

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«МОСКОВСКИЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ»

На правах рукописи

КРАШЕНИННИКОВ СТАНИСЛАВ ИГОРЕВИЧ

**ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ СИМВОЛОВ И
СИМВОЛИЧЕСКИХ СТРУКТУР В РОМАНАХ
В. НАБОКОВА «ПОДВИГ», «ОТЧАЯНИЕ», «ДАР»,
«ПОД ЗНАКОМ НЕЗАКОННОРОЖДЕННЫХ»**

Специальность 10.01.01 – русская литература

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук,
профессор Л.Н. Целкова

Москва – 2014

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	2
-----------------------	---

ГЛАВА I. СИМВОЛ КАК ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКОЕ ПОНЯТИЕ. К ИСТОРИИ И ТЕОРИИ ВОПРОСА

1. Концепция эволюции символа Цв. Тодорова.....	11
1.1. Античное понимание символа.....	11
1.2. Символ в христианской традиции.....	14
1.3. Символ в риторической традиции.....	16
1.4. Символ в романтизме.....	20
1.4.1 Эволюция символа от классицизма к романтизму.....	20
1.4.2. Символ в романтической эстетике.....	25
2. Понятие символа в русском символизме	34
2.1. Концепция символа Вяч. Иванова.....	39
2.2 Мистические основы русского символизма. Гностицизм.....	42
2.3. Набоков и русский символизм.....	46
3. Концепции символа в отечественном литературоведении XX столетия.....	50
3.1. Концепция символа А.Ф. Лосева.....	50
3.1.1. Разграничение символа и смежных категорий (аллегория, тип, миф и другие)	66
3.2. Символ в семиотических концепциях.....	71
3.2.1. Концепция символа Ю.М. Лотмана.....	72
3.3. Концепция символа С.С. Аверинцева.....	74

ГЛАВА II. ОБРАЗЫ-СИМВОЛЫ В РОМАНАХ В. НАБОВОКА КАК СРЕДСТВО ОРГАНИЗАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

II.1. Зеркальная символика в романе «Отчаяние».....	79
II.2. Художественная функция символика в романе «Подвиг»	93
II.2.1. Символические оппозиции в романе.....	101
II.3. Символы и их художественная нагрузка в IV главе романа «Дар».....	108
II.4. Символика романа «Под знаком незаконнорожденных».....	126
II.4.1. Гностическая символика романа «Под знаком незаконнорожденных».....	133
II.5. Символические структуры как способ организации художественного пространства в творчестве В. Набокова.....	140
II.5.1. Система из трех миров в романах В. Набокова.....	151
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	157
БИБЛИОГРАФИЯ	164

ПРИЛОЖЕНИЕ

1. Набоков-неоплатоник: миф или реальность?.....	182
2. «Solus rex»: метафизика «ненаписанного романа».....	187

ВВЕДЕНИЕ

В настоящее время набоковедение может быть подразделено на три основных направления исследований: первое посвящено осмыслению метафизических и философских оснований мира произведений писателя (проблемы онтологии, гносеологии, космогонии, личной экзистенции), второе - проблемам поэтики художественной системы Владимира Набокова, третье – изучению рецепции как русской, так и зарубежной литературы в художественном наследии писателя.

Начало метафизическому направлению положили работы Д.Б. Джонсона [60], В.Е. Александрова [34], С.С. Давыдова [59]. Концепции Давыдова и Джонсона тяготеют к описанию космогонии Набокова, взаимодействию миров в творчестве писателя. Выдвинутая В.Е. Александровым основная тема творчества Набокова – тема потусторонности (здесь метафизика смыкается с поэтикой) – нашла продолжение в работах Б.В. Аверина. Кроме того, в различных аспектах метафизическое направление продолжают развивать такие литературоведы, как А.К. Жолковский, Г. Хасин [149], В.В. Шевченко [158, 159], И.П. Смирнов [133]. Метафизический подход соотносит дискурс Владимира Набокова с философскими системами Платона, Декарта, Спинозы, Бергсона, Хайдеггера.

Второе направление, ставящее задачей изучить поэтику творчества Набокова, берет свое начало еще в русской эмигрантской критике, а именно, со статьи В. Ходасевича «О Сирине», автор которой называет основной темой сиринского творчества «жизнь приема». После «возвращения» текстов Набокова в Россию в 1990-е годы этой проблематикой занимались такие исследователи, как А.А. Долинин (один из наиболее влиятельных отечественных набоковедов), И.Л. Галинская [57], А.В. Леденев [182], М. Гришакова, Л. Рягузова [122] и другие.

Третий подход был особенно актуален в эмигрантской критике, где шли ожесточенные споры о «нерусскости» таланта писателя, выдвигались различные гипотезы относительно истоков набоковского творчества и его взаимодействия с традицией. Этот подход подразумевает рассмотрение контекста художественных исканий Владимира Набокова. Например, контексту серебряного века посвятили свои работы В. Александров [33], О. Ю. Сконечная [128, 129, 130], Н. Букс [52], А. Злочевская [73], контекст западноевропейской литературы исследуется Б. Бойдом [48, 49], О. Сконечной, Л. Тарви [140]. Анализу русской литературной традиции в русских романах Набокова посвящены работы Л.Н. Целковой [155, 156], Б.В. Аверина [27, 28].

Настоящее исследование представляет собой попытку сочетания всех трех вышеозначенных подходов, поскольку понятие символ может и должно рассматриваться, во-первых, как элемент поэтики, во-вторых, как особый способ означивания метафизических реальностей, и, в-третьих, русский символизм, как литературно-философское течение выступает в качестве одного из очевидных контекстов¹ литературного становления писателя.

Традиция интерпретации текстов Владимира Набокова с точки зрения теории о том, что главенствующим методом конструирования художественных образов в его прозе является символизация, берет свое начало еще с пионерских работ русских эмигрантов – современников писателя.

Актуальность настоящей работы заключается в том, что она помогает понять Набокова как писателя, для которого наследие символизма (точнее, эмуляция символистской кодировки) было одним из элементов художественной системы.

¹ Набоков пишет об этом в письме к Э.Уилсону: «“Упадок” русской литературы в период 1905—1917 годов есть советская выдумка. В это время Блок, Белый, Бунин и другие пишут свои лучшие вещи.[...] Я рожден этой эпохой, я вырос в этой атмосфере” (“I was bred in that atmosphere”)), (В. В. Набоков. Из переписки с Эдмундом Уилсоном [15].

Об интертекстуальных связях Набокова с символистской эстетикой и метафизикой писали такие авторы, как: Медарич, Скопечная, Липовецкий, Аверин, Пило Бойл, Левингтон, Долинин, Люксембург.

За последние двадцать лет на русском языке было защищены две диссертации, посвященные связям творчества Набокова с русским символизмом. Это работы О.Ю. Скопечной (1994) [186] и Чечилии Пило Бойл (2012) [175]. О традициях русского символистского романа в романе Набокова «Дар» написана диссертация Е.А. Калининой (2004) [181].

Исследований, посвященных проблематике настоящей диссертации, в систематическом виде не проводилось. Созвучны нашему исследованию статьи Т.Н. Беловой, в первую очередь, статья «Сквозные образы-символы в романном творчестве В. Набокова», где рассматриваются некоторые повторяющиеся из романа в роман образы-символы, такие как *тень, лужа, шахматы, игра, пожар, призрак*, - но в силу объема статьи (7 страниц) не дается систематического исследования вопроса. Другая работа Т.Н. Беловой «Символика цвета и лейтмотивов в «русских» романах В.В. Набокова-Сирина» описывает изображение потустороннего «зазеркального» мира эмиграции в русских романах писателя. Т.Н. Белова приходит к выводу, что «чем более совершенен герой в творческом отношении, тем многоцветнее палитра красок, более насыщенная и значима метафоризация мотивов и образов, тем более узорчатой, ярче подсвеченной изнутри становится художественная ткань произведения» [38].

Также исследовались такие ключевые символы в творчестве Набокова, как зеркало (Зайцева, 2004) [180], кукла (Полищук, 2000) [185], «творческая тьма» (Манджиева Б.В., 2009) [183], архаические символы в рассказе «Once in Alerro» (Погребная Я.В., 2006) [184] и другие. Все эти работы рассматривают частную символику творчества Набокова, но в них не дается общего анализа метода символизации и функционирования символа и символических структур в его романах. Настоящее исследование стремится восполнить этот пробел.

Целью данной диссертации является систематический анализ функционирования символа и символических структур в произведениях Набокова.

Задачи исследования:

- проследить эволюцию категории символического в истории литературы и философии (в рамках тематики настоящего исследования)
- проанализировать функционирование символических структур в романах В. Набокова и дать новую интерпретацию их метафизической нагрузки.

Предметом исследования являются романы «Отчаяние», «Подвиг», «Дар», «Под знаком незаконнорожденных».

Эмигрантские критики посвятили проблеме символа у Набокова сравнительно немного места в своих отзывах и рецензиях, поскольку для них символическое в набоковской прозе было имманентно контексту эпохи (в которой и сам писатель и современные ему критики выросли). Однако понимание искусства Набокова в русле символической или постсимволистской парадигмы в их критических работах сохраняется.

Проблематика символического в прозе Набокова настолько противоречива и неоднозначна, что линии интертекстуального прочтения сложных рядов символических образов в набоковской прозе следуют, так или иначе, почти все набоковеды. Еще больше помогает прояснить вопрос о символическом в набоковском искусстве актуальное для XX-XXI веков понимание искусства (например, концепции Р. Барта, Ю. Кристевой) как мифологической семантизации действительности, то есть мифологизации, ремифологизации и демифологизации бытия в целом и личной авторской экзистенции в частности. Набоков, как художник, активно оперирующий в пространстве своей Вселенной символическим кодом, сам мифологизируется до демиурга-создателя. Данная интерпретация набоковских текстов в духе платонизма и гностицизма была предложена Д.Б. Джонсоном, Е.В. Александровым, разрабатывалась С. Давыдовым и рядом других

исследователей. Однако эта интерпретация представляется нам неполной (хотя и весьма влиятельной), лишенной достаточных рациональных и научных оснований. На наш взгляд, такой подход к Набокову как к мифологизированному демиургу-создателю можно объяснить тем, что писатель во многом предугадывал стратегии прочтения собственных текстов, их возможные интерпретации, а также обширным использованием писателем в игровых целях кодировки массовой культуры.

В своих публицистических работах Набоков дискредитировал массовую культуру, а ее квинтэссенцией называл «здравый смысл» (характерно название его статьи «Искусство литературы и здравый смысл» [16]), в художественных текстах массовая культура преподносится им в пародийном освещении (так, например, филолог Гумберт в романе «Лолита» пытается привить Лолите, потребительнице американской поп-культуры, европейские культурные ценности). Обыгрыванием «общих мест» массовой культуры можно назвать как тотальную мифологизацию мировой культуры и процесса творчества психоаналитической и юнгианской парадигмой, так и логично вытекающий из них постмодернистский дискурс, о чем свидетельствует следующее высказывание из предисловия к «Лолите»: «...давно известна моя ненависть ко всяким символам и аллегориям (ненависть, основанная отчасти на старой моей вражде к шаманству фрейдизма и отчасти на отвращении к обобщениям, придуманным литературными мифоманами и социологами)» [19]. Чтобы прояснить проблему интерпретации набоковских текстов, нужно критически проанализировать символическое в набоковском творчестве с точки зрения метода, средств и способа конструирования художественной реальности, а также выяснить, каким образом проявляет себя двоемирие в творчестве Набокова.

Прежде, чем анализировать собственно набоковскую концепцию символа, в первой главе настоящего диссертационного исследования будет произведен историко-литературный анализ понятия «символ» а также прослежен генезис символического в литературе. Именно ретроспективный

взгляд позволит выявить своеобразие набоковского восприятия категории символического и выбрать наиболее адекватный подход к интерпретации его прозы. Историографическая ретроспектива теоретических представлений о символе будет нами произведена с опорой на фундаментальное исследование Цветана Тодорова. С точки зрения поэтики и анализа символа как структуры наиболее предпочтительной в контексте темы настоящего исследования мы считаем теорию А.Ф. Лосева. Использование концепции символа А.Ф. Лосева для интерпретации творчества Набокова производится впервые. Нам представляется, что символ – не случайный элемент поэтики произведений Набокова, а организующий принцип и важнейший структурный композиционный элемент. Из символов структурно слагается набоковская метафизика и индивидуально-авторская мифология. Также символ является средством авторефлексии писателя.

Теоретической основой диссертации стали работы по теории символа А.Ф. Лосева, Ю.М. Лотмана, К.А. Свасьяна, С.С. Аверинцева, Цв. Тодорова, М.А. Пятигорского.

Методами исследования настоящей работы являются историко-литературный (в отношении понятия символа), герменевтический и металитературный (при интерпретации текстов В. Набокова).

На защиту выносятся следующие положения:

- тематическое, мотивное и философское единство творчества Набокова организуют символы и символические структуры;
- трактовка художественных текстов Набокова с опорой на концепцию символа А.Ф. Лосева представляется не только возможной, но и продуктивной;
- порождающая модель символа в художественной системе Набокова разрушается, в результате символы и символические структуры становятся не средством передачи и раскрытия метафизического подтекста, а способом и универсальной моделью его сокрытия;

- символическая структура является средством создания метафикциональной прозы;
- классическое символистское двоemiрие в набоковской прозе преобразуется в троичность: явленная составляющая человеческого сознания (поток сознания, речь, поступки героев) существует в пространстве культурного кода, подлинная сущность человеческого сознания остается тайной, такой же тайной является вещный мир. Тайна мира сознания и мира вещей полностью непроницаемы; Три мира – это мир вещей, мир сознания и мир культурных представлений.
- понимание приема символизации у Набокова и его способов создания символических структур как мифотворчества, как работы над мифологизацией Вселенной (космоса, сущего) и микрокосма.
- генезис символических структур происходит в творчестве Набокова в направлении от символизма к постмодернизму, и именно поэтому творческий космос Набокова являет видимость раскола на русский период творчества (по большей части модернистский) и американский период творчества, в пространстве которого Набоков занимается постмодернистской авторефлексией русского периода и пытается преодолеть трагические противоречия собственного мирозерцания.

Теоретическая значимость: материалы и выводы работы могут быть использованы как для дальнейшего изучения творчества Набокова, так и для исследования проблематики символизации в художественном дискурсе других писателей.

Практическая значимость: результаты диссертационного исследования могут быть применены в лекционных курсах по истории русской литературы XX века, литературы «русского зарубежья», в работе спецкурсов по творчеству Набокова.

Апробация работы: основные положения исследования отражены в 8 публикациях (в том числе 3 статьи опубликованы в изданиях, рекомендуемых ВАК РФ), а также в докладах на всероссийской конференции

«Филологическая наука в XXI веке. Взгляд молодых» в Московском Педагогическом Государственном Университете (2013), международной научной конференции «Поспеловские чтения» в МГУ (2013), на Международной научной конференции «Поэтика и компаративистика» (Коломна, МГОСГИ, 2012)

Структура работы. Диссертация состоит из введения, двух глав, заключения, библиографического списка и приложения.

ГЛАВА 1. СИМВОЛ КАК ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКОЕ ПОНЯТИЕ. К ИСТОРИИ И ТЕОРИИ ВОПРОСА

Перед современным исследователем символа как категории литературоведения неизбежно встает вопрос о его определении, об отделении символа от других, смежных с ним категорий, таких, как миф и аллегория, художественный образ, тип и т.д. В связи с этим представляется необходимым проследить историю понятия символ и формы его функционирования в истории литературы и философии, останавливаясь только на необходимых для нашего исследования теориях и работах. Принципиально значимой для данного обзора является монография Цветана Тодорова «Теории символа», к которой мы прибегаем как к документальному источнику, так как мы разделяем в целом позицию исследователя относительно взаимосвязи семантики, риторики, герменевтики и гносеологии в свете эволюции представлений о символическом в истории культуры. Принцип подражания, положенный Тодоровым в основу его концепции эволюции символических форм, можно принять, поскольку дихотомия искусственного/естественного представляет интерес в контексте изучения творчества Набокова. Этот интерес оправдан проблемой подражания: каким образом искусство подражает природе и подражает ли вообще? Вопрос о подражании является первостепенным вопросом набоковской эстетики и очень важен для восстановления исторического контекста его творчества. Под историческим контекстом имеется в виду повышенное внимание к символу в конце XIX – первой половине XX века.

Концепция Тодорова об исторической эволюции представления о символе также полностью разделяется нами. Символ эволюционировал от характерной для античности нерасчлененности конечного и бесконечного в нем через риторическую традицию, где он понимался как прием, - до

романтической традиции, которая утрировала значение означаемой бесконечности в символе. В своем следовании тодоровской концепции мы прежде всего останавливаемся на эпохе романтизма, поскольку функционирование символа во фрейдистской (подвергаемой осмеянию Набоковым), структуралистской (где символ потерял актуальность) и формалистской теориях не представляет интереса для нашего исследования. В настоящей работе на основе концепции Тодорова разрабатывается общий взгляд на эволюцию символического в литературе, что нашло отражение и в понимании эволюции набоковских представлений о символическом.

1. Концепция эволюции символа Цветана Тодорова

В данном параграфе производится обзор историографии категории символа от античности до романтизма.

1.1. Античное понимание символа

Вопросы символизации вызывали интерес еще в древности. Для античности важной задачей было отделение символа от дофилософского мифа. В мифологическом мышлении символическая форма и ее смысл синкретичны, именно по этой причине был невозможен взгляд, определяющий природу символа. Платоновское учение об «идеях» стало первым шагом в разделении символа и мифа. Посредством символов душа человека становится причастна трансцендентному миру, вспоминает о том времени, когда она была слита с ним воедино.

История понятия символ теснейшим образом связана с понятием знака, поскольку символ обычно рассматривается как его разновидность. Таким образом, исследуя теорию символа, мы неминуемо входим в область семиотики (как науки о знаках). Кроме того, необходимо учитывать частные

традиции, в рамках которых зарождалась семиотика: риторика, логика, герменевтика, семантика. Далее категория символа будет рассматриваться нами с позиций каждой из этих частных традиций, а также – гносеологии и онтологии.

Семантика

Первым, кто ввел в научный обиход термин «символ», был Аристотель. Ключевой представляется следующая цитата из «Поэтики», объясняющая природу этого понятия: «Итак, то, что в звукосочетаниях, — это знаки представлений в душе, а письмена — знаки того, что в звукосочетаниях. Подобно тому как письмена не одни и те же у всех [людей], так и звукосочетания не одни и те же. Однако представления в душе, непосредственные знаки которых суть то, что в звукосочетаниях, у всех [людей] одни и те же, точно так же одни и те же предметы, подобия которых суть представления» [35; 93]. Таким образом, учение Аристотеля о символе связывается с отделением вещи от знака. Выделяются следующие составляющие символа: предмет, душевное состояние и звук. Аристотель создает классификацию символов, подразделяя их на «имена» и «знаки», первые из которых имеют конвенциональный, условный характер, вторые – естественный. Аристотелевское учение о символе оперирует понятиями поэтики, не затрагивая метафизики. Символ у Аристотеля – любой знак.

Стоики вводят понятия, коррелирующие с теми, что ввел Аристотель: означающее, означаемое и предмет. Упор делается, как и у Аристотеля, на звучащую речь, поэтому означаемое – это звук, предмет воспринимается как объективно существующее, означаемое понимается как вещь, которая открывается в слове и зависит от нашей мысли. Варвары не понимают означаемого, или вещи, хотя они и способны слышать произнесенное слово, утверждает Секст Эмпирик, в чьем изложении сохранились наиболее значимые положения теории стоиков («Против ученых» [94]). Важно

отметить, что означаемое и означающее у стоиков отличны от тех же понятий у Ф. де Соссюра².

В книге «Теории символа» Тодоров указывает на существование двух видов означивания у Секста Эмпирика – прямого и косвенного [141;14]. Отметим, что в более поздних теориях символ будет рассматриваться многими исследователями именно как реализация косвенного означивания (под названием аллегории), тогда как знак – прямого.

В связи с выделением прямого (собственного) и переносного значения следует упомянуть Квинтилиана, занимавшегося разработкой теории тропов и фигур как способов переносного выражения: «почитаем за лучшее иные предметы описывать, нежели выражать их без околичностей» [84; 34-35]. Квинтилиан выделяет аллгорию как разновидность тропа и дает ей определение протяженной метафоры, сцепления метафор. Разграничение аллегории и символа в нынешнем смысле произойдет намного позже, в период романтизма. Продолжение учения о символе мы можем найти в неоплатонизме, который делает попытку отличения рассудочных категорий от символа. Плотин отделяет знак от символа: условная знаковая система алфавита противопоставлена символике египетской иероглифики, которая предлагает целый и синкретичный образ.

Говоря же о метафизике символа в античной культуре, следует еще раз повториться, что синкретический символ говорил в мифологии о природе, об Абсолюте и о космосе. Сам миф был повествованием о возникновении и существовании космоса, символ же, выделившись из мифа, постоянно отсылал к нему, он имел метафизическое значение постоянного трансцендирования воспоминания о сакральном. В античной метафизике, таким образом, символ нес огромную идеальную нагрузку сам по себе. Что же касается семантики, то рассуждение о символизации и аллегории как о методах формирования значения берет свое начало уже в античные времена.

² Ф. Соссюр предлагает «сохранить слово *знак* для обозначения целого и заменить термины *понятие* и *акустический образ* соответственно терминами *означаеое* и *означающее*» - Ф. Соссюр Курс общей лингвистики [137].

Понимание символического в христианской традиции является важным этапом для выявления сути понятия «символ» и разграничения его с другими смежными понятиями.

1.2. Символ в христианской традиции

Блаженный Августин и теория знаков

По мнению Тодорова, Блаженный Августин является автором первой семиотической теории – он синтезирует частные традиции риторики, семантики, логики и герменевтики и создает, хотя и не стремясь к этому, теорию знаков [141; 49]. Блаженный Августин применяет свои знания профессионального ритора при толковании текстов Священного Писания. По выражению Тодорова, «герменевтика поглотила риторику» в учении Блаженного Августина. Герменевтика (как наука о толковании символических смыслов) существовала задолго до Августина, к ее истокам можно отнести толкования сновидений, различные виды гадания и комментирование текстов. К примеру, Артемидор Далдианский, автор знаменитого «Сонника», подразделяет сны на «теорематические» и «аллегорические», где первые – вещи, с буквальным совпадением того, что человек видел во сне с их воплощением в реальности, вторые – «такие сны, где одни предметы обозначаются при помощи других» [141; 23]. Очевидно, что подобное разделение заимствовано из риторической традиции прямого и косвенного выражения смыслов. Августин же синтезирует традиции риторики и герменевтики в своем трактате «О христианской науке». Слово является лишь одной из разновидностей знаков, утверждает богослов, что существенно отличает Августина от предшествующих ему исследователей знака. «Слово – это знак какого-либо предмета; он может быть понят слушающим, когда его произносит говорящий» [141; 28]. Тем самым, кроме

плана означивания Августина появляется второй план – коммуникативный, и сама теория носит коммуникативный характер.

Внеязыковая действительность имеет прямое отношение к теории Августина – например, предмет и знак отличает друг от друга категория наслаждения/использования. Согласно Августину, «наслаждаться означает привязываться к предмету из-за любви к нему самому. Напротив, использовать предмет – значит свести его к другому предмету, который любят, если только он достоин любви» [141; 32]. Но существует лишь только один предмет, который стоит любить ради него самого – это Бог. Таким образом, всякое конечное означаемое (т.е. то, что может быть означено, но само по себе уже ничего не обозначает) наделяется в культуре сакральными свойствами. Также и сам процесс выражения и означивания является для Августина аналогом Божьего слова, для которого означаемым является не слово, а мир, поскольку мир не что иное, как речь Бога. Таково начало господствующего затем в средневековой традиции универсального символизма.

Августин подразделяет знаки на «собственные» и «переносные», позаимствовав эту традицию из риторики. Но если в риторике речь шла только о словах, то Августин распространяет это и на другие виды знаков (такие, какими являются, например, дым как признак огня или крик животного – как признак наличия пищи, и т.д.). В качестве примера приводится употребление слова «вол» в первоначальном своем смысле (собственный знак), а противопоставлено ему употребление того же слова в контексте следующей цитаты: "Не заграждай рта у вола молотящего" (I Послание к Коринфянам, 9,9), где мы встречаемся с переносным знаком. Структурно же разница между этими употреблениями заключается в том, что знак является переносным в том случае, когда его означаемое становится означающим. Таким образом, у переносных знаков двойная символическая связь, у собственных – одинарная.

Фактически, для Блаженного Августина единственным символом (если продолжать понимать символ в античном смысле), символом единственным и предельным, был сам Бог. С помощью слов можно было нести в мир слово Божье, рассказывать о том, как Бог осуществил себя в мире. Регламентирующими высказывания о Боге нормами были нормы риторики.

1.3. Символ в риторической традиции

В риторической традиции, то есть традиции ораторского искусства и красноречия, регламентирующих поэтическое высказывание, символическое соотносится с учением о косвенных смыслах, или тропах. Здесь заметна явная преемственность античной традиции. Еще Аристотель писал о «переносе», понятом как особая разновидность слова, а не как символическая структура. В таком случае означаемое в этом слове отличается от его обычного означаемого. У Аристотеля нет четкой позиции относительно определения тропов, им дается два определения в первом это – несобственный смысл слова, во втором – это несобственный способ выражения смысла.

Квинтилиан характеризует риторическую фигуру следующим образом: «...ежели изменение мыслей и выражений можно уподобить движениям тела, то назовем фигурую все то, что посредством Поэтического или Риторического оборота, от простого и обыкновенного образа удаляется» [84; 125].

Позже теория тропов и фигур будет являться основным содержанием риторики, она становится к моменту романтического кризиса «собранием фигур» и, по мнению Годорова, заканчивает в таком виде к 1830-му году свое существование.

Знаменательно, что до эпохи романтизма не существовало такого тропа, как символ, он находится в нерасчлененном состоянии с аллегорией и некоторыми другими тропами и фигурами. Поэтому так важно рассмотреть именно этот период формирования понятия.

Со времен средневековой экзегезы (Блаженный Августин) в риторике сохраняется концепция косвенного смысла [141; 92]. Эта концепция предполагает существование двух видов косвенного смысла – «словесной аллегории» (*allegoria in verbis*) и «фактической аллегории» (*allegoria in factis*). Словесная аллегория подразумевает символизм слов, а фактическая – символизм вещей. Тропы – это косвенные смыслы «словесной аллегории», косвенные смыслы «фактической аллегории» не предполагают изменения смысла слов, обозначаемые же ими предметы указывают на вторичный смысл.

Фонтанье, автор «Классического пособия по изучению тропов» (1830), завершающего риторическую традицию 18 века, говорит уже только о языковом символизме, его теория ориентирована целиком на язык. Он выделяет три группы смыслов: предметный, собственный и духовный. За прямое обозначение у него отвечает собственный смысл, за косвенное обозначение одного слова – тропологический смысл, за косвенное обозначение группы слов – духовный смысл. Важно отметить, что понятие духовного смысла очищается от ранее присутствовавших религиозных коннотаций, и теперь он близок по своему значению к категории интеллектуального [цит. по 141; 92]. В философии Просвещения разум реализует себя через этот духовный смысл.

В первый свой кризис (который датируется началом нашей эры) риторика изменила предмет изучения: соотношение средства и цели заменилось соотношением формы и содержания [141; 62]. Риторика в своем предмете начинает совпадать с литературой, определяющей чертой которой считается ее бесполезность (характерно, например, утверждение Квинтилиана: «единственная цель поэтов - нравиться») [84; 106].

В то же время искусство нравиться считалось уделом женщины (в риторике подобные высказывания можно было услышать, начиная от Квинтилиана и заканчивая Фонтанье), более возвышенной же целью было «возбуждать страсти» [141; 70]. Таким образом, риторика оказывается в неестественном положении – она «вынуждена заниматься красотой речи, не придавая при этом ей слишком большого значения» [141; 75].

Наслаждение языком как таковым становится законным только на рубеже XIX века, в период романтического кризиса. Именно тогда красота стала мыслиться как гармоничное сочетание частей объекта искусства. Идею подражания природе заменила собой идея внутренней гармонии произведения искусства, его завершенности в себе.

Идее красоты и наслаждению языком как таковым препятствовали представления христианской мифологии и универсального символизма. В этой связи необходимо вспомнить наблюдение Шеллинга о христианской мифологии: «Свойственное христианству направление — от конечного к бесконечному. Мы уже показали, как это направление устраняет все символические созерцания и истолковывает конечное лишь как аллегория бесконечного». [160; 149].

Христианская мифология подчиняет бытие и наделяет его нравственным значением. Конечная материя должна говорить о бесконечном, она существует ради бесконечного. Таким образом, аллегорическое и символическое с первых веков христианской эстетики и риторики существовали как способ, а лучше сказать, как метод разговора о бесконечном. Иными словами, аллегорическим языком можно было свидетельствовать о непознаваемой тайне бытия Божьего, о чем говорит учение Августина и универсальный символизм вообще (труды Фомы Аквинского, Беды Достопочтенного). Следует сказать, что учение о тропах вообще имело прикладной смысл и нормативный характер. Это была своеобразная семиотика и философия того, как что-либо вообще может означать и как идет приращение смыслов. Дихотомия

наслаждения/использования в этой семиотической философии не только позволяет разграничить знак и предмет, но и задает иерархию смыслов и Бога как предельный смысл. Эта иерархия смыслов отражает на самом деле представление об иерархии идей. Существуют главные идеи и дополнительные идеи, и косвенный смысл способен говорить о тех и других. Таким образом, можно сделать вывод, что христианская философия, эстетика и риторика подходила к аллегории и символизации как к одной из форм переноса значения. То есть разговор о символе до романтиков – это разговор о методе означивания и высказывания. За символом в период после античности и до романтизма не стояло метафизики потому, что материя и конечное не рассматриваются в ценностном отношении. В аксиологическом значении материя и тварный мир в христианской метафизике рассматриваются только как неоспоримое доказательство присутствия Божьего. Если природа (даже материя) не ценностна сама по себе, то и символ своей конечной предметности (как важнейшей его составляющей) лишается, а значит, лишается и ценности.

В завершение данного параграфа имеет смысл обратиться к творчеству Набокова в отношении употребления им тропов и фигур. Еще В.Ф. Ходасевич писал о роли приемов в творчестве Набокова: «Его произведения населены не только действующими лицами, но и бесчисленным множеством приемов, которые, точно эльфы или гномы, сную между персонажами, производят огромную работу: пилят, режут, приколачивают, малюют, на глазах у зрителя ставя и разбирая те декорации, в которых разыгрывается пьеса. Они строят мир произведения и сами оказываются его неустранимо важными персонажами» [152; 241]. Современный исследователь Э. Найман в статье об аллегорическом характере «Защиты Лужина» утверждает, что в романах Набокова «персонажи — не живые люди; модернизм выдвигает на первый план “тварный”, “фиктивный” характер литературы, и персонажи модернистов скорее воспринимаются как конструкции, фигуры речи, в применении к которым мало уместно слово “существо”» [108].

Иллюстрацией данного положения может быть следующая цитата из «Защиты Лужина»: «Все было прекрасно, все переливы любви, все излучины и таинственные тропы, избранные ею. И эта любовь была гибельна» [1; 2; 146]. Если читать слово «тропы» не только как «тропинки», но и как «слово или выражение в переносном смысле», то можно говорить о роли риторических фигур и тропов в создании Набоковым металитературы, метафизики.

1.4. Символ в романтизме

1.4.1. Эволюция символа от классицизма к романтизму

В философии Просвещения (литературоведческие трактаты опираются в данном случае именно на философские) отчетливо выделяются три линии понимания символического. Первая линия – это линия немецкого Просвещения докантовской эпохи – Лейбниц. Лейбниц понимал символическое как способ рационального познания [165]. Философ говорит о символе как об адекватном методе создания дискурса. Символ понимался Лейбницем как произвольный знак. Искусство находится, по мнению немецкого Просвещения докантианской эпохи, вообще вне сферы символического.

Вторая линия представлена французским Просвещением [165], которое в основном интересуется аллегорией как средством выражения дидактических истин. Дидро и Руссо говорили об аллегорическом способе выражения как о главном средстве, при помощи которого можно нести разумное и нравственное. Вектор понимания символа принципиально изменился с философией Канта: «...отождествляя символы со знаками дискурсивного познания, немецкие философы и эстетики до Канта отрицали символический характер искусства [165; 218]».

Кант наделяет символ собственным метафизическим значением, он говорит о символе как о способе означивания понятий, которые не могут быть означены через чувственное созерцание. Таким образом Кант предлагал символически осмысливать нравственный идеал. Идея нравственного добра может быть только символизирована, потому что она не может быть выражена непосредственно через схему или пример, то есть, можно сказать, что Кант – первый, кто начал возвращение к метафизическому наполнению символа.

Понятие символа в романтизме привлекает в первую очередь внимание эстетики, риторика уступает ей свое место. Риторика, как уже было сказано, к моменту романтического кризиса является «собранием фигур», то есть носит сугубо нормативный характер, что не коррелирует с представлениями романтиков о природе поэтического языка и отсутствием единого образца. В нормативных поэтиках античности³ (а впоследствии, по их образцу – в классицизме⁴) в вопросе о соотношении природы и искусства самодовлеющей была идея мимесиса, то есть подражания искусства природе. Но в период романтического кризиса, в момент переосмысления религиозных, эстетических, философских и других ценностных ориентиров, подобная позиция оказалась невостребованной, произошла смена парадигм. Если в классицистской эстетике отклонения от нормы считались несовершенными копиями природы, то в романтической – идеал находится в душе художника, а не в природе. Именно в тот момент, когда искусство становится совершенным в своем подражании природе, оно исчезает, его смысловая ценность сводится к нулю. Фотографическая копия

³ Впервые привычное для нас понятие мимесиса было разработано Платоном и Аристотелем. В «Поэтике» Аристотеля мы встречаем определения, легшие в основу европейского искусства. Поэт, как и художник «должен изображать вещи так, как они были или есть, или как о них говорят и думают, или какими они должны быть». Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1957. С. 157. Также приведем известное высказывание Сенеки: *Omnis ars imitatio est natūrae* — Всякое искусство есть подражание природе. Сенека, Послания, LXV.

⁴ «Принцип подражания безраздельно господствовал в теории искусства на протяжении первых трех четвертей XVIII в.», Тодоров, ук. издание: [141, 138].

действительности не является предметом искусства, поскольку не производит приращения смысла.

Оптическая метафора буквального отражения уже не работает, как раньше: искусство требует некой аберрации в оптической системе искусства. Об этом свидетельствует, например, название одного трактата XVIII века: «Трактат о том, что подражание подражаемому предмету иногда должно быть непохожим Иоганна Элиаса Шлегеля, дяди знаменитых братьев-романтиков». В приведенном трактате говорится: «Если таким способом можно доставить больше удовольствия, то введение несходства в подражание не есть ошибка, а ловкий ход» [цит. по: 141; 139-140]. Лессинг использует подобную аргументацию в «Лаокооне», говоря: «Действительно, поэт, обрабатывающий всем известную историю и всем известный характер, обладает большими преимуществами. Он может опустить сотни холодных мелочей, которые в другом случае были бы необходимы для понимания целого» [90; 433].

Характерна в этом отношении широко известная в западноевропейской литературе метафора: роман, как зеркало, перемещаемое по дороге – образ, данный в качестве эпиграфа к XIII главе «Красного и черного» Стендаля («Un roman: c'est un miroir qu'on promène le long d'un chemin»). Здесь речь идет еще о мимесисе, о подражании как отражении природы. У романтиков мы видим принципиально другую картину: магический кристалл, сквозь который А.С. Пушкин «еще не ясно различал... даль свободного романа» («Е.О.», VII, 50), - это именно тот оптический инструмент, который позволяет не только отражать действительность, но художественным образом ее осмысливать и перерабатывать.

О необходимости аберрации в рамках отражательной системы искусства Набоков писал в «Даре»: «Между тем всякое подлинно-новое веяние есть ход коня, перемена теней, сдвиг, смещающий зеркало» [1; 3; 215]. Ю.М. Лотман отмечает в своей работе по иконической риторике: «Изображение в зеркале дается с искажением: сферическая поверхность

зеркала трансформирует фигуры, что заостряет внимание на специфике отражения. Делается очевидным, что всякое отражение – одновременно и сдвиг, деформация, заостряющая некоторые аспекты объекта, с одной стороны, и выявляющая, с другой, структурную природу языка, в пространство которого проецируется данный объект» [86].

Но отклонение от нормы, сдвиг, «необходимые ошибки» не единственное отличие категории подражания классицистской парадигмы от романтической. Еще в период классицизма разгорается спор о видах искусства, точку в котором поставил Лессинг в «Лаокооне». Живопись и поэзия противопоставляются на основании мотивированности / немотивированности знаков, которые используют эти виды искусства. Теоретики позднего классицизма (например, Дюбо и Херрис) считают живопись искусством, использующим мотивированные знаки, а поэзию – немотивированные. Связано это с тем, что поэтический дискурс имеет дело с последовательностями знаков во времени, живопись же – со знаками, расположенными в пространстве, о чем и пишет Лессинг в «Лаокооне». Но в отличие от Дюбо и Хэрриса Лессинг считает, что и поэзия также использует мотивированные знаки⁵. Таким образом, Лессинг положил начало традиции, ставшей общим местом в классической немецкой эстетике – поэтическое творчество противопоставляется чувственным видам искусства в силу своей нематериальности. Продолжив эту мысль, можно говорить о символической природе поэтического искусства (литературы) в целом. Впрочем, подобная мысль высказывалась и ранее, но менее определенно; например, у Дидро мы встречаем трактовку поэтической речи как «переплетения иероглифов», откуда вывод: «всякая поэзия эмблематична» («Письмо о глухих и немых» [61; 81]). В отличие от своих предшественников, Лессинг утверждает, что «поэзия обязательно должна стремиться возводить произвольные знаки в

⁵ «Действительно, так как словесные обозначения – обозначения произвольные, то мы можем посредством их перечислить последовательно все части какого-либо предмета, которые в действительности предстают перед нами в пространстве», пишет Лессинг в «Лаокооне» [90, 451].

ранг естественных; только этим она отличается от прозы и становится поэзией. Средства, которыми она достигает этого, следующие: звучность слова, порядок слов, размер слогов, фигуры и тропы, сравнения и т.д.» (из письма Лессинга от 26 мая 1769г. [цит по 141; 172]). Под прозой в данном случае Лессинг подразумевает непоэтический дискурс, под поэзией – поэтический. Произвольные знаки, которыми являются слова, приобретают статус непроизвольных в контексте художественного высказывания, для чего используются риторические средства: именно таким образом знаки поэтического дискурса приобретают немотивированный характер. Тем самым для читателя становится чувственно воспринимаемым то, что изначально нематериально – слово. Лессинг сопоставляет метафору (как троп вообще) и естественные знаки (то есть мотивированные сходством знаки) и приходит к выводу о различной природе сходства: в естественных знаках речь идет о сходстве между знаком и предметом, в метафоре – между двумя предметами [90; 432]. Именно так, посредством тропов, немотивированные знаки в поэзии приближаются к знакам мотивированным. Обоснование этого подхода мы можем найти у историка искусства, друга Гете Г. Фр. Мейера, который исходил из чувственно воспринимаемой природы прекрасного: «...все произвольные знаки должны подражать естественным, насколько это возможно, если они хотят быть прекрасными... Чем более естественны произвольные и искусственные знаки, тем более они прекрасны» [цит. по 141; 170] .

Таким образом, можно заключить, что на пороге романтической эстетики подражание сводится (Лессингом) к мотивации, и, что существеннее для нас, всякий немотивированный знак в поэтическом дискурсе стремится стать мотивированным. Все это подготавливает понимание символизации как важнейшего средства словесного искусства.

1.4.2. Символ в романтической эстетике

Романтическая эстетика решительно порывает с подражанием природе. Согласно Новалису, «Искусство есть часть природы» [168; 162]. Ранее существовавшие формулировки, наподобие «подражание прекрасной природе», тоже теряют свою актуальность для романтиков. Вместо подражания природе теоретики романтизма - например, Ф. Мориц, писатель и друг Гете - предпочитают говорить об изображении прекрасного, мотивируя свой подход тем, что природа может представляться художнику и некрасивой, с одной стороны, с другой же – если изображать природу только прекрасной, то уже не может быть речи о подражании. Основной труд Морица не случайно носит название «О подражании, творящем прекрасное» (1788).

Мориц вводит важную инверсию в соотношение польза/наслаждение в искусстве: предмет, который обладает только полезными свойствами, то есть, имеет цель вне себя, не может быть завершённым: он достигает этого только внутри субъекта. Искусство же по природе своей бесполезно, то есть его цель находится не вне его, а в нем самом⁶, предмет искусства тем самым имеет внутреннюю завершенность. «Я люблю прекрасное скорее ради него самого, полезное же я люблю ради себя»⁷ [цит. по: 141; 186]. Таким образом, Мориц утверждает: «сущность искусства в его собственной завершенности» [там же]. Образ подобной завершенности, завершенности в себе, привел романтиков к органическим метафорам.

⁶ Стоит отметить, что В. Соловьев активно развивал эту идею в своей статье «Красота в природе»: «В красоте – даже при самых простых и первичных ее проявлениях – мы встречаемся с чем-то *безусловно-ценным*, что существует не ради другого, а ради самого себя» [134; 354].

⁷ В настоящем параграфе цитаты из некоторых авторов, таких, как Мориц и Мейер, приводятся по ук. изданию Годорова, поскольку либо не издвались на русском языке, либо труднодоступны.

Так, Шеллинг, говоря о соотношении природы и искусства, использует следующую органическую метафору: «Если для нас представляет интерес проследить возможно основательнее строение, внутренний строй, соотношения и ткань растения или какого-нибудь органического существа, насколько больше должно бы нас занимать обнаружение этой же самой ткани и соотношений у тех гораздо более высокоразвитых и замкнутых в себе организмов (Gewachse), которые именуются произведениями искусства» [160; 56]. Искусство, таким образом, становится на более высокую ступень, нежели природа.

Метафора эта оказалась близкой эстетике Набокова, профессионального энтомолога. Изучая бабочек, он посвятил не одну научную работу мимикрии чешуекрылых – тема узоров и подражания в природе занимала его и как художника, и как ученого. Характерно в этом свете отношение Набокова к утилитаризму в искусстве как безусловному злу и мимикрии в природе как не всегда объяснимому с научной точки зрения явлению.

Если рассматривать развитие идей шеллингианства на русской почве, то можно увидеть, что и Аполлон Григорьев, создатель «органической критики», и Владимир Соловьев, теоретик символизма, используют органические метафоры в борьбе с позитивизмом (в искусстве прежде всего), что находит свое безусловное отражение и в творчестве Набокова. Так, в работе «Красота в природе» Соловьев исходя из естественнонаучных открытий Дарвина, приходит к парадоксальному выводу, что красота в природе существует независимо от субъективного человеческого восприятия. Более того, в данной работе немало внимания уделено идее окраски и мимикрии как бесполезному с точки зрения защиты механизму, что опровергает традиционные позитивистские представления.

Набоков в своем творчестве доводит идею подражания в природе и искусстве до абсурда: в романе «Ада, или радости страсти» главный герой Ван Вин наблюдает за своей возлюбленной Адой, срисовывающей из ботанического атласа цветов, в процессе мимикрии подражающий ночной

бабочке, которая подражает, в свою очередь, скарабею. Какова цель подражания и что является действительностью в этой цепочке подражаний, уже непонятно, поскольку и сама действительность становится беспредметной, напоминая симулякр.

На вопрос, какова цель самого искусства, Шеллинг отвечает – выявление в материальном духовного. В работе «Об отношении изобразительных искусств к природе» философ утверждает, что художник «должен уподобиться... духу природы» и «говорит посредством формы и образа, пользуясь ими только как символами (Sinbilder), и лишь в той мере, в какой художнику удастся отразить этот дух в живом подражании, он и сам создает нечто подлинное» [161; 61]. Роль художника соотносится с ролью Творца в эстетике романтизма, художественное творчество оказывается продолжением работы Бога в акте созидания. В этом контексте романтики говорят уже не о подражании, а, скорее, о самовыражении творческого субъекта, (или, шире, репрезентации). И, подобно тому, как в природе духовное и материальное существуют синкретично (в данном случае, непротиворечиво), истинный творец определяется «своей способностью разрешать противоречие, абсолютно ничем иным не преодолимое» [161; 482]. Определение красоты дается Шеллингом с этих же позиций: «В художественном произведении... бесконечное выражено в конечном. Но бесконечное, выраженное в конечном, есть красота» [161; 475-476].

Противоречие духовного/материального не единственное, снимаемое эстетикой романтизма; синтетизм в целом является доминантой романтизма. Синтезу подвергаются также категории частного и общего, и самый художественный способ означивания определяется через взаимное проникновение частного и общего, что отсылает к неоплатонизму, к учению о микро- и макрокосмосе. Следует отметить, что подобный подход принято связывать с эстетикой Набокова, как это, в частности, делают в монографии «Тексты-матрешки Владимира Набокова» [59] С. Давыдов и Д.Б. Джонсон в книге «Миры и антимирy Владимира Набокова» [60].

Ф. Шлегель постулировал особый способ выражения для поэтического дискурса - аллегорический: «Всякая красота — это аллегория. Высшее, именно потому, что оно невыразимо, можно высказать только аллегорически» [162; 394], – озвучивает позицию философа Людовико, герой «Разговора о поэзии». Впрочем, у Ф. Шлегеля, отмечает Цветан Тодоров [141; 227], аллегория не противопоставлена символу, как это было у других теоретиков романтизма. Представляют интерес высказывания Ф. Шлегеля о Боге: «...всякая аллегория обозначает Бога, и о Боге можно говорить только аллегорически» [цит. по: 141; 227]. В примечаниях А. В. Михайлова и Ю.Н. Попова к «Идеям» Ф. Шлегеля содержится интересное замечание о переосмыслении традиционных определений Бога «как круга или шара, центр которого – повсюду, а окружность – в бесконечности» [162; 462]. Данное наблюдение может быть применено к изучению геометрической символики⁸ творчества Набокова и будет нами рассмотрено подробно во 2 главе.

Ф. Шлегель утверждает, что косвенный способ выражения – конструктивный признак словесного творчества: «Аллегория, символика, олицетворение, а также симметрия, риторические фигуры суть принципы поэзии, а не ее элементы: элементы – это мертвая масса» [141; 227].

В целом романтики ставили символ выше аллегории, Шлегель же говорил об аллегории не в узком смысле, а в широком, обобщающем.

Таким образом, можно говорить о символе как о центральном понятии романтической эстетики: он связывается с продуцированием смысла, с одной стороны, с другой – с выражением того, что не может быть выражено другими средствами, «невыразимого», в терминологии романтиков. Символ мотивирован, он синтезирует частное и общее, природу и искусство, и другие категории, противопоставленные друг другу.

⁸ В качестве отправной точки мы рассматриваем статью Э. Наймана «Литландия: аллегоричность «Защиты Лужина»»[108], статьи А. Долинина «Тайна цветной спирали»[65], а также воззрения Д.Б. Джонсона на геометрию Набокова, высказанные им в 5 и 6 частях книги «Миры и антимирры Владимира Набокова».

Для романтической эстетики принципиально важным был тот факт, что искусство мифологично. Мифология сама по себе является для романтика символической структурой. Через любую мифологическую структуру в мире явлена бесконечность. Собственно мифологическая структура является единственным способом и единственной структурой, через которую можно созерцать бесконечность. Шеллинг выделял две мифологии – греческую и христианскую, по его определению, «мифологии первого и второго рода» [160; 157]. Данная теория романтиков имеет принципиальное значение для изучения набоковских текстов. Если касаться мифологии первого рода, следует сказать, что она, как символическая структура, включает в себя природу как открытое (*Das Offenbare*) и идеальное как тайное. В мифологии второго рода, то есть в христианской мифологии, идеальный замысел и эсхатология открыты для нас, природа же отступает в мистирию. В мифологии первого рода сам универсум созерцается как природа. В мифологии второго рода универсум созерцается как история.

Принципиальное значение данная эстетическая концепция Шеллинга имеет для нас потому, что для Набокова-художника, наследника символизма, индивидуальная авторская мифология была основой всякого акта творчества.⁹ Для Набокова символизация также становится средством создания индивидуально-авторской мифологической структуры. Говоря о том, почему разграничение мифологии первого и второго рода для нас первостепенно, нужно отметить, что Набоков в своем творчестве выстраивает индивидуально-авторскую мифологию, примиряя мифологии первого и второго рода между собой. Мифологическая структура, которую выстраивает Набоков, включает в себя мистическую природу, которая, по выражению Шеллинга, удалась в мистирию и сама есть мистерия (мистерия вещей), и идеальное, которое является бесконечной и

⁹ Об этом см. подробнее: О.Ю. Скопечная «Традиции русского символизма в прозе В.В. Набокова 20-30-х годов». Дисс. канд. филол. наук [186].

непознаваемой тайной. Набоковская концепция бытия в этом смысле весьма показательна. Ее отражение мы находим в романе «Дар».

Эта концепция бытия заключена в признаниях Годунова-Чердынцева: «Бытие, таким образом, определяется для нас как вечная переработка будущего в прошедшее, – призрачный, в сущности, процесс, – лишь отражение вещественных метаморфоз, происходящих в нас. При этих обстоятельствах, попытка постижения мира сводится к попытке постичь то, что мы сами создали, как непостижимое. Абсурд, до которого доходит пытливая мысль – только естественный видовой признак ее принадлежности человеку, а стремление непременно добиться ответа – то же, что требовать от куриного бульона, чтобы он закудахтал. Наиболее для меня заманчивое мнение, – что времени нет, что все есть некое настоящее, которое как сияние находится вне нашей слепоты, – такая же безнадежно конечная гипотеза, как и все остальные» [1; 3; 308]. Показательны и другие высказывания Годунова-Чердынцева: «...вождеую «бессмертия» - хотя бы его земной тени» [1; 3; 316]. Важно отметить, что слово «бессмертие» в данной цитате из письма Чердынцева заключено в иронические кавычки. Или другое: «...определение всегда есть предел, а я домогаюсь далее, я ищу за рогатками слов, чувств, мира, где сходится все, все, все...» [1; 3; 296]. Эти рассуждения Годунова-Чердынцева заставляют предположить, что Набоков пытается сделать настоящее (имеющее в себе самом свое прошлое и возможное будущее) тотальным. Такая онтологическая концепция как раз и приводит нас к мысли, что набоковская мифологическая структура – это мифологическая структура индивидуального настоящего. История, так же как и смерть, возможна в набоковском мире лишь тогда, когда само прошлое, например, путем тотального воспоминания, становится настоящим.

Подобного рода мифологический подход к истории может быть проиллюстрирован практически любым романом Набокова. Так, пространство текста «Машеньки» (1926) заполнено эмигрантским

настоящим, перемежаемым невозвратимым прошлым героев, для Ганина его прошлое, роман с Машенькой, Россия, куда реальнее¹⁰ берлинского пансиона, где ему приходится жить. В «Защите Лужина» (1930) временные и пространственные границы открыты как помутившемуся сознанию Лужина, так и читателю. Играя с Туратти, герой осознает, что опасность исходит не только от комбинаций противника. Вынужденный оторваться от доски, он видит необходимость защищаться от враждебного мира («что есть в мире, кроме шахмат? Туман, неизвестность, небытие...» [1; 2; 80]). Завязнув в уже не шахматной комбинации, Лужин «сделал отчаянную попытку высвободиться... хотя бы в небытие» [1; 2; 81]. Дважды повторенное здесь слово «небытие» не может быть случайным. Герой находит «ключ комбинации» - «домой», и реальными для него становятся не берлинские, а русские пейзажи, окрестности усадьбы его детства. Подобное узнавание, мерцание сквозь означаемое скрытого означающего русского детства будет преследовать и Германа в «Отчаянии» (1934), для которого окно гостиницы в Тарнице явилось медитативным пространством, связавшим его с русским прошлым, и Мартына из «Подвига» (1932), почуявшего дыхание Крыма на реке Кеме, и Федора Константиновича Годунова-Чердынцева из «Дара» (1938).

Важно понять, зачем Набоков использует подобную мифологическую концепцию времени (а значит, в итоге, и истории). При более детальном рассмотрении становится ясно, что сама история благодаря подобной символической мифологизации деконцептуализируется и деидеологизируется, становясь подлинностью индивидуальной человеческой экзистенции, ее реальным содержанием. В связи с этим возникает законный вопрос о том, что такое на самом деле подлинный историзм и подлинная литература. Набоков дает весьма оригинальный ответ на этот вопрос в

¹⁰ ««Машенька» - роман о бесплотных пленниках, потерявших статус граждан России, пронизанный грустным пафосом и даже некоторой безысходностью»; «... поток счастья прорывается в воспоминаниях о «русском дождливом августе», а тени настоящего так назойливое его прерывают», пишет об этом Л.Н. Целкова [156; 58].

предисловии к роману «Под знаком незаконнорожденных»: «Мало есть на свете занятий более скучных, чем обсуждение общих идей, привносимых в роман автором или читателем» [25]. Набоков четко разделяет подлинное творчество и так называемую «серьезную литературу», которая «является лишь эвфемизмом для обозначения пустой глубины и всем любезной банальности» [там же]. Из этого следует, что важная для Набокова задача состоит в том, чтобы деидеологизировать сам творческий акт. Символ как способ движения к подлинной, творцом заложенной сущности вещей, которая сокрыта в глубине времени, делает любую идеологию поверхностной и абсурдной.

Так, если обратить внимание на структуру предисловия к роману «Под знаком незаконнорожденных»¹¹, где Набоков дает в предисловии пошаговую стратегию чтения собственного текста, то сразу же становится очевидным, что эта интерпретация является ложным ключом. А кроме того – попыткой показать читателю, как он, читатель, сам действует, деконструируя живую ткань романа и создавая своей интерпретацией пространство идеологии как псевдосимволическое пространство, где символ лишен того бесконечного и идеального, на которое он ориентирован. Псевдосимволическое пространство идеологии для Набокова является пространством духовной и метафизической смерти, точнее, духовного и метафизического самоубийства. В связи с тем, что само произведение искусства является для Набокова, по всей видимости, символической структурой, в которой неграмотная интерпретация может нанести ощутимый вред проникновению в авторский замысел, следует говорить о набоковской концепции создания текстов как о концепции создания некой кристаллической решетки. Всякая

¹¹ Именно в предисловиях к своим романам В. Набоков зачастую «обнажает приемы» своего творчества. Кроме того, как считают некоторые исследователи, в предисловиях писатель защищает свою позицию, другие – что напротив, прячет. Об этом см. подробнее в работе Daniel de Santos Lorientе «Texts and reality: metafiction and metaphysics in Vladimir Nabokov's "Bend Sinister"» [193]

десимволизация (то есть, буквальное прочтение) и псевдосимволизация¹² – реальный символ уничтожают. Поэтому когда мы говорим о связях набоковской эстетической концепции с романтизмом, следует помнить о дуализме наслаждение/использование, характерном как для романтиков, так и для европейской философии до них. Европейская философия в духе универсального символизма Блаженного Августина полагала наслаждение возможным только в случае, если его объект – это Бог. Что же касается использования, то все остальные объекты служат возможности нести слово Божье. Философия Просвещения постулировала использование ради дидактической цели - с помощью аллегории. Романтизм уравнивал в правах использование и наслаждение, уравнивал в правах этическое и эстетическое: все, что красиво, – есть безупречное нравственное благо. А красиво то, что завершено в себе (по определению Шеллинга), то есть символически выражает бесконечное в конечном и особенном.

В этой связи имеет смысл обратиться к высказываниям Годунова-Чердынцева, который взыскует «далей» и «бессмертия». Использование, а также концептуализация бытия с помощью некой десимволизирующей идеологической или этической модели, по Набокову, невозможно. Оно представляется «отрезанием языка» миру. Обывателю, как мы можем убедиться на примере статьи Набокова «Пошляки и пошлость» [18; 384-389], не нужно искусство, ему нужны утилитарные ценности, информационные и идеологические структуры.

Именно поэтому перед нами возникает вопрос, как правильно читать набоковские тексты и как не стать просто «доброжелателем, который придет с собственными символами» (выражение из предисловия к 3-му американскому изданию «Bend Sinister»). Наш ответ на этот вопрос будет таков: предисловие к роману «Bend Sinister» должно быть пересмотрено в

¹² К примеру, принятие на веру «символического» характера встречи героев романа «Машенька» Ганина и Алферова. Л.Н. Целкова пишет об этом: «Автор подсмеивается над Алферовым, потому что символы в романе действительно есть, но не те, о которых говорит герой. Они спрятаны гораздо глубже, и их не сразу разглядишь». [156; 54].

позитивном ключе по отношению к предлагаемой автором псевдоинтерпретации. Набоков в этом предисловии вполне недвусмысленно призывает к активной читательской позиции. Активная читательская позиция – это не просто интерпретационный разбор произведения искусства «по косточкам», не тенденциозная десимволизация и приобщение художественного произведения к пространству культуры, которая идеологизирована. Набоков в предисловии призывает к приращению и умножению читателем символической структуры текста. Такое умножение, происходящее в настоящем, и есть подлинный творческий акт. Набоковские тексты требуют читателя-творца, требуют чтения как приращения и умножения символов-смыслов. Это единственная стратегия, которая позволяет адекватно читать набоковские тексты (а не превратить, к примеру, роман «Bend Sinister» в не очень оригинальную притчу о той вечной истине, что тоталитарное государство чудовищно). Необходимо особенно подчеркнуть, что близость эстетической концепции романтиков и эстетической концепции Набокова состоит в стратегии приращения смыслов, а не копирования, приращения и реального творчества, но не подражания, которое происходит в настоящем творящей личности.

2. Понятие символа в русском символизме

Русская модернистская парадигма в целом транслировала символ как реальный метод, а точнее, как структуру, через которую возможен гнозис или возможна трансценденция или почти прямая связь с божественным.

В своей книге исследователь русского символизма¹³ Ханзен А. Леве [148; 38-62] пишет, что в символистском искусстве существуют две тенденции. Первая тенденция подразумевает такое искусство, которое, преобразая действительность, делает ее идеальной герметической, непроницаемой формой, формой, метафизически предназначенной для вечности. Эстетизм – это такая мифология, в которой художник только и может – вдохнуть в мировые формы, преобразуя их, жизнь. Эстетизм исключительно далек от «чистого искусства». Эстетизм часто сближается с дьявольским, декадентским, безобразным [148; 38-57]. Сближается потому, что никакой универсальной идеи красоты он не знает, красоту каждый раз нужно рождать снова и ради новизны красоты художник и существует, сам являя ее собой («я – изысканный стих», как сказано у Бальмонта: «Я – изысканность русской медлительной речи...»). Эстетизм старшего поколения символистов (Бальмонт, Брюсов, Анненский, Сологуб) не нуждался в космологических картинах мира, не нуждался в идее Бога и идее потусторонности, в которых так нуждались младосимволисты [там же]. Старшие символисты заложили традицию русского символизма, и краеугольным камнем этой традиции стала мифология творческой игры, идеальной формы и постоянной игровой авторефлексии над этой формой. С мифологизацией самого процесса творения, с осознания процесса творения как реальной метафизической альтернативы как самостоятельного пути, по которому можно идти к богоподобию, начинается символистская эстетика. В этом смысле показательно стихотворение Брюсова «Люблю я линий верность»¹⁴ 1898 года. В тексте этого стихотворения прочитывается

¹³ Об этом см. также многочисленные работы З.Г. Минц, например: «О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов» [106], «Понятие текста и символистская эстетика» [105].

¹⁴ Люблю я линий верность,
Люблю в мечтах предел.
Меня страшит безмерность
И чудо Божьих дел.
Люблю дома, не скалы.
Ах, книги краше роз!

мифология символистского эстетизма, в корне пересмотревшего романтическую эстетику с универсальной идеей красоты. Символистская метафизика красоты – это «искусственное», рожденные из сверх-Я творца предельно индивидуальные формы, которые и определяют отношения творца с миром. Искусственное всегда выигрывает и оказывается совершеннее природного. В конце стихотворения даже дан образ такой формы – непроницаемый магический кристалл. Сама душа художника становится такой идеальной формой, о чем свидетельствует другое брюсовское стихотворение «Молиться»¹⁵ 1913г.). Брюсов сомневается, что сам Бог может проникнуть в глубину этого кристалла, «кристалл... мертв». Зеркальный кристалл – символ отражающей весь мир души поэта.

– Но милы мне кристаллы
И жало тонких ос. [4; 1; 89]

¹⁵ Молиться? Я желал
Молиться, но душа,
Как дорогой кристалл,
Блестает, не дыша.

Упав на грани, луч
Стоцветно отражен,
Но, благостен и жгуч,
Внутри не проникнет он.

Внутри, как в глыбе льда,
Лишь вечный холод; вздох
Не веет никогда...
Сюда ль проникнет Бог?

Бог — лишь в живых сердцах,
Бог есть живой союз:
Он в небе, Он в волнах,
В телах морских медуз.

Кристалл же мертв. Горит
Лишь мертвым он огнем,
Как камень драконит,
Зажженный смертным сном.

Молиться? Я хочу
Молиться, но душа
Ответствует лучу
Блестаньем, не дыша.[4; 1; 47]

Именно противопоставлением отражения/прозрачности объясняет различие между символизмом старшего и младшего поколения поэтов Ханзен-Лёве: «Если в раннем символизме семантически, а также и конструктивно (в смысле порождения текста) доминирует *символика зеркальности* и *отражения*, то вся мифопоэтическая модель [младосимволизма] находится под знаком *прозрачности*, которая буквально — как показывает и Мережковский — отождествляется с *символичностью* [148; 70].

Мифология каталогизирования, структурирования и рефлексии души художника и есть символистская теургия, то есть достижение богоподобия через магическую практику. Символ – тот же самый магический кристалл. Каждое отдельное стихотворение – это кристаллическая решетка, душа же автора не может познать саму себя, проникнуть в собственную глубину, однако она трансцендирует ее, созерцая красоту вечно новой формы. Творение в мифологии бесконечно больше самого творца.

Именно эту темную глубину символа и восприняли младшие символисты. Однако их позицией была тотальная эстетизация всех элементов действительности, «панэстетизм», по выражению Ханзена Лёве [148; 51]. Младосимволисты сняли противоречие между искусственным кристаллом и живой природой. Бог и потустороннее как бы пронизывают своим светом кристалл души поэта и произведение искусства. Поэт в мифологии младосимволистов творит из будущего, становится визионером и пророком, «шаманом» (по выражению Андрея Белого). Через его фигуру, как через кристалл, являют себя все метафизические силы и основания мира, как темной, так и светлой природы. Через поэта в эстетике младосимволистского панэстетизма могут проникать в реальность, являть себя как светлый Бог, гнозис, мудрость, София, порядок, так и предвечный темный хаос и силы зла. Александрийский человек (то есть гностик, последователь философии всеединства; подробнее об александрийской мифологеме – см. следующий параграф) уравнивается дионисийским (ницшеанский символ хаоса) и

явлены они в едином мифологическом контексте – все зависит лишь от выбора творца.

Мифопоэтический извод символизма был попыткой вернуть символу его власть над бесконечным, которую с поэтикой мертвой формы (например, непроницаемого кристалла) он чуть не потерял¹⁶. Религиозность и аксиология, а также явно выраженная религиозная телеология (в значительной степени эстетизированная) в русском символизме – результат победы потусторонности символа над его зеркальной формой. Младосимволизм реконструирует идею романтического двоемирия, но в совершенно ином контексте. Поэт, как призма кристалла, пребывает между действительным миром и небесным. Для него двойственность и принципиальная расколотость мотивированы его амбивалентной позицией между мирами, стремлением как к аполлоническому порядку, так и к хаосу дионисийской ночи. Символистское двоемирие есть двоемирие трагически расколотого бытия и поэта, совершающего священный подвиг теофанического служения искусству.

Декадентский модернизм снимает эпистомологическую проблематику. Абсолютная форма, к которой стремятся поэты-декаденты и которая есть сама по себе кристалл души художника, непроницаема и непознаваема. Эта черта роднит символистский эстетизм с постмодернизмом, который так снимает гносеологическую проблематику. Основным содержанием и того и другого является бытие формы, а ее онтология является основным вопросом для символизма и постмодернизма. Кроме того, необходимо упомянуть об отсутствии и там и там универсальной идеи красоты. В первом случае она предельно субъективна, она – индивидуально-авторская идея, во втором – она симулякр и проблема кода. Нет никакой красоты, кроме кода. При этом

¹⁶ «... предполагаемое в символе единство ... - это единство некоего высшего, Божественного проекта, лежащего в основании бытия, в истоке всего сущего, - это прозреваемое Символом единство Красоты, Блага и Истины. Такова была высокая романтическая установка младосимволистов, которые – *в отличие от старших символистов (курсив наш – С.К.)*... шли в своем творчестве к метафизическому приятию мира», - пишет Л.А. Колобаева в книге «Русский символизм» [86].

можно сказать, что потенции постмодернистского развития литературы в полной мере заложил уже модернизм. Не случайно именно русская символистская литература стала источником для русских постмодернистов¹⁷: не только Набокова, но и Сорокина, и Пелевина. Уже символизм через подобные эстетические отношения знал разложение и деградацию субъекта, лирического героя. Эстетизм, вывернутый наизнанку, постулирует следующее: душа художника не ограничена ничем, непознаваема и она есть некий божественный Абсолют. Но это – одна из форм деградации субъекта. Именно с этой деградацией и связан постмодернизм.

Таким образом, вполне вероятно, что постмодернистская тенденция возникла намного раньше, чем принято считать. Импульсы постмодернизма заметны уже в модернизме, как мы это можем видеть на примере Набокова.¹⁸ Эстетика модернизма предвосхищает симуляцию постмодернизма. Наиболее разработанной в теоретическом смысле концепцией символа в русском символизме традиционно считается концепция Вячеслава Иванова, к которой мы и обратимся в следующем параграфе.

2.1. Концепция символа Вячеслава Иванова

Проблематика символа была рассмотрена Вячеславом Ивановым в его работах «Поэт и чернь» (1904), «Две стихии в современном символизме» (1908), «Мысли о символизме» (1912) и ряде других. Символическое искусство Иванов понимал как теургию, художник, с его точки зрения, должен был воплощать в символическом иные сущности. Символ был путем, лучом к божественному всеединству. Не случайно лозунгом Иванова было:

¹⁷ Об этом см. подробнее: Десятов В.В. Русские постмодернисты и В.В. Набоков: интертекстуальные связи [176].

¹⁸ см. статью С. Сендеровича и Е. Шварц «Лолита»: По ту сторону порнографии и морализма»[126].

«за реальным – реальнейшее» (a realibus ad realiora). Религиозное должно являть себя через символ, эстетически осмысленный. Отношения ноуменального и феноменального, идеального и материального – это не более чем проблема символа. Луч символа дает возможность ощутить тотальность бытия. Иерархия символов, отражающая высшие и низшие планы бытия, отсылает нас к мифологическому мировому единству, к космологии. В связи с этим Иванов выделяет три эстетических пути и три эстетических начала. Первый путь – это восхождение. Восхождение утверждает сверхличное мужское духовное начало, стремление к высочайшему бытию. Это путь познания Бога и свободы, познания мистической тайны бытия. Трагедия, реализующаяся через гибель восходящего героя, утверждает торжество индивидуального духа.

Следующий путь – нисхождение, которое подразумевает преобразование божественным духом земных вещей и явлено в женском обличье. Красота торжествует уже на земле. С нисхождением у Иванова ассоциируется христианская этика и эстетика. Однако через символ транслирует себя не только Бог и космос, через символическое может проявлять себя в мире и хаос. Хаотическое – это третий путь, олицетворяющий безличное и бесполое.

Основной вектор изысканий Иванова был направлен на исходную природу символа, мифа, художественного творчества как взаимодействия: протагониста и хора – в античности, и Поэта и Черни – в настоящем.

Символы «были искони заложены народом в душу его певцов, как некие изначальные формы и категории» [80; 140], - утверждает Иванов. Соответственно, природа символа – намек и внушение, но не прямое высказывание. Также символ – не аллегория, поскольку он – «не иносказание, а указание» [80; 141]. Он имеет неразложимую структуру, в отличие от притчи или сравнения. Символ не адекватен «внешнему слову» [80; 141], «означающее» всегда больше, чем «означающее» (точнее, «означающие»). Символ – свернутая фабула, считает Иванов, но он не обозначает конкретной идеи, являясь знаменем, смысл которого образно и

полно раскрывается в соответствующем мифе. Поэтому змея, к примеру, в одном мифе представляет одну, а в другом - другую семантику: «Но то, что связывает всю символику змеи, есть великий космогонический миф, в котором каждый аспект змеи-символа находит свое место в иерархии планов божественного всеединства» [78; 143]. Таким образом в мифе функционирует символ.

В статье «Две стихии в современном символизме» [78] Иванов говорит о двух способах творчества, о реализме и идеализме, и, соответственно, о двух видах символов: реалистическом и идеалистическом. Художник-реалист пытается познать мировую тайну и отразить ее символически в своем произведении. В дихотомии искусственное/естественное искусственное должно максимально правдоподобно отражать естественное. Идеалистическое же искусство подразумевает проникновение в тайну собственной души, а не мира, поэтому искусственная и абсолютно совершенная форма отражает не всегда проницаемую душу. «Пафос идеалистического символизма – иллюзионизм», - утверждает Иванов. Реалистический путь он сравнивает с хором и хороводом, а идеалистический – с монологом. Если попытаться определить место Набокова в данной классификации, то он окажется, скорее представителем идеалистического направления (то есть, «монологистом», иллюзионистом), поскольку он не пытается познать мировую тайну, герои же его произведений, пытающиеся это сделать, обречены на провал (о чем подробнее – см. вторую главу). Впрочем, стоит оговориться, что и идеалистом в полной мере Набокова назвать нельзя, поскольку и душа для него не является проницаемой.

Таким образом, символизм, по Иванову - это создание мифологической реальности, эстетизированной и эротизированной.

С. Сендерович и Е. Шварц так пишут о реакции Набокова на творческое наследие Вячеслава Иванова¹⁹: «Набоков никогда не упоминал Вяч. Иванова прямо по имени, но... тексты Набокова полны диалога с ним»²⁰. В этой же статье, откуда взята цитата, приводится анализ «закулисного грома» в качестве «эмблемы связи Блока и Иванова в набоковском восприятии».

2.2. Мистические основания русского символизма. Гностицизм

«Соединение вершин символизма с мистикой Владимир Соловьев определял особым термином. Термин этот – теургия. «Вселюсь в них, и буду ходить в них, и буду их Богом», - говорит Господь. Теургия – вот что воздвигает пророков, вкладывает в уста их слово, дробящие скалы» [41; 253], – писал Андрей Белый в статье «Символизм как миропонимание». Общеизвестно, что русский символизм в своих мистических, оккультных основаниях опирался на работы Владимира Соловьева, Вячеслава Иванова и Андрея Белого, в свою очередь обратившихся к трудам мыслителей-гностиков – Валентина, Василида, или таким авторам, как Ориген, который толковал тексты Священного Писания, привлекая идеи гностиков и неоплатоников.

Наиболее доступными были гностические учения в изложении Отцов Церкви, боровшихся с ересями гностико-герметического толка²¹.

¹⁹ В различных аспектах творческие связи В.Набокова и Вяч. Иванова разрабатывали Б.В. Аверин (Аверин Б.В. «Дар Мнемозины» [28]) и Чечилиа П.Б. (канд. дисс. «Владимир Набоков и русский символизм» [50]).

²⁰ С. Я. Сендерович, Е.М. Шварц Закулисный гром: о замысле «Лолиты» и о Вячеславе Иванове // Wiener Slawistischer Almanach 44 (1999), стр. 23-47.

²¹ Полемика с гностическими взглядами сохранилась в сочинениях отцов Церкви: «Против ересей» Иренея Лионского, «Строматах» Климента Александрийского, «Источнике знаний» Иоанна Дамаскина, «О ересьях» Аврелия Августина и других трудах.

Известны пометы Блока на страницах, посвященных гнозису, из «Истории древней философии Виндельбенда» (1888г.) [167]. С момента своего возникновения в Александрии на рубеже нашей эры гностицизм позиционировал себя как синкретичное учение о тайном, сакральном знании о мире, Боге и Вселенной. Гностицизм претендовал на роль главенствующего учения, объединявшего Восток и Запад, философию и все существовавшие тогда религии. Гностицизм вбирает в себя как позднюю эллинистическую философию, египетскую мифологию (герметическое учение), так и раннее христианство. К центральным идеям гностицизма принято относить концепцию Демиурга, создателя мира, управляемого слугами Демиурга – Архонтами, одним из которых является София, а также докетизм – учение об иллюзорности материи. «Мир не спасается; спасается, то есть возвращается в область божественного, абсолютного бытия, только духовный элемент, присущий некоторым людям (пневматикам), изначально и по природе принадлежащим к высшей сфере», - писал о гностицизме В. Соловьев в энциклопедической статье [166]. Соматики, согласно гностикам, представляют собой другую крайность – им доступен только материальный аспект мира, психики же («душевные» люди) – переходную ступень, они достигают «веры», но не «знания». Гностицизм оказал серьезное влияние на творческую концепцию младосимволистов через Александрийскую мифологему²², Александриец Ориген представлял историю земного мира как сакральную притчу, что роднит его не только с символистскими представлениями, но и с видением мира как книги в постмодернизме.

Соловьевым теургия была воспринята в контексте софийной мифологемы – как отпадение, за которым следует опыт свободы в высшем мире, воспоминание о нем и, наконец, возвращение посредством преображения художником себя и мира.

²² Под термином «александрийская мифологема» мы, вслед за А. Рычковым, понимаем сознательное заимствование младосимволистами раннехристианских «александрийских» мифологических мотивов, в том числе софийных гностических, для описания их современности. См. об этом подробнее в статье А. Рычкова «Александрийская мифологема у младосимволистов» [121].

А. Блок одним из первых включил александрийскую мифологию в контекст символизма, о чем, в частности, свидетельствует его дипломное сочинение, посвященное творчеству А.Т. Болотова и Н.И. Новикова – известнейшим русским масонам XVIII столетия. Также можно упомянуть поэму Блока «Роза и крест», название которой непосредственно отсылает к ордену розенкрейцеров, преемников гностического учения в средневековой Европе. Андрей Белый в «Воспоминаниях о Блоке» писал: «Поразительно: как повторяется в лирике Блока философия Валентина: до мелких штрихов!.. Смотрите, во что превращаются образы Блока, когда подойдете вы к ним с ключом гнозиса... От первого тома к второму описана драма схождения Софии, Ее изменение в Ахамот, переплотнение в косность скорби материального мира... Мировое Виденье – София. Индивидуальное – Ахамот» [40; 267].

В сборнике «Символизм и философия культуры» Андрей Белый говорит о «христовстве» этой культуры, представляя ее как некую спасительную ересь: «...в Александрии случился огромный выпрыг из мысли античности; он пред нами – леса, обстающие Солнечный Храм (или Град); недостроенный Храм, ими скрытый; <...> «единое» пятого века до Р.Х. – Apollo; «единое» третьего века по Р.Х. – Христос «Тайной Вечери» Леонардо-да-Винчи; между обоими – в промежутке столетий: ужасные корчи страдающей, крепнущей мысли, запечатленные судорогой Александрии... и тайным светом блистает в пирах этой жизни «христовство» культуры, грядущей на нас; где пиры станут «вечерей тайной», куда придет Гость: человек в человеке; Он – ныне неузнанный, странствует в нас; и мы, странствуя, ищем свидания с Гостем. (...) Мировая Империя, Рим, – оплотнение: искаженный каркас александрийского синтетизма. (...) То, над чем работали школы Плотина, Филона, нашло искривленное приложение к жизни: в работе гигантского Августа, осуществившего для непонятной тайны души социальный каркас. (...) Тайное александрийской культуры влилось и жило под почвою Рима: оно – катакомбно; воистину можно сказать, что

imperium взорвано катакомбою; она вышла наружу. Здесь кончаются русла культуры; под ним живописный источник протек: от второго и первого века; и до двадцатого века; тут он иссякает, тут снова должны мы совершить поворот; осознать в себе импульс; в сверхчеловеке должны опознать человека, связавшего воедино своих двойников (Канта с Фаустом, с Манихейским учителем); соединить два пути: путь линейный и путь неподвижного круга – в спираль. Импульсы Ренессанса – в Александрии» [41; 265-268].

Мистическое понимание времени младосимволистами состояло в том, что не только линейное время (с основными идеями своего движения – идеями прогресса и эволюции), но и вечное циклическое повторение и пересоздание вечных же идей (круг) ими отрицалось. Через символ догматическому кругообразному вечному настоящему идеального мира младосимволисты противопоставили пространственно-временной континуум, который имеет геометрию спирали («Что связует круг с точкой?» – вопрошает Андрей Белый и отвечает: «Спираль»). Точка – это «миг», в символе – мгновенное совпадение «конечного» и «бесконечного», а круг – циклическое время. «Догматический круг есть неправда, неправы догаматики, сжавшие время в *систему*» [41; 291], утверждает Андрей Белый. Понимание Андреем Белым механизма символа можно представить следующим образом: вечное возвращение, линейность и цикличность времени, описываемые в геометрии прямой и окружности, синтезируются в спираль. Эту спираль мы встретим впоследствии у Набокова в автобиографическом романе «Другие берега»: «Спираль – одухотворение круга. В ней, разомкнувшись и высвободившись из плоскости, круг перестает быть порочным» [1; 4; 283].

2.3. Набоков и русский символизм

Влияние русского символизма на набоковскую прозу, как уже не раз замечалось (в отечественном набоковедении – О.Ю. Сконечной [186]), достаточно велико, о чем впервые было сказано Д.Б. Джонсоном и В.Е. Александровым. Разрабатывались такие темы, как «Набоков и Блок»²³, «Набоков и Белый», «Набоков и Сологуб»²⁴. В.Е. Александровым²⁵ было намечено такое направление исследования, как «Набоков и Вячеслав Иванов».

Средоточием этого влияния является творчество младосимволистов. Гностический мистицизм и ницшеанство младосимволистов – это то художественное наследие, над которым Набоков постоянно рефлектирует. Достаточно вспомнить модернистскую геометрию романа «Петербург» Андрея Белого или его теоретические изыскания в книге «Символизм как миропонимание». Набоков заимствовал у младосимволистов также многие свои новаторские интерпретации русской классической литературной традиции. Так, центром притяжения для Набокова стал Гоголь. Гоголевский гротеск и фантастика будут развиваться в набоковском творчестве в особенной интеллектуализированной форме под очевидным влиянием Андрея Белого²⁶. Традиция двоемирия, переработанная символистами и их концепция жизнотворчества, теургии, восприятие всей жизни как одного непрерывного творческого созидания, бесспорно, повлияли на мировосприятие Набокова в целом. Кроме того, символистская концепция состояла, как известно, в создании тайного языка, с помощью которого можно было через конечное приобщаться к бесконечному. «Мудрость –

²³ Долинин А. А. Набоков и Блок [64]

²⁴ О. Сконечная «Отчаяние» Владимира Набокова и «Мелкий бес» Сологуба [128].

²⁵ Александров В. Набоков и «серебряный век» русской культуры [30; 215-230].

²⁶ Тема «В. Набоков и А. Белый» разрабатывалась в науке неоднократно, см. работы О.Ю. Сконечной «К вопросу о русском «параноидальном» романе: от «Петербурга» к «Приглашению на казнь»» [129], «Черно-белый калейдоскоп» [130].

лазейка из «голубой тюрьмы» трех измерений. Человек вырастает до мира и уже стучится к безмирному», пишет Андрей Белый в статье «Символизм как миропонимание» [41; 249].

Вообще, два центральных поэтических направления русского модернизма эпохи Серебряного Века, символизм и акмеизм – символизм как способ высказывания о надмирном и акмеизм – как возвращение к миру вещей оставили в набоковском творчестве свой неизгладимый след. Набоков-«волшебник» будет символически демонизировать мир вещей и одновременно заниматься деконструкцией самого символа и целых символических мифологем. Символическая демонизация мира вещей у Набокова будет еще более явной, невнимательный читатель набоковской прозы уже не в силах понять, где решетка символов, их лабиринт становится только кодировкой, а где за ней лежит реальное метафизическое наполнение, отсылка к идеальному плану. Хорошей иллюстрацией данного положения являются метафизические представления Цинцинната (героя набоковского романа «Приглашение на казнь», 1935 г.) о том, что за прозрачным миром вещей скрывается мир подлинный. Также показательна попытка Цинцинната работать над самим языком (изобретением ижицы), чтобы сделать идеальный мир пронизываемым и победить тем самым демонизм вещественного мира.

В набоковских романах, таким образом, культурные мифологемы выступают как элементы сложной и тонкой игровой технологии, которая реализует себя через прием сложного монтажа отдельных символических структур, за которыми ничего не стоит²⁷, поскольку сам порождающий символ принцип разрушен.

Другими словами, Набоков превращает символ в постмодернистский код. Набоков одним из первых ясно увидел новый потенциал символа. У символистов же, по меткому выражению А. Белого, символ, во-первых,

²⁷ Иллюстрацией данного положения может служить, например, гностический код «Приглашения на казнь», исследованный С. Давыдовым: Набоков – не гностик, а «смерть – это всего лишь вопрос стиля», о чем мы узнаем из предпоследнего абзаца «Под знаком незаконнорожденных» (оба романа заканчиваются смертью героев). Соответственно, и метафизики за этим кодом нет.

«всегда отражает действительность»; во-вторых, «[символ] есть образ, видоизмененный переживанием»; и в-третьих, «форма художественного образа неотделима от содержания» [41; 256]. Действительность у Набокова пребывает только в действительности, в реальности вещественного мира, который не может себе присвоить, транскрибировать на свой язык каждое индивидуальное сознание (даже сознание Творца), поэтому символ зачастую говорит у Набокова языком «действительности» беспомощного человеческого сознания. Примером тому может служить роман «Отчаяние», герой которого Герман пытается присвоить себе чужую личность, но терпит крах на метафизическом уровне.²⁸

Кроме того, как мы уже сказали, писательская «тирания»²⁹ Набокова заключается в том, что форма символа вполне отделима в его художественном мире от содержания символа. Примером тому может служить утверждение Германа из «Отчаяния»: «основная ... тема, сходство двух людей, есть некое иносказание» [1; 3; 428]. Сходство людей видится герою залогом того «идеального подобия, которое соединит людей в будущем бесклассовом обществе» [там же]. Сам же Набоков этот символ, создаваемый незадачливым писателем и убийцей Германом, разрушает.

Более того, как полагает Набоков, форма может вести нас по изначально ложному пути. Следующий факт: символ в набоковском творчестве и символическая деталь – не есть то, что тождественно образу, а есть метод его конструирования. Условно символы в прозе Набокова можно поделить на собственно символы и псевдосимволы; то есть либо символические структуры гротескно или сатирически переосмыслены, либо они намеренно ведут читателя по тупиковому пути интерпретации. Так, в «Лолите» Набоков с самого начала ведет читателя по ложному пути – эрудированный читатель, сбитый логикой разбросанных по тексту аллюзий из По, Мериме, Шарля

²⁸ Убивая двойника, Герман, скорее, совершает самоубийство вместо присвоения личности Феликса, да и тот оказывается не двойником.

²⁹ Сходная концепция была выдвинута известным представителем французского набоковедения, Морисом Кутюрье, в книге «Nabokov, ou la tyrannie de l'auteur» (Набоков, или авторская тирания), еще не переведенная на русский язык.

Перро, Флобера и еще двух десятков авторов на протяжении всего романа ошибается в своих ожиданиях – согласно логике этих отсылок, Лолита должна быть убита или должна совершить самоубийство, ее мать должна погибнуть от руки Гумберта, и так далее.³⁰ Именно так читатель испытывает на себе действие псевдосимволической стратегии набоковского творчества.

Далее, важно отметить, что фигура творца в набоковской прозе далека от гностической или ницшеанской концепции художника-духовидца (обе были распространены среди младосимволистов). Вот что об этом пишет в первой биографии Набокова Э. Филд, не рассматривающий символизм как самостоятельное течение русской литературы, а лишь как рефлекс романтизма: «Романтизм XIX века представлял нам художника как пророка и провидца. Но при всей священной силе его искусства ему не дано было видеть одного: собственного процесса творения, ибо предполагалось, что вдохновение скрыто или явно нисходит к нему «свыше». Это восхищение художника как священника заметно убывало в постсимволистской литературе и литературной критике этого века, но столь привлекательная догма трудно исчезает. От роли священника Набоков отказывается...» [191; 192].

Таким образом, можно говорить о различных аспектах восприятия Набоковым традиции русского символизма. Мы находим у него и изображение этой традиции с ее обыгрыванием, и, по словам О. Сконечной, «внутренний контакт – отталкивание и восприятие ее» [186; 106]. Впрочем, мы считаем, что в отношении разрушения традиции, отталкивания от нее Набоков идет несколько дальше, чем представляется исследовательнице: не «символизм ... характеризуется сильными деструктивными тенденциями, подтачивающими его основы» [186; 107], а сам Набоков разрушает порождающую модель символа, ту самую модель, о которой писал А. Ф. Лосев.

³⁰ Об этом подробнее см. в пионерской работе о «Лолите» Карла Проффера «Ключи к «Лолите»» [116].

3. Концепции символа в отечественном литературоведении XX столетия

3.1. Концепция символа А.Ф. Лосева

В конце 80-х годов XX века Лосев признается, что своим учителем всегда считал Вячеслава Иванова. «Связь Лосева с Ивановым больше, чем преемственность в сфере мысли», – считает Л.А. Соломеина [135]. Ученичество Лосева здесь – мировоззренческое, жизненное. Сам Лосев говорит об этом так: «У Иванова такая философия, которая в то же самое время и есть умозрение, видение мира в целом. Мир в целом!.. Конечно, это в конце концов тоже поэзия, но такая, которая неотделима от философии, неотделима от религии, неотделима от исторического развития человека. Именно поэтому я целую жизнь являюсь сторонником Вячеслава Иванова, являюсь его учеником...» [77; 134].

Мысль Лосева о преемственности его собственной философии и о связи его воззрений со взглядами Вячеслава Иванова и идеями серебряного века в целом принципиальна для нас. Лосевская философия символа приводит интуиции серебряного века о символических формах в строго структурированную систему. Для нас очень важно, что Лосев и Набоков генетически наследовали русской литературной традиции серебряного века. Л.Н. Целкова в своей монографии «Романы В. Набокова и русская литературная традиция» подробно исследует особенности притяжения и отталкивания в отношении Набокова к русской литературной традиции XIX века. Связь Набокова с русским символизмом достаточно хорошо прослежена в работах О.Ю. Сконечной, А. А. Долинина, А. В. Александрова. Однако во всех этих работах, скорее, намечается именно наследование, а

также общность тем, мотивов и повествовательной стратегии³¹. Дело в том, что Набоков активно продолжал русскую модернистскую традицию, но вместе с тем полемизировал с ней. Это становится отчетливо ясно уже из того, с какой частотой повторяются в набоковской прозе символистские мотивы, чье метафизическое содержание последовательно трансформируется. Об этом в своей статье «Набоков и постсимволизм» [126] достаточно убедительно говорит С. Сендерович. Однако невозможно согласиться до конца как с самим термином постсимволизм, так и с предположением Сендеровича, что такие метафизические категории набоковской прозы, как потусторонность, инобытие и двоемирие, являются для Набокова только фактами и феноменами внутреннего мира сознания. Статья Сендеровича в более общем смысле транслирует широко известный подход к набоковскому творчеству, тот взгляд, что Набоков не преследовал цели создания настоящей метафизики, что всякое иррациональное для него – лишь «вопрос стиля»: «...он не может принять соблазнительной идеи вечной жизни, а его потусторонности – это потусторонности внутренние: ад подсознания и элизиум собственной памяти, из глубины которого ему постоянно звучат голоса любимых поэтов» [126]. У Лосева же принципиально иной взгляд на иррациональность (а значит, и потусторонность): «...иррациональность не только есть нечто закономерно мыслимое и системное наряду с рациональными величинами, но... она есть также и нечто вполне видимое, физически видимое, физически осязаемое» [93; 9]. Это высказывание из книги Лосева «Проблема символа и реалистическое искусство» как нельзя лучше говорит как о преемственности самой лосевской философии по отношению к серебряному веку, так и о том, что символические структуры самого Набокова, говорившего, что «великая

³¹ В отличие от работы Л. Целковой, эти работы не обладают важной отличительной чертой: когда Л. Целкова рассматривает связь Набокова с русской романной традицией XIX века, она подробно и детально исследует полемику Набокова с традицией. Кропотливо пытается воссоздать и реконструировать принципиальные для Набокова точки размежевания с традицией. На монографии Целковой мы остановились здесь лишь для того, чтобы еще раз наметить пример правильного методологического подхода.

литература идет по краю иррационального» [18; 124], мы можем рассматривать с позиций лосевской теории. Взгляды Лосева на рациональное и иррациональное сближаются со взглядами Набокова, и точкой схождения, вероятнее всего, является пространство серебряного века.

Философия символа Лосева наиболее близка нам, в отличие от других философских и эстетических систем, которые рассматривавших символ, еще и потому, что эта система не ставит под сомнение, в отличие от кантианства, действительность мира вещей, материальную действительность. Тракат Кассирера «Философия символических форм» не рассматривается нами по той причине, что согласно ей ничего, кроме единого символического бытия культуры, не существует, а человек в этой системе - «animal symbolicum, символическое животное» [83]. То же можно сказать и о последовательнице Э. Кассирера С. Лангер, полагающей символизацию «реализацией естественной потребности... напоминающей скорее инстинкт, чем интеллект» [169]. Говоря об интуициях серебряного века о символе, нельзя не упомянуть также и о Павле Флоренском, которого А.Ф. Лосев также называл своим учителем [146; 177]. В целом для нашего исследования предпочтительнее теория Лосева, в частности, описывающая символ в контексте литературоведения. Построения же П. Флоренского, - это, по его выражению, «конкретная метафизика»³², они носят религиозно-философский характер. В то же время важно отметить то, что в последнее время исследование творчества В. Набокова в связи с наследием П.А. Флоренского становится одним из актуальных направлений набоковедения.³³

Мы обращаемся к теории символа Лосева как к наиболее, на наш взгляд, разработанной и точной, вполне самостоятельной и предлагающей четкую классификацию как логической структуры самого символа, так и близких ему структурно-семантических категорий.

³² О символе в понимании П.А. Флоренского см.: Спирина М.А. Символ в философском наследии П.А. Флоренского [138].

³³ Об этом см.: Б.В. Аверин Автобиография и философия (Павел Флоренский) [28; 80-96]Также см. канд. дисс. Ч. П. Боил «Владимир Набоков и русский символизм» [50](где исследуется мотив границы у Флоренского в «Иконостасе» и у В. Набокова).

Лосев посвятил большое число работ исследованию символа. Среди них «Очерки античного символизма и мифологии», «Философия имени». Однако к интересующим нас эстетическому и литературоведческому аспектам имеет отношение в основном работа «Проблема символа и реалистическое искусство» (1976), к которой и обратимся.

В данной работе Лосев рассматривает историю понятия символа с момента его возникновения и до 70-х годов XX столетия. «Термин “символ” происходит от греческого слова “symbolon”, что значит “знак”, «примета», «признак», «пароль», «сигнал», «предзнаменование», «договор в области торговых отношений между государствами». Может быть, имеет смысл привести также греческий глагол «symballo» одного корня с предыдущим словом, означающий «сбрасываю в одно место», «сливаю», «соединяю», «сшибаю», «сталкиваю», «сравниваю», «обдумываю», «закрываю», «встречаю», «уславливаюсь». Этимология этих греческих слов указывает на совпадение двух планов действительности, а именно на то, что символ имеет значение не сам по себе, но как арена встречи известных конструкций сознания с тем или другим возможным предметом этого сознания» [93; 18].

Во введении к работе Лосев предлагает для наглядности понятия символа математическую модель, хотя оговаривается, что при оценке символической образности он «привлекает математику *отнюдь не количественно конститутивно, но только творчески регулятивно*» (курсив Лосева). То есть – обращаясь к математической же терминологии – как вектор в осмыслении символа, но не его модуль. Символ рассматривается ученым как функция, разложимая в бесконечный ряд. В качестве математической аналогии он предлагает иррациональные числа. Например, процедура извлечения квадратного корня из двух является наглядным образцом функционирования символа: число, полученное в результате этой операции, всегда будет невыразимо при помощи конечного числа математических знаков. Мы можем получить в качестве результата единицу и еще бесконечное число десятичных знаков, но никогда не получим точного результата. Можно

только получать все более и более точный ответ, увеличивая количество десятичных знаков после запятой. Только бесконечное число десятичных знаков могло бы дать нам точное представление о значении этого корня. При этом каждый десятичный знак, получаемый нами в ходе этой операции, возникает не хаотично, а по определенному закону.

Именно так, согласно Лосеву, функционирует любой другой символ, – как некое «*задание*, которое невозможно вычислить точно и осуществить при помощи конечного количества величин. И тем не менее, он есть нечто совершенно точное, абсолютно закономерное и в идеальнейшем смысле слова системное» [93; 13]. Математические аналогии, приводимые Лосевым, понимание символа как функции действительности, позволяют применять его теорию к «геометрии» Набокова, который унаследовал от Андрея Белого³⁴ такие, например, философские конструкты, как круг и спираль (в качестве символов циклического и нециклического времени – подробнее об этом в параграфе настоящей диссертации «Мистические основы русского символизма»). Философия прямой (знака) и кривой, дуги (символа) будет нами развернута в следующей главе.

Для нашего исследования особенный интерес представляет глава из книги Лосева под названием «Общая структурно-семантическая характеристика символа, или общая логика символа», поскольку в ней описывается порождающая модель символа, которую разрушает в своем творчестве Набоков. В этой главе подробно рассматривается собственно логическая структура символа, акты мышления, необходимые для функционирования символа, и приводятся некоторые иллюстрации из русской литературы (Достоевский, Гоголь, Лермонтов, Пушкин).

Не менее важна для нас вторая глава «От знака к символу», где Лосев рассматривает знаковую природу символа, анализирует существующие знаковые теории, разрабатывает собственную аксиоматику знака.

³⁴ Впервые об этом в русском набоковедении написала О. Ю. Скопечная в своей диссертации [186].

В главе «Символ и соседние с ним структурно-семантические категории» ученым производится разграничение символа и аллегории, символа и художественного образа, символа и эмблемы, символа и метафоры, символа и типа, и так далее. Подвергаются рассмотрению также переходные случаи сосуществования двух или более категорий в художественном произведении. Здесь нас интересует, в первую очередь, разграничение символа с соседними категориями, например, с аллегорией, которую в обывательском употреблении часто путают с символом.

Согласно Лосеву, символ есть отражение действительности. «Действительность, как бы ее ни понимать, есть исходный и наименее необходимый момент для определения символа» [93; 38]. То есть неважно, как понимать действительность, – как реальность трансцендентного (как ее понимали символисты) или как реальность имманентного. Под отражением понимается не просто физическое отражение, но «смысловое» отражение, некая идеальная субстанция, содержащая, как бы мы сейчас сказали, всю информацию о символизируемой вещи, ее функцию. «А то, что идеальное есть отражение или функция материального, само не будучи материальным... разъясняется в теории диалектического материализма» [93;39].

Отражательно-смысловой характер символа – самое начало его определения, а не законченная модель. Под «смыслом» в этой схеме имеется в виду такой смысл, который «конструирует и модельно порождает» [93; 65] символизируемую вещь. Основные положения, характеризующие логическую структуру символа Лосев сформулировал в виде 9 постулатов, представляющих большой интерес для нашего исследования, поскольку для описания иррационального в символе требуется особая логика, которая поможет увидеть символы в творчестве Набокова как структуру и модель.

Перечислим эти постулаты:

1) *«Символ вещи есть ее отражение, однако не пассивное, не мертвое, а такое, которое несет в себе силу и мощь самой же действительности,*

поскольку однажды полученное отражение перерабатывается в сознании, анализируется в мысли, очищается от всего случайного и несущественного и доходит до отражения уже не просто чувственной поверхности вещей, но их внутренней закономерности. В этом смысле и надо понимать, что символ вещи порождает вещь» (здесь и далее в постулатах – курсив Лосева) [93; 39].

Говоря об отражательном характере изображения, Лосев отмечает, что не всякое изображение является символом; так, например, фотография пейзажа или его изображение не являются символами. Впрочем, пейзажи Рериха, к примеру, символичны, но символизм здесь свойствен самой природе, то есть самой «символизируемой действительности» [93; 39]. Такие символы называются ученым «символами первой степени». Символом «второй степени», то есть собственно символом, Лосев называет тройку у Гоголя, поскольку она несет в себе, в отличие от рериховских пейзажей, обобщение. Обобщенный смысл России в представлении Гоголя – вот что вскрывает этот символ. Гоголь подразумевает в нем и богатую историю страны, и ее потенциал, и быстрый прогресс, и многое-многое другое. В этом-то «многом» и кроется лосевское понимание символа. Ряд единичных представлений (прогресс, потенциал, мощь, история страны) обобщены при помощи символа, который сам по себе не связан, например, с прогрессом или потенциалом. Приведем собственный пример в первой главе «Улисса» Д. Джойса, весьма почитаемого Набоковым, символом ирландской поэзии Стивен называет «треснувшее зеркало служанки». В данном случае изобразительность использована Джойсом весьма неброская, в отличие от гоголевской тройки. В то же время символ этот не менее интенсивный, чем у Гоголя: речь идет о поэзии Ирландии. Можно предположить, что «законом» для порождения смыслов у Джойса является подчиненное положение Ирландии, соответственно, и ее поэзии, по отношению к сюзерену – Англии. Ряд «единичностей», в терминологии Лосева, создающих обобщение, – подчиненность, отражательный характер поэзии (общий принцип, начиная с

Аристотеля), сложная судьба искусства Ирландии. Стоит упомянуть и эпизод из романа Стендаля с зеркалом, которое отражает то, что видит автор, идущий по дороге (эпиграф к XII главе «Красного и черного»), и разбитое зеркало из «Портрета Дориана Грея» Оскара Уайлда. Думается, что ряд этот можно продолжать, в полном соответствии с лосевской теорией символа:

2) «...та общность, которая имеется в символе, *implicite* уже содержит в себе все символизируемое, хотя бы оно и было бесконечно» [93; 66]. Итак, исходя из приведенных примеров, можно сделать вывод, что всякий символ является обобщением – второй постулат в структурно-семантической характеристике символа. Так, широко известный в творчестве Набокова символ «облака, озера и башни» в одноименном рассказе дает «совершенное сочетание счастья». «Так пойдет жизнь, как [Василий Иванович, герой рассказа] всегда желал», ибо «все кругом было помощью, обещанием и отрадой» [1; 4; 425]: здесь мыслится широкое обобщение, именно в этом символическом образе герою представляется вся дальнейшая его жизнь, а значит, ряд единичностей, объединенных им, – в перспективе бесконечен.

3) Обобщение, с которым мы имеем дело в символе, – не хаотичный набор единичностей, но строго упорядоченная система, где должна присутствовать некая идея, обобщающая и упорядочивающая эти единичности, закон их построения.

Закон этот «смысловым образом порождает вещи» [93; 47], служит моделью для порождения смыслов. Иллюстрацией данного постулата может служить, например, символ голубого цветка в романе Набокова «Подвиг», рождающийся из контаминации фамилии героя – Эдельвейс и полученного им за блестящую игру в футбол «звания[я] колледжского "голубого", – может носить, вместо пиджака, чудесную голубую куртку» [1; 2; 229]. Кроме того, к этой обобщающей идее относятся такие единичности, как «приключения Артуровых рыцарей» и собственное, Мартыново, рыцарское служение недоступной Соне Зилановой. Все они объединяются идеей романтических представлений Мартына, созвучных «Генриху фон

Офтердиндгену» Новалиса и романтической парадигме в целом (одно из рабочих названий этого романа Набокова – «Романтический век»).

Четвертый постулат выводится из третьего:

4) *«Символ вещи есть закономерная упорядоченность вещи, однако данная в виде общего принципа смыслового конструирования, в виде порождающей ее модели»* [93; 66]. Смысловое конструирование предполагает наличие идеи и ее выражения. Всякий символ содержит в себе элемент выразительности, но не всякое выражение есть символ. «Выражение вещи есть такая ее внутренняя жизнь, которая проявила себя внешним образом, и такая внешняя сторона вещи, которая указывает на ее внутреннюю жизнь» [93; 42]. Всякое выражение не может обойтись без *знаковости*, как и определение символа не может быть получено иначе, чем через знак. Итак, существует внешняя сторона и внутренняя сторона вещи, которые взаимно коррелируют и тем самым дают вещи возможность выразить себя. Внешняя сторона вещи вовсе необязательно должна быть красочна, изобразительна (разве в треснувшем зеркале служанки много изобразительности?), хотя может быть и детально проработана, как, например, немая сцена в «Ревизоре», являющаяся символом ужаса и неожиданности (эту сцену, как мы знаем, Гоголь даже изобразил карандашом во всех подробностях). Существенным является и то, что внутренняя и внешняя стороны не имеют между собой ничего общего. Например, облако, озеро и башня в одноименном рассказе Набокова – внешняя сторона символа, а счастье, помощь, ожидание и отрада – внутренняя. Эти образы не имеют между собой ничего общего. Итак, еще четыре постулата выводятся из выразительной характеристики символа:

5) *«Символ вещи есть ее внутренне-внешнее выражение, но — оформленное, согласно общему принципу ее конструирования»* [93; 46].

6) *«Символ вещи есть ее структура, но не уединенная или изолированная, а заряженная конечным или бесконечным рядом соответствующих единичных проявлений этой структуры»*. Рассуждая о символе как структуре, Лосев объясняет, что теория символа невозможна без правильной теории

обобщения. А ее возникновение, в свою очередь, невозможно без преодоления правил школьной логики, которые оперируют понятием родового обобщения: «Школьная логика учит при этом, что одновременно с убылью содержания наблюдаемых предметов растет объем классов всех подобного рода предметов. Можно от француза перейти к человеку, от человека к живому существу» [93; 43], что, в конечном итоге, приведет к получению максимально широкого, но бессодержательного родового понятия. Примечательно, что именно такую ошибку совершает Герман, главный герой романа Набокова «Отчаяние»: «Предположим, я убил обезьяну. Не трогают. Предположим, что это обезьяна особенно умная. Не трогают. Предположим, что это – обезьяна нового вида, говорящая, голая. Не трогают. Осмотрительно поднимаясь по этим тонким ступеням, можно добраться до Лейбница или Шекспира и убить их, и никто тебя не тронет, – так как все делалось постепенно, неизвестно, когда перейдена грань, после которой софисту приходится худо» [1; 3; 461]. Таким образом построена и вся теория Германа о «будущем бесклассовом обществе». Точно так же и его художественные воззрения опираются на понятие типа (то есть родового обобщения): к примеру, в рассуждениях о типах обезьяньего, крысиного, свиного лица. Художественное же обобщение у Набокова, как мы покажем в дальнейшем, тяготеет к символизации, а не к типизации.

7) *«Символ вещи есть ее знак, однако не мертвый и неподвижный, а рождающий собою многочисленные, а может быть, и бесчисленные закономерные и единичные структуры, обозначенные им в общем виде как отвлеченно-данная идейная образность»* [93; 46]. К примеру, колокольный звон является знаком, значением которого является призыв верующих к богослужению. Но если мы обратимся к эпиграфу романа Э. Хемингуэя «По ком звонит колокол», взятому им из проповеди Джона Донна, то увидим, что этот знак – колокольный звон – приобретает не одно, а бесконечное

количество значений, то есть становится символом, - символом того, «что [автор] един со всем Человечеством»³⁵.

8) *«Символ вещи есть ее знак, не имеющий ничего общего с непосредственным содержанием тех единичностей, которые тут обозначаются, но эти различные и противостоящие друг другу обозначенные единичности определены здесь тем общим конструктивным принципом, который превращает их в единораздельную цельность, определенным образом направленную»* [93; 66].

Лосев предостерегает от понимания любого выражения вещи, как символа (согласно пятому постулату – должен присутствовать некий принцип конструирования), но замечает при этом, что «элементарное выражение предмета [...] есть символ в зачаточной форме [...] попросту говоря, знак» [93; 29].

Теперь в качестве возможного использования данных положений о выразительной природе символа приведем образ, использованный Набоковым в романе «Подвиг». В данном случае образ самим автором назван символом в речи героини. В XXXVI главе главное действующее лицо романа, Мартын Эдельвейс, говоря с женой Грузинова, отвечает на ее расспросы об общих знакомых, Зилановых. Младшая Зиланова, четырнадцатилетняя Ирина, сошла с ума, когда во время гражданской войны в России «оказалась с матерью в теплушке среди всякого сброда... и двое забияк... то и дело щупали, щипали щекотали ее и говорили ужасные сальности, и мать, улыбаясь от ужаса, беспомощно старалась ее защитить... и совершенно так же держала дочь за голову, когда... солдаты – на полном ходу – вытискивали в окно ее толстого мужа... он был очень толст и истерически смеялся. [...] Затем у Ирины был тиф, и она непонятно как выжила, но перестала владеть человеческой речью и только в Лондоне

³⁵ «Нет человека, который был бы как Остров, сам по себе, каждый человек есть часть Материка, часть Суши; и если волной снесет в море береговой Утес, меньше станет Европа, и так же, если смочит край мыса или разрушит Замок твой или друга твоего; смерть каждого Человека умаляет и меня, ибо я един со всем Человечеством, а потому не спрашивай, по ком звонит Колокол: он звонит по Тебе» [12; 2].

научилась по-разному мычать и довольно сносно произносить “ма-ма”» [1; 2; 257-258]. Вспоминая об этом, Грузинова сказала Мартыну: «Вот у них в доме есть постоянный живой символ» [1; 2; 257]. Довольно очевидно, что речь здесь идет о страданиях и бедствиях, которые принесла с собой революция, о том горе, что постигло миллионы, о сломанных судьбах и общей абсурдной, нелепой, с привкусом сумасшествия, атмосфере, когда все дозволено. Внешний образ здесь – сумасшедшая Ирина или, точнее, история ее сумасшествия, и вполне понятно, что это внешнее выражение неадекватно внутреннему. Ряд единичностей, который упорядочивает идея о губительной силе революции, – может быть продолжен бесконечно. Это мать Ирины, которая «улыбается от ужаса», и отец Ирины, который «истерически смеется». Это и те забияки, что «щупали и щипали» Ирину, и сама Ирина, чей смех становится нездоровым уже навсегда. Мы видим, что единичности эти определенным образом структурированы, что еще раз подтверждает символическую природу образа. Безусловно, образ этот является знаком, и не мертвым, но порождающим смыслы. Те эпитеты, к которым прибегает Грузинова – «постоянный», «живой», – свидетельствуют о том, что характер его проявления подвижный, и Ирина не переставая будет напоминать родным и близким о страшной правде революции. Тем самым образ порождает смыслы, не является статичным, простым знаком, зачаточным символом, а, напротив, является символом «второй степени», то есть собственно символом. Таким образом, нужно признать обобщающий характер данного образа, а значит, и его символическую природу.

Возвращаясь к внутреннему и внешнему выражению в символе, отметим: разобщенность двух внеположных смысловых областей (сумасшествие Ирины и трагедия, абсурдность революции) ни в каком случае не может считаться окончательной, поскольку кроме этого разобщения здесь обязательно мыслится и совпадение, без которого символ тоже не есть символ. Соответственно, указанных восьми постулатов недостаточно для полного определения символа.

В первой главе труда Лосева «Проблема символа и реалистическое искусство», помимо представленных восьми постулатов, подвергаются исследованию акты мышления, необходимые для существования знака и символа, соответственно. Надо отдельно заметить, что Лосев в своей работе тщательно избегает общепринятых, бытовых употреблений, запутывающих исследование. Определение знака, равно как и символа, очищается им от всякого рода устоявшихся наслоений обывательских представлений и предлагается читателю в идеальном (в платоновском смысле) виде. Поэтому, имея дело с подобной работой, не стоит пренебрегать выкладками, имеющими отношение скорее к теории познания, чем литературе. Итак, речь идет об актах мышления, которые составляют знак. Мы перечислим их бегло, без подробных разъяснений, поскольку в дальнейшем нам понадобятся только некоторые из них. Это, во-первых, *тетический акт* (thesis, «положение», или, точнее, «полагание»). Мы можем полагать, к примеру, существование «глокой куздры», которая, как известно, «штеко будланула бокра и бокрячит бокренка». Тем самым грамматически верное предложение, что подчеркивал и его автор, Щерба, не имеет отношения к действительности. Чтобы обеспечить «отнесенность знака к реальным вещам», потребуется еще один акт – «объективирующий» [93; 31]. Тогда мы будем знать, что всякое предложение будет иметь реальное смысловое наполнение. Но и на этом нельзя остановиться в определении знака, поскольку такой акт может иметь сугубо «физический или физиологический смысл» и ничего не при этом обозначать. В таком случае необходима специальная направленность объективирующего акта именно на данный предмет, а не вообще на какие угодно предметы. Необходим *интенциональный акт* сознания, чтобы обозначить конкретный предмет из числа всех прочих. Поскольку типов обозначения существует бесконечно много, то и самих видов интенционального акта очень много. Аллегория, олицетворение, натуралистическая копия и прочие типы выражения закрепляются именно интенциональным актом, поскольку «фиксируют

самый факт выраженной предметности» [93; 47]. Далее мы будем более подробно рассматривать все смежные с символом теоретико-литературные категории, то есть как раз аллегория, натуралистическую копию, эмблему, и др., или, иначе говоря, различные виды интенционального акта. Не различая эти категории, нельзя говорить о символе, поскольку иначе символ будет не до конца определен и сольется с другими категориями. Прежде чем перейти непосредственно к акту обозначения, отметим еще два акта сознания: *ноэматический акт* (греч. *noema* — «мысль», точнее, «мысль о предмете», «мысль, обрабатывающая предмет в целях включения его в систему мысли или в процесс мысли»). *Ноэтический акт* (греч. *noesis*, «мышление»), то есть тот акт обозначающей мысли, который конкретизируется в ноэматическом акте. Сам акт обозначения, названный Лосевым «сигнификативным», предполагает определенное ограничение прочих актов сознания. «Оно заключается в том, что обозначающее сознание входит в настолько близкое соприкосновение с обозначаемым предметом, что между тем и другим уже исчезает всякое различие». Устойчивая структура этого акта и есть знак (*signum*)» [93; 50]. Таким образом, сигнификация – слияние обозначающего и означаемого, но не полагание предмета (это совсем другой акт сознания), даже если он будет объективен (еще один акт), и не его воспроизведение. «Потому знак, его результат и внешнее выражение вовсе не есть ни чувственное познание или мысленное утверждение предмета, ни сознание о нем, ни просто отнесенность к нему, ни его представление, ни его понятие, ни слово о нем» [93; 50]. Таким же образом апофатически, через отрицание, Лосев подходит к определению символа, который является разновидностью знака. Итак, символ – «не чувственное ощущение вещи, не чувственное представление вещи и не ее сверхчувственное представление, не мышление вещи, не понятие вещи, не объективирующее ее полагание, не мысленное ее утверждение, не слово о вещи» [93; 50]. Заметим, что подобный метод определения символа - через негацию (отрицание) - применяется другими исследователями достаточно широко. Например, К. Свасьян, философ и

литературовед, специалист по теории символа, в своей работе пишет: «Последним *теоретическим* выводом в проблеме символа оказывается, таким образом, негация» [125; 222]. Подразумевается то, что «символы не говорят, они молча кивают без слов. Редкие слова могут служить такими кивками. Слова Лоренцо в последней сцене «Венецианского купца» Шекспира. Быть может, невероятно меткий образ художника Ленбаха, друга Вагнера, сказавшего однажды композитору: «Ваша музыка, ведь это путешествие в Царство Небесное на ломовой телеге» [125; 222]. «Разве же не достаточно этих кивков для того, чтобы понять, ну хотя бы то, на что символ *не* указывает!» [125; 222] - так заканчивает свою работу Свасьян³⁶.

Вернемся к актам сознания, которые делают возможным функционирование символа. Когда обозначение состоялось, требуется еще и сугубо физическое полагание знака – семиотический акт. Скажем, «зебра» на дороге или звук оповещения о прибытии поезда метро. Чтобы знак этот не был просто физическим явлением, а еще и обозначал при этом что-нибудь, необходимо функционирование всех вышеперечисленных актов.

Поскольку в процессе восприятия знака мы не дифференцируем акты сознания отдельно на интенциональный, объективирующий, семиотический, а воспринимаем его как нечто целостное и нерасчленимое, синкретичное, требуется специальный акт, который охватывает все предыдущие акты в нечто единое – семантический акт.

Для иллюстрации означенных актов мышления, их функционирования можно привести описание цветов, которое предлагает Гёте: «В своей высшей чистоте желтый всегда обладает светлой природой и отличается ясностью, веселостью и мягкой прелестью. На этой ступени он приятен в качестве

³⁶ Вообще, сопоставление теоретических работ Свасьяна и Лосева может послужить предметом отдельной развернутой работы в связи с теорией символа, поскольку методы, используемые учеными, имеют между собой некоторые сходства, достаточно очевидные даже при беглом ознакомлении (структура главы из книги Свасьяна о символе почти буквально повторяет структуру первой главы «Проблемы символа...» Лосева).

окружения, будь то в виде одежды, занавесей, обоев. Золото в совершенно чистом виде дает нам, особенно если еще присоединяется блеск, новое и высокое представление об этом цвете; так же и яркий желтый оттенок, выступающий на блестящем шелке, например на атласе, производит великолепное и благородное впечатление».³⁷ В этом рассуждении мы сталкиваемся не с субъективным восприятием цвета, поскольку цвет объективен, не с чувственным восприятием вещи, а со сферой «чистого значения». Все перечисленные акты, связанные с областью обозначения, можно обнаружить в гетевском тексте.

Свасьян устанавливает нечто подобное: «Надо представить себе ситуацию, когда не зрячий описывает слепому мир красок, а слепой зрячему («в назидание зрячим!») [125; 214]. Вот пурпур; это 400 миллиардов колебаний «гипотетического медиума» в секунду» [125; 214]. Едва ли случайно это совпадение – символическое значение здесь дается в наиболее удобном для восприятия виде, поскольку здесь невозможен материальный субстрат, то есть, применяя отвлеченное понятие цвета к какому-либо его воплощению в действительности, мы уходим из области обозначения. Таким образом, слиянность обозначающего момента и обозначаемой предметности при полном их различии делается очевидной.

Совершенно особенным является символическое значение цвета³⁸ в творчестве Набокова, в первую очередь вследствие свойственной писателю «синэстезии», или, по-другому, «окрашенного слуха». Каждая буква в русском и английском алфавите была для него раз и навсегда окрашена в соответствующий цвет: «гуашевое П, пыльно-оливковое Ф и пастельное Т» [1; 4; 26]; еще в детстве при постройке домика из разноцветных азбучных кубиков Набоков замечает, что они «покрашены неправильно» [там же].

Индивидуальные символы, обозначающие цвет, вообще очень

³⁷ Гете И. Учение о свете. Теория познания. М., 2011. О символике цвета В. Набокова писали в контексте его синэстезии: Забияко А.А. Синэстезия: Метаморфозы художественной образности [72].

³⁸ Об этом см. статью Т.Н. Беловой «Символика цвета и лейтмотивов в «русских» романах В. В. Набокова-Сирина»[38].

распространены в литературе: например, серый цвет у Чехова в «Даме с собачкой», обозначающий беспросветность, будничность и ряд других значений, или розовый в поэзии Цветаевой – цвет юности. Здесь, на примере символики цвета, мы подходим к определению последнего постулата логической структуры символа у Лосева. Как мы не можем отделить цвет вещи от ее субстрата, воплощения, так мы можем сказать, например, что символ Перуна у древних славян – это каменный идол, и, хотя он обозначает божество грозы, по своему субстрату он не имеет ничего общего с символизируемой предметностью, то есть с грозой. Самое примечательное здесь то, что смысл, перенесенный с одного предмета на другой, настолько глубоко и всесторонне сливается с этим вторым предметом, что их уже становится невозможно отделить один от другого. Символ в этом смысле есть «полное взаимопроникновение идейной образности вещи с самой вещью» [93; 38]. В символе мы обязательно находим

9) *«тождество, взаимопронизанность означаемой вещи и означающей ее идейной образности»* - именно таков последний постулат логической структуры символа [93; 66].

3.1.1. Разграничение символа и смежных категорий (аллегория, тип, миф и другие)

Символ, как уже было сказано, обобщает действительность, в отдельных единичностях (построенных порождающей моделью в определенную структуру) раскрывает внутреннее выражение, означаемое символом. Не только в символе речь идет о соотношении общего и индивидуального. Следует обратить внимание также на смежные с ним структурно-семантические категории, каковыми являются: аллегория, персонификация, художественный образ (в том числе все виды тропов),

эмблема, тип, миф. Как уже говорилось выше, все эти категории, по Лосеву, – виды интенционального акта, который существует для выделения обозначаемого предмета из числа всех прочих. Обозначить можно по-разному – через иносказание, через перенос значения и так далее.

1. *Аллегория*. Аллегория, или иносказание: имеется некая отвлеченная мысль, которая иллюстрируется посредством какого-либо образа, не связанного непосредственно с этой мыслью. В баснях лисы и вороны разговаривают, употребляют алкоголь, обманывают и обладают еще рядом качеств, им не свойственным в другом контексте. Данная образность имеет приблизительный характер, условный. Лиса в «Вороне и лисице» Крылова стремится обманом заполучить сыр, а ворона поддается на лесть. Если брать всю басню в целом, то отношение идейно-образной стороны к изображенной предметности не является отношением тождества. Образная сторона здесь имеет целью только иллюстрировать идею, не более. Автор не верит в то, что ворона и лисица ведут беседу, они только лишь удобны для примера. Таким образом, полагает Лосев, мы имеем основания для того, чтобы развести символ и аллегорию как разные, несовпадающие понятия.

Аллегория занимает особое место в творчестве Набокова, хотя этому вопросу пока посвящено не так много работ. Первым на аллегорический характер набоковского творчества обратил внимание современник писателя П. Бицилли в статье «Возрождение аллегии» (1936). Бицилли утверждает, что произведения Набокова «аллегоричны, а не символистичны», что можно воспринимать в контексте еще актуального для времени написания статьи понимания символа в русле символизма. В современном набоковедении исследованию аллегии в творчестве Набокова посвятил Э. Найман в статье «Литландия: аллегорическая поэтика “Защиты Лужина”» [92]. Исследователь полагает, что это произведение – «аллегорическое изображение взаимоотношений между автором и персонажем». И Найман, и Бицилли также разделяют символ и аллегорию, при этом Найман считает, что Лужин, герой романа «Защита Лужина», к примеру, «поднимается над

стадом достаточно высоко, чтобы распознать присутствие символов... но он так до конца и не осознает, что эти символы значат» [там же]. Читатель же, по мнению Наймана, «обязан обратить символы в аллегии», чтобы добраться до авторского замысла.

2. *Персонификация*. Персонификация, или схематическое олицетворение (чему примером могут служить Порок и Добродетель из средневековых моралите), также не является символом. Предмет изображения в персонификации очень богат, а само изображение – скудно. Пороку и Добродетели, Правде и Кривде (Аристофан, комедия «Облака») не свойственна художественность, а если и свойственна, то она не имеет собственной структуры. Эта художественность – только воплощение того или иного отвлеченного понятия, его субстанциализация. Символ, очевидно, имеет иную структуру: между индивидуальным и общим принципиально другие отношения – отношения, которые детерминированы структурой порождающей модели.

Приведем примеры из творчества Набокова. Персонификацией страха перед смертью Цинцинната, главного героя «Приглашения на казнь», являются, по мнению С. Давыдова, его тюремщики [59; 135]. Также о персонификации в художественной системе Набокова можно говорить в связи с образом героя Круга из романа «Под знаком незаконнорожденных»: герой возвращается в детство, круг замыкается, прием становится персонажем произведения. А. Бабиков, современный исследователь творчества Набокова, говорит о приеме «*тотального одушевления*», когда «персонажами становятся уже отвлеченные понятия (наравне с лицами, человеческий статус которых в условиях такого соседства, разумеется, ставится под сомнение), в которые Набоков вдыхает жизнь» [36].

3. *Тип*. Как уже было отмечено, и символ, и тип обобщают действительность, но символ при этом «имеет собственную структуру, и структура эта есть закон конструирования отраженной в ней действительности» [93; 130]. А тип – это родовое обобщение, без специальной структуры, в типе, согласно

Лосеву, происходит «извлечение из действительности тех или иных ее особенностей и с полным забвением отдельных представителей этой действительности <...>». «В символе действительность не дана, а задана, в типе же она дана, то есть в нем отражена» [93; 129]. Имеется в виду, что действительность представлена как динамическая тенденция.

Важно при этом сознавать, что в художественной литературе тип в чистом виде не встречается. Существует, как правило, смешение типа и художественного образа. Таков, например, художественный тип, широко представленный в реалистическом романе второй половины XIX века: тип героя-идеалиста, лишенного воли, – Обломов, тип «маленького человека», – Башмачкин и другие.

Использование «типов» в художественной системе Набокова возможно только в пародийном ключе. Писатель не приемлет родового обобщения, его превосходства над деталью. «В чем же суть этих иррациональных норм? Она – в превосходстве детали над обобщением, в превосходстве части, которая живее целого, в превосходстве мелочи, которую человек толпы, влекомой неким общим стремлением к некой общей цели, замечает и приветствует дружеским кивком», - утверждал Набоков в статье «Искусство литературы и здравый смысл» [16].

4. *Миф*. Лосев предлагает рассматривать миф как субстанциональное отождествление идейной образности вещи с вещью как таковой, то есть, данная в мифе образность воспринимается буквально, она является действительностью. Действительность эта может быть какой угодно: фантастической, содержать элементы чудесного, магического, и при этом воспринимающий «мифический субъект *буквально верит* во все эти мифологические объекты». Лосев предостерегает от понимания всякого символизма как мифологии, подобная трактовка представляется ему очень узкой и, по его мнению, является следствием отождествления термина «символизм» исключительно с направлением в искусстве, а не более широкой трактовки символа.

Приведем пример использования мифа в творчестве Набокова. В романе «Отчаяние» его главный герой Герман, одержим идеей сходства, двойничества и во многом ведет себя подобно Нарциссу³⁹: «... жизнь только портила мне двойника: так ветер туманит счастье Нарцисса» [1; 3; 341]. Так мифология, художественно обработанная писателем, представляет нам мифического субъекта Германа, который буквально верит во вполне фантастическую теорию о своем сходстве с другим человеком (другие герои этого сходства просто не замечают). Используя символистскую мифологию, Набоков создает собственную индивидуально-авторскую мифологию, он переплетет различные кодировки (философские, религиозные, культурные) в целях построения собственной художественной системы. Подробно тему неомифологизма в творчестве Набокова исследовала Я.В. Погребная в своей диссертации [184].

Итак, определение символа Лосевым дается через порождающую модель, структуру, обобщение, выражение и знак. Символ – «единораздельная цельность», определенная неким принципом, порождающим конечный или бесконечный ряд единичностей, «которые и сливаются в общее тождество породившего их принципа или модели как в некий общий для них *предел*». Фактически символ соплагается математическому понятию функции. Общая логика символа зиждется на 9 постулатах, обозначенных выше. Разграничение символа и таких художественных категорий, как аллегория, тип, олицетворение, осуществляется на основании различных способов обобщения, их объединение же произведено по способу выделения конкретного предмета из числа всех прочих, т.е. интенциональным актом сознания.

³⁹ Подробнее об этом см.: Саенко С. И. Миф о Нарциссе в романе В.В. Набокова «Отчаяние»[123].

3.2. Семиотические концепции символа.

Понимание функционирования символа в семиотике требует некоторого разъяснения, для чего обратимся к ее истории семиотики, помня о том, что символ практически любой парадигме, в частности, в представлении Лосева, считается разновидностью знака. Основателем науки о знаке, семиотики, считается Чарльз Пирс, который и предложил ее название. Пирс дал классификацию знака (иконы, символы, индексы), что знаменует собой начало научного осмысления знака (и символа, как его подтипа), возникновение самой парадигмы знакового мышления. Семиотические идеи Пирса, изложенные в очень нетрадиционной и тяжелой для восприятия форме, к тому же малодоступные для гуманитариев, были разработаны в дальнейшем американским философом Ч. Моррисом, после чего обрели известность. Впоследствии Ф. де Соссюр изложил основы семиологии в своем знаменитом «Курсе общей лингвистики» [136], изданном после смерти ученого его учениками. Согласно Соссюру, языковой знак (подчеркнем, речь идет только о языковом знаке) состоит из означающего (акустического образа) и означаемого (понятия). Языковой знак имеет два основных свойства. Первое заключается в произвольности связи между означающим и означаемым, то есть в отсутствии между ними внутренней, естественной связи. Второе свойство языкового знака состоит в том, что означающее обладает протяжённостью в одном измерении (во времени). «В отличие от обыкновенного знака, символ характеризуется тем, что он всегда не до конца произволен; в нём есть рудимент естественной связи между означающим и означаемым. Символ справедливости, весы, нельзя заменить чем попало, например колесницей» [137; 45]. Если использовать терминологический аппарат Лосева, можно сказать, что произвольная связь между означающим и означаемым в символе –

отсутствие связи между внутренним и внешним выражением символизируемой вещи.

3.2.1. Концепция символа Ю.М. Лотмана

Семиотический подход к проблеме символа представлен в работе Лотмана «Символ в системе культуры» [98]. Лотман предлагает ряд классификаций и определений символа, начиная с определения Соссюра (противопоставление символа иконическим знакам).

Ученый утверждает, что «любая, как реально данная в истории культуры, так и описывающая какой-либо значительный объект лингво-семиотическая система, ощущает свою неполноту, если не дает *своего* (курсив Лотмана) определения символа» [98; 191]. Поэтому, чтобы понять общий характер функции символа, предлагается «оттолкнуться от интуитивно данных нам нашим культурным опытом представлений и в дальнейшем стараться их обобщить» [там же].

Две основные категории, которыми оперирует исследователь, – план выражения и план содержания. Символ и в плане выражения, и в плане содержания представляет собой некий текст. Символ характеризуется следующим образом: существует содержание, которое служит планом выражения для какого-нибудь другого, более ценного содержания. Как правило, это более ценное содержание имеет источником архаические тексты. Таким образом, символ пронзает «вертикальный срез культуры» [98; 193], передавая тексты существенно более раннего периода в свернутом, мнемоническом, “символическом” виде. При этом он может вступать, а может не вступать в синтагматические связи с семиотическим окружением, неизменно сохраняя самостоятельность. «Являясь важным механизмом памяти культуры, символы переносят тексты, сюжетные схемы и другие

семиотические образования из одного пласта культуры в другой» [98; 197]. Таким образом, будучи устойчивой структурой, именно символ позволяет культуре сохраниться в относительно целостном виде, не распасться на отдельные хронологические отрезки, он связывает «память» культуры. Символ при этом может восприниматься как нечто неоднородное по отношению к текстовому окружению, а может вступать в коррелятивные отношения с ним.

Лотман подчеркивает здесь и особенность, отмеченную Лосевым: смысловые потенции символа «всегда шире их данной реализации: связи, в которые вступает символ с помощью своего выражения с тем или иным семиотическим окружением, не исчерпывают всех его смысловых валентностей» [там же]. Иначе говоря, смысловая перспектива, или порождающая модель предполагает конечное (или бесконечное) продолжение того ряда единичностей, которые и являются планом содержания. Можно это рассматривать в связи с тем, что текст-выражение относится к профанной сфере, а текст-содержание – к сакральной, тайной сфере. Согласно Лотману, это может быть связано с романтической потребностью «выразить невыразимое». Во всяком случае – можно однозначно заключить, что текст-содержание лишь намекает, мерцает сквозь текст-выражение, открывая перспективу.

Принципиальным отличием концепции Лотмана от концепции Лосева является то, что, по мнению Лосева, символ может иметь и вполне синхронный характер по отношению к культуре, хотя может и пронизывать весь срез в диахронии (как это было наглядно показано ученым на примере образа-символа Прометея в последней главе книги «Проблема символа и реалистическое искусство»). Лотман же утверждает, что символ обязательно содержит в себе нечто архаическое. Со своей стороны не можем сказать, что «знак, который имеет бесконечное количество значений» (как одно из промежуточных определений) непременно обязан иметь в себе что-то архаическое и солидаризуемся в данном случае с Лосевым.

Кроме того, Лотманом предлагается рассматривать культуру как «символизирующую» (серебряный век), или как десимволизирующую (XIX век) – в зависимости от ее насыщенности «простыми символами», то есть – структурно простыми, более древними. Символизирующая установка предполагает, как это было в серебряном веке, «читать как символы тексты или обломки текстов, которые в своем естественном контексте не рассчитаны на подобное восприятие» [98; 199]. Противоположная установка «превращает эти символы в простые сообщения» [98; 198], иначе говоря – симптомы. Если поэтика символистов была рассчитана на символическое восприятие действительности, то есть любой «текст» мог восприниматься как символ, любое событие воспринималось как знак, то в прагматической поэтике конца XIX века речь шла о симптомах, то есть о типическом. Разница между типическим и символическим уже была наглядно продемонстрирована Лосевым (Символ – как порождающая модель, тип – как простое родовое обобщение).

Концепция символа С.С. Аверинцева

М.Л. Гаспаров пишет о С. С. Аверинцеве: «Он считал себя учеником А.Ф. Лосева, и Лосев очень ценил его».⁴⁰ Аверинцев является автором ряда работ, посвященных осмыслению категории символа, преимущественно в литературоведческом и культурологическом аспектах. Наиболее известные его статьи на эту тему: «Золото в системе символов ранневизантийской культуры» [29; 404-425], «Символика раннего Средневековья (к постановке вопроса)» [31; 308-337], «К истолкованию символика мифа об Эдипе» [30; 90-102]. Для настоящего диссертационного исследования представляет интерес словарная статья «Символ художественный» [32], в которой дается

⁴⁰ Гаспаров М.Л. Памяти Сергея Аверинцева // Новый мир. №6. 2004.

теоретическое обоснование категории символа, его культурологических и философских оснований, а также его эволюции.

В данной словарной статье Аверинцев предлагает дефиницию символа, которая наследует традиции Лосева: «...символ есть образ, взятый в аспекте своей знаковости, ... он есть знак, наделенный всей органичностью мифа и неисчерпаемой многозначностью образа» [32; 156]. Внешняя и внутренняя сторона символа в интерпретации Аверинцева, так же как и в теории Лосева, мыслятся как «два полюса, немислимые один без другого (ибо смысл теряет вне образа свою явленность, а образ вне смысла рассыпается на свои компоненты)». И так же, как Лосев, Аверинцев говорит о «смысловой перспективе» символа, сходным образом разграничивая символ и миф, символ и аллегорию.

Говоря о логической структуре символа, Аверинцев и здесь наследует Лосеву: «Смысловая структура символа многослойна и рассчитана на активную внутреннюю работу воспринимающего», и приводит в пример возможность поменять местами⁴¹ означаемое и значащее, внешнюю и внутреннюю стороны символа.

Важным вкладом Аверинцева в теоретическое осмысление символа мы склонны считать его истолкование символа как «диалогической формы знания». В противовес монологическому характеру рационализма точных наук исследователь приводит особую символическую логику, которая не стремится к точному знанию⁴², но дает возможность истолкователю символа включить его [символ] в систему символических структур, «сцеплений». По словам самого Аверинцева, «истолкование символа есть существенным образом диалогическая форма знания: смысл символа реально существует

⁴¹ См. у Лосева: «Везде предварительное действие противоречит здесь последующим. Тем не менее они являются их бессознательными символами одно в отношении другого и оба в отношении Голядкина» [93;40].

⁴² «Самый точный интерпретирующий текст сам все же есть новая символическая форма, в свою очередь требующая интерпретации, а не голый смысл, извлеченный за пределы интерпретируемой формы». С. Аверинцев София-Логос [32; 157].

только внутри человеческого общения, внутри ситуации диалога, вне которой можно наблюдать только пустую форму символа».

В контексте настоящего исследования данный подход может быть очень продуктивен, поскольку Набоков призывал к активной читательской позиции, пытался создать «идеального читателя» посредством своих текстов – и наша позиция заключается в том, что именно символ является средством реализации подобной диалогической формы репрезентации авторского замысла в набоковском творчестве. Набоков неоднократно высказывался о попытках обнаружить «символы» в собственных произведениях: «Само понятие символа всегда вызывало у меня отвращение, и я не устану повторять, как однажды провалил студентку – простодушную жертву, увы, обманутую моим предшественником, – которая написала, что Джейн Остин называет листья "зелеными" потому, что Фанни полна надежд, а зеленый – это цвет надежды. Жульническое бряцание символами привлекательно для окомпьюченных университетских студентов, но разрушительно действует как на здравый незамутненный рассудок, так и на чувствительную поэтическую натуру. Оно разъедает и сковывает душу, лишает ее возможности радостно наслаждаться очарованием искусства», («Символы Роу») [22; 604]. Причины подобного отторжения понятия символа следует искать в ложных интерпретациях, в интерпретациях обывателя, о чем высказывается и Аверинцев и что дает нам ключ к пониманию набоковских «нападков» на символ: «"Диалог", в котором осуществляется постижение символа, может быть нарушен в результате ложной позиции истолкователя. Такую опасность представляет субъективный интуитивизм, со своим «вчувствованием» как бы вламывающийся внутрь символа, позволяющий себе говорить за него и тем самым превращающий диалог в монолог» [32; 158].

Именно к монологическому прочтению приводит и «поверхностный рационализм», как небезосновательно полагает Аверинцев: «Бесконечная смысловая перспектива символа закрывается при таком подходе тем или

иным «окончательным» истолкованием, приписывающим определенному слову реальности (биологической, как во фрейдизме, социально-экономической, как в вульгарном социологизме, и т.п.) исключительное право быть смыслом всех смыслов и ничего не обозначать самому». Аверинцев утверждает, что этот путь ложен по двум причинам : 1) «он предполагает смешение реальности, внеположной символу, и реальности самой символической формы» и 2) «он несовместим с фактом взаимобратимости смысловых связей символа».

Набоков пишет в предисловии к «Лолите»: «...давно известна моя ненависть ко всяким символам и аллегориям (ненависть, основанная отчасти на старой моей вражде к шаманству фрейдизма и отчасти на отвращении к обобщениям, придуманным литературными мифоманами и социологами», что в, контексте высказываний Аверинцева, объясняет сущность претензий не столько к самому символу, а именно к ложному его истолкованию.

Таким образом, наиболее фундаментальные труды в отечественном и зарубежном литературоведении XX века (работы Лосева, Лотмана, Тодорова, Аверинцева) дают возможность установить следующие закономерности функционирования символа:

- 1) Символ эволюционировал от античной нерасчлененности конечного и бесконечного в нем через риторическую традицию, где он понимался как прием – до романтической традиции, которая утрировала значение означаемой бесконечности в символе. До романтизма символ не нес на себе метафизической нагрузки, поскольку материя не рассматривалась в ценностном отношении, и единственным и предельным символом был Бог (в учениях средневекового универсального символизма).

- 2) Романтическая эстетика (и, несколько ранее, Кант) формирует понимание символизации как важнейшего средства переноса метафизического значения. Романтизм делает символ центральным понятием своей эстетики и наделяет его метафизическим значением.
- 3) Искусство В. Набокова мифологично, он наследует концепции мифологии романтиков, в частности, Ф. Шеллинга.
- 4) Связь эстетической концепции Набокова с эстетической концепцией романтиков состоит в стратегии приращения символов-смыслов, символической структуры текста, но не копирования, приращения и реального творчества, но не подражания, которое происходит в настоящем творческой личности.
- 5) Мифопоэтический извод символизма был попыткой вернуть символу его власть над бесконечным. Символистская теургия – мифология каталогизирования, структурирования и рефлексии души поэта, достижение богоподобия через магическую практику (Андрей Белый, В. Соловьев).
- 6) Младосимволисты восприняли мистическое понимание времени через символ, противопоставив догматическому кругообразному вечному настоящему идеального мира пространственно-временной континуум, имеющий геометрию спирали и прямой.
- 7) Интерпретация символа должна быть произведена в соответствии с особой, символической логикой (С. Аверинцев), «вчувствование» или излишне рациональный подход делают интерпретацию невозможной. Символ – диалогическая структура.

Мы определяем категорию символа через предложенные Лосевым 9 постулатов, то есть как структуру, порождающую модель, обобщение, выражение и знак. Итак, символ – «единораздельная цельность», определенная неким принципом, порождающим конечный или бесконечный ряд единичностей, «которые и сливаются в общее тождество породившего их принципа или модели как в некий общий для них *предел*» [93; 48].

ГЛАВА II. ОБРАЗЫ-СИМВОЛЫ В РОМАНАХ ВЛАДИМИРА НАБОКОВА КАК СРЕДСТВО ОРГАНИЗАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

II.1. Зеркальная символика в романе «Отчаяние»

К роману «Отчаяние» (как и его английской версии «Despair») в литературоведении сложились подходы, ставшие уже традиционными. В фокусе внимания исследователей последних десятилетий такие проблемы, как повествование от лица «недостоверного рассказчика», двойничество – как на уровне персонажей, так и на других уровнях, роман как текст-матрешка [59], концепция «другого» [122]. В качестве претекстов традиционно упоминаются «Записки из подполья», «Преступление и наказание», «Двойник», хотя и не все исследователи едины в этом отношении. И.П. Смирнов, к примеру, указывает на интертекстуальные связи «Отчаяния» и работ философов [133]: Монтеня, Паскаля, Вольтера, с одной стороны, Кьеркегора и Трубецкого – с другой – как на создающие философский подтекст романа. Здесь же намечаются и силовые векторы полемики относительно рассматриваемого текста: по мнению таких исследователей, как Л.Н. Целкова [156], одной из задач Набокова было развенчать Достоевского, по мнению других – «охранить философию от вмешательства романа в ее спекулятивные дела» [133]. В оценках главного героя также нет единства, они разнятся, начиная от «не просто убийца, а художник убийства, мастер» [151; 3] и до полного отрицания способности к художественному постижению и преобразованию действительности у героя⁴³. Кроме того, Георгий Адамович (высоко оценивший роман) и Жан-

⁴³ Герман на самом деле способен лишь на хамскую и банальную профанацию искусства, пишет А.А. Долинин в статье «Набоков, Достоевский и Достоевщина» [67].

Поль Сартр (в разгромной на него рецензии) отождествили героя-повествователя и автора⁴⁴ [124; 114].

Источником фабулы романа послужили громкие убийства «двойников» в Германии в начале 30-х годов [124; 113].

В «Отчаянии» Набоков традиционно «загоняет читателя в тюрьму» своего символического кода. Для этой цели, в частности, эксплицируются только аллюзии «золотого века» русской литературы - на Гоголя, Достоевского и Пушкина⁴⁵. Они доступны кругозору самого Германа⁴⁶, автора «внешнего» слоя текста романа, реминисцентный же слой «серебряного века» для Германа невидим.

Так, И.П. Смирнов обнаруживает [133] в «Отчаянии» (1934) реминисценции из Маяковского⁴⁷, «отклик Набокова на самоубийство Маяковского»⁴⁸ и полемику с Пастернаком (с «Охранной грамотой»⁴⁹) относительно «безвозвратной гибели» Маяковского. Набоков, по мнению И. Смирнова, дает Маяковскому «второе рождение» в духе «Клопа» или «Человека». О.Ю. Сконечная предлагает к рассмотрению один из претекстов «Отчаяния» - в романе Ф. Сологуба «Мелкий бес», что со всей очевидностью доказывает наличием ряда символических деталей и реминисценций, сопологающих образы Передонова (который с целью различения с

⁴⁴ Данное положение мы считаем неверным: Набоков предельно дистанцируется от своего героя, только некоторые его суждения случайно сближаются с авторскими.

⁴⁵ См. об этом: Целкова Л.Н. «Любовь к людям» в романе «Отчаяние» // Романы В. Набокова и русская литературная традиция [156; 126 - 146].

⁴⁶ «...а есть покой и воля, давно завидная мечтается мне доля. Давно, усталый раб...» - цитирует Пушкина Герман в IV главе.

⁴⁷ Представителем Маяковского в тексте является Ардалион, чье имя в каламбурном виде представляется Смирнову шифром «Art a; Lion», что отсылает к ЛЕФу. Ардалион - художник, создающий картины в «модерном штиле», сопроводивший портрет Германа геометризированным фоном. «Выводимость «Отчаяния» (посредством взятия контрапозиции) из некролога Якобсона [Маяковскому - прим. С.К.] здесь столь надежна логически, что об этом пересечении текстов не приходится говорить как о просто случайном», пишет И. Смирнов. То есть, текстом-посредником выступает статья-некролог «О поколении, растратившем своих поэтов».

⁴⁸ Герман же является негативным коррелятом Маяковского, превращая жизнь в мнимый кинофильм, устраивая мнимое самоубийство, в отличие от оригинала.

⁴⁹ «Самоубийство Маяковского концептуализировано в «Охранной грамоте» как возвращение в молодость, как умерщвление государственника непокорным поэтом», пишет об этом И. Смирнов [133].

Володиным рисует на себе букву «П») и Германа (оставившего на месте преступления палку с инициалами убитого). Сюжеты обоих романов зеркально отражают друг друга: если Передонов боится неразличения, то Герман, напротив, грезит об идеальном сходстве между людьми.

Результат подобной игры с читателем предсказуем и просчитан Набоковым: критические отзывы Адамовича и Сартра, обвинявших подлинного автора романа в грехах автора мнимого (Германа), с позиций О. Сконечной, «были спровоцированы самим Набоковым <...> Критики, в известном смысле, оказались втянуты в мир послушных набоковских персонажей» [128; 531].

«Мне даже представляется иногда, что основная моя тема, сходство двух людей, есть некое иносказание» [1; 3; 428], – так Герман сам оценивает предмет своих творческих устремлений. Попробуем проанализировать роман именно с позиций иносказательности. К образам-символам мы будем подходить с той же точки зрения, что и Лосев в книге «Проблема символа и реалистическое искусство».

Какие же символы организуют художественное пространство «Отчаяния»? Зеркало является основным, сюжетообразующим образом-символом в романе и реализовано на всех уровнях текста; не случайно автор-повествователь среди возможных вариантов названия останавливается в том числе и на «Зеркале». Можно рассматривать в этой связи также и отражающие поверхности (гладь воды, например) и даже мнимое двойничество – как метафору отражения. Первый же постулат теории символа Лосева оперирует понятием отражения, что для нас существенно: «Символ вещи есть ее отражение, однако не пассивное, не мертвое, а такое, которое несет в себе силу и мощь самой же действительности, поскольку однажды полученное отражение перерабатывается в сознании, анализируется в мысли, очищается от всего случайного и несущественного и доходит до отражения уже не просто чувственной поверхности вещей, но их внутренней закономерности. В этом смысле и надо понимать, что символ вещи порождает вещь» [93; 46].

Как и Лосев, Набоков осознавал⁵⁰, что метафора отражения очень прочно укоренилась в сфере теории познания (это отражено и на языковом уровне: «рефлексия», «спекуляция» «speculari» – охватывать зрением, представлять метафорой зеркала) и что познание мыслится в традиционной гносеологии как отражение, человек – как зеркало. Зачем же в таком случае Набокову делать зеркало центральным символическим образом романа «Отчаяние»⁵¹? Это нужно для того, чтобы невнимательный читатель заблудился в зазеркалье германовой лжи, в недобросовестных философских построениях художника без памяти, а внимательный – наслаждался бы искусно заготовленными подлинными зеркалами. В нашу задачу входит разрешение вопроса, потому ли Герман терпит крах, что видит символическое там, где есть лишь «чувственная поверхность вещей», а не «внутренняя закономерность». «Основная тема» Германа, «иносказание», залогом которого ему видится «разительное физическое подобие», - не выдерживает проверки жизнью: не существует того «идеального подобия», которое «соединит людей в будущем бесклассовом обществе». Символический момент здесь налицо – есть внутренняя (физическое подобие) и внешняя сторона символа (идеальное подобие). Порождающей моделью является ряд деталей, объединенных идеей мира, «где рабочего, павшего у станка, заменит тотчас, с невозмутимой социальной улыбкой, его совершенный двойник» [1; 3; 429].

Впервые зеркало появляется в тексте, когда Герман встречается бродягу Феликса, человека, похожего на него, по его убеждению, один-в-один. Внешне это детективная история, которая строится именно на мнимом сходстве героев, которое Герман использует, чтобы заработать страховку

⁵⁰ Об этом см. подробнее: Зайцева Ю.Ю. Мотив зеркала в художественной системе В. Набокова: на материале русской прозы [180].

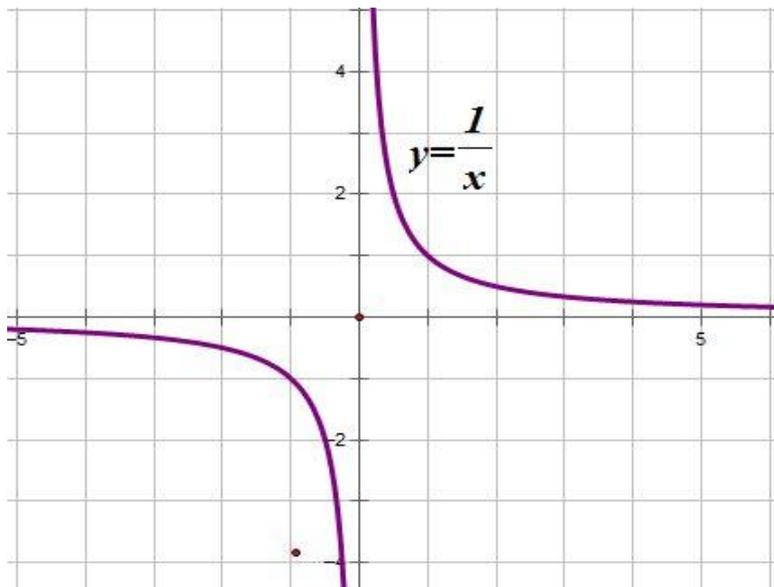
(которую предстоит получить его жене), убив Феликса и поменявшись с ним одеждой.

Мотив «Doppelgänger», или двойничества, подробно рассмотрен в этой связи многими исследователями романа.⁵² Так, Л.Н. Рязузова в зеркале видит границу встречи героя с собой, исходя из бахтинской концепции «Другого»: человек отчуждается от себя в трансценденции и сливается с собой; «я» встречается с «не-я» [122; 83]. По М.М. Бахтину, соприкосновение сознаний, сочетание точек «извне» и «изнутри» в повествовании символически выражает образ человека перед зеркалом. Эффект «человека перед зеркалом» – в том, что, стоя на «касательной» к миру, он видит себя целиком находящимся в мире, таким, каким является для других; «мыслится в той точке касательной, которая никогда не может оказаться целиком в мире» [122; 86]. Нам же представляется, что в художественном пространстве миров Набокова такого соприкосновения не происходит, его герои, как, например, Герман, не в состоянии проникать мир вещей своим сознанием, а также проникать в непроницаемые метафизические глубины. Учитывая контекст теории Лосева (символ как функция) и геометрии Андрея Белого (круга и спирали), рассмотренных выше, можно представить графически этот символ не как касательную к миру, а иначе, как стремление к бесконечности, но без соприкосновения с ней. Графическим выражением этой функции (символа) можно представить, например, асимптоту, как это предложил К. Свасьян вслед за Кассирером: «символические формы: мир культуры, как извечная задача, к полному разрешению которой “мы можем приближаться лишь асимптотически”» [125]. График функции асимптоты см. на рисунке:

⁵² См. об этом : 1. Долинин А.А. «Набоков, Достоевский и Достоевщина» [67].

2. Млечко А.В. ”Отчаяние” В. Набокова в “Русском тексте” “Современных записок”: от “чудовищного двойника” к символическому самоубийству [107].

3. С.Давыдов Повесть в романе («Отчаяние») / С.Давыдов Тексты-матрешки В. Набокова [90].



То есть, мы предлагаем уточнить представление Л.Н. Рягузовой: Герман находится не на касательной, а на асимптоте (см. график). Символ, согласно теории Лосева, представляет собой бесконечное множество значений («единичностей»), которые «сливаются в общее тождество породившего их принципа или модели как в некий общий для них предел» [93; 48].

Герман смотрит на себя со стороны, он привык быть «собственным натурщиком, ему никак не удастся вернуться в свою оболочку и по-старому расположиться к самому себе» [1; 3; 343]. Безумное увлечение героя идеей сходства с Феликсом – способ встать на «касательную» - символически изображает раздвоенность сознания героя, его взгляд устремлен не вовне, а вовнутрь. Очень верным в этой связи нам представляется наблюдение той же Л.Н. Рягузовой, которая утверждает, что «одинаково опасно соскользнуть с «касательной» вовне, подняться на поверхность себя («вступить в картину», «выпрыгнуть в окно», «выпасть за край страницы», «оказаться в зазеркалье») или замкнуть мир на себя». В этой цитате приводятся обобщающие образы-символы из «Подвига», «Защиты Лужина» и «Отчаяния». Каждый из этих образов означает для героя попытку преодолеть границы своей личности и судьбы. До тех пор, пока Герман «в добрых отношениях с зеркалами», пока он может «глядеться во все зеркала» - он находится в гармонии с миром - на касательной (на самом деле, асимптоте) к нему. Стоит ему встать на путь

преступления, связь размыкается, что символизирует «зеркало с безуминкой». Разбитое зеркало означает смерть двойника.

Сам же Набоков утверждает, что «вся тема двойничества – это страшная скука» [25; 200-201] и что в его романах «нет реальных двойников». Разницу между ложными и истинными двойниками вскрывает философский подтекст. Герман напрямую упоминает в позитивном смысле только одного философа, а именно Паскаля [133]: «Кажется, у Паскаля встречается где-то умная фраза о том, что двое похожих друг на друга людей особого интереса в отдельности не представляют, но коль скоро появляются вместе – сенсация. Паскаля самого я не читал и не помню, где слямзил это изречение» [1; 3; 380].

Герой (недостоверный рассказчик) спутал в своих рассуждениях Паскаля с Монтенем, замечает И.П. Смирнов [133]. («Мысли» Паскаля и очерк «О хромых» из третьего тома «Опытов» Монтеня). Герман – писатель-философ, продолжающий традицию «Опытов», доводящий ее до предела при условии полного неверия в Бога (от чего Монтень был далек⁵³). Если Монтень исходил из того, что трудно постичь различие, то Герман «онтологизирует неразличаемость» [133]. Изображая жизненную ошибку героя, принявшего Феликса за свое второе телесное «я», Набоков воспроизвел этот промах на реминесцентном уровне своего произведения: в очерке «О хромых» Монтень упоминает историю Мартина Герра, который пытался выдать себя за односельчанина, похожего на него, за что и был приговорен судом к повешению. Набоков также сурово наказывает своего героя, надевшего маску идеолога социализма, наказывает за нравственную слепоту, за слепоту художественную, за то, что он пытается решать вопросы философского дискурса в рамках романного жанра. Здесь же проявилась и

⁵³ «Не отрицая бытия бога, М. считал теологию ложной наукой, закабальной разум. Он отрицал бессмертие души и посмертное воздаяние», утверждает в Философском энциклопедическом словаре.

полемика с Достоевским,⁵⁴ хотя исследователи не едины в том отношении, с кем именно полемизирует Набоков, – с самим Достоевским или же с «достоевщиной», поскольку Герман явлен нам как недостоверный рассказчик и трудно определить позицию самого Набокова: хочет ли он развенчать позицию Достоевского в отношении высказывания Германа «литература – это любовь к людям» (как считает Л.Н. Целкова) или же «все уничижительные отзывы о Достоевском могут быть отнесены на счет... слабоумия» Германа (А. Долинин) и, следовательно, Набоков, развенчивает только «достоевщину».

Нравственная слепота героя как неспособность к адекватному отражению действительности, как устремленность зрения вовнутрь, а не вовне (и творческая импотенция как следствие) символически выражена писателем в ряде художественных деталей, которые объединяются порождающей моделью. Это и глаза Германа, отсутствующие на незаконченном портрете Ардалиона, и ночной кошмар Германа, который, словно пародируя Нарцисса, смотрится в лужу и замечает, что у его отражения нет глаз. И неоконченный портрет, и ночной кошмар указывают на некий изъян зрения Германа. В этот ряд укладывается и мнимая близорукость героя, к которой он прибегает, чтобы чужая рука отправила письмо Феликсу: «Пускай психологи выясняют, навела ли меня притворная близорукость на мысль тотчас исполнить то, что я насчет Ардалиона давно задумал, или же, напротив, постоянное воспоминание о его опасных глазах толкнуло меня на изображение близорукости» [1; 3; 408].

Глаза Ардалиона не случайно награждаются подобным эпитетом: «этот въедливый портретист – единственный человек, для меня опасный» [1; 3; 408], – утверждает Герман, который хотя до конца и не осознает, но все же чувствует правоту антагониста. Ардалион противопоставлен Герману в

⁵⁴ Этой теме посвящены например, такие работы: статья «Набоков, Достоевский и достоевщина» А. А. Долинина, глава книги «Романы Владимира Набокова и русская литературная традиция» Л. Н. Целковой [156], кандидатская диссертация «Поэтика ранней прозы Ф.М. Достоевского в рецепции В.В. Набокова» Е.В. Егоровой [177].

первую очередь как отрицатель миметического, подражательного искусства, которому привержен надевающий маску идеолога герой-рассказчик. Это находит свое отражение в споре антанонистов. В споре о природе искусства с Ардалионом Герман высказывает позицию, согласно которой лица людей можно классифицировать по определенным типам. Эта установка принципиально враждебна художнику Ардалиону: «Вы еще скажите, что все японцы между собою схожи. Вы забываете, синьор, что художник видит именно разницу. Сходство видит профан» [1; 3; 357]. Художник ищет различия, и в этом заключается эстетическая позиция самого Набокова.

Поскольку эстетическая позиция Германа нам явлена частично только в кривом зеркале его повести, мы, принимая во внимание также его декларации, в чем-то сходные с авторскими (о первостепенной роли памяти в создании художественного произведения), считаем возможным разграничить в художественном пространстве романа недостоверного рассказчика-демиурга⁵⁵ и Набокова-творца. (У Давыдова – наоборот: демиург – Набоков, но, согласно концепциям гностиков, демиург творит именно несовершенный, материальный мир, которому так привержен Герман; подняться до идеального плана герой не может, как он не может понять любовь). Герман видит в своем преступлении акт творческой самореализации, законченное художественное произведение, что претит подлинному творцу «Отчаяния», поскольку «гений и злодейство несовместны», исключением является лишь Гумберт. Об этом упоминалось в предисловии к «Despair»: «Герман и Гумберт сходны лишь в том смысле, в каком два дракона, нарисованные одним художником в разные периоды его жизни, напоминают друг друга. Оба они – негодяи и психопаты, но все же есть в раю зеленая аллея, где Гумберту позволено раз в год побродить в сумерках. Германа же ад никогда не помилует» [23]. Гумберт, в отличие от Германа, наделен истинным творческим даром, за что ему и дарованы прогулки по «зеленой аллее».

⁵⁵ Идею о демиургическом характере творчества Набокова высказал впервые С. Давыдов. Мы же развиваем данную концепцию в параграфе настоящего исследования, посвященного роману «Под знаком незаконнорожденных».

Герман периодически испытывает воздействие враждебных к нему сил, что отсылает нас к мифу о Нарциссе, который был наказан Афродитой за отказ от ее даров. Символически этот мотив нашел отражение в образе ветра, который олицетворяет авторское присутствие в сне героя: «...когда я ложился ничком, то видел под собой... лужу, и в луже мое, исковерканное ветровой рябью, дрожащее, тусклое лицо, – и я вдруг замечал, что глаз на нем нет» [1; 3; 363]. Для Германа особенно важен был покой лица двойника, его раздражала рябь, прошедшая по лицу Феликса, когда тот пробудился ото сна. По той же причине он так внимательно смотрел на лицо только что убитого: «И пока я смотрел, в ровно звеневшем лесу потемнело, – и, глядя на расплывшееся, все тише звеневшее лицо передо мной, мне казалось, что я гляжусь в недвижную воду» [1; 3; 437].

Так в действие романа входит тема авторского возмездия. Немаловажным символом этого возмездия становится Феликсова трость, которая была обнаружена на месте преступления и тем самым разрушала миф о гениальности Германа-творца, о всеилии его памяти. В английском переводе мы встретим этот символ трости зашифрованным в переключке со словами «мистик», «туман» и «ошибка» (наблюдение С. Давыдова). «We discovered one day that to her term 'mystic' was somehow dimly connected with 'mist' and 'mistake' and 'stick', but that she had not the least idea what a mystic really was». Перевод: «Мы выяснили как-то, что слово "мистик" она принимала всегда за уменьшительное, допуская таким образом существование каких-то настоящих, больших "мистов", в черных тогах, что ли, со звездными лицами» [1; 3; 346]. Именно мистическое вмешательство внешних сил для Германа становится объяснением его роковой ошибки. Палка была орудием возмездия. Не только трость Феликса заставляет Германа усомниться в своей теории, но и столкновение с прошлым, с образом России.

Второе свидание «двойников» происходит в саксонском городе Тарнице – месте, где Герман встречается со своими воспоминаниями о московской жизни. Встреча с прошлым реализована посредством образа-символа, внешним выражением которого выступает падение листа в воду «навстречу отражению»: «Снова в осенний день мы смотрели с женой, как падает лист навстречу своему отражению, – и вот я и сам плавно упал в саксонский городок, полный странных повторений, и навстречу мне плавно поднялся двойник» [1; 3; 456]. О символическом характере названия городка Тарниц говорит его этимология: Tarnen (вуалировать, скрывать, одевать покрывалом). Ковер, который старый татарин показывает Кристине Форсманн (девушке из воспоминаний Германа), символически реализует для нас пространство галлюцинации, сна, видения, медитативным пространством выступает окно гостиницы в Тарнице. Бронзовый Герцог (памятник в Тарнице) напоминает Медного Всадника, картина в магазине трубок кажется похожей на одну из Ардалионовых картин. Лавка старьевщика, домишко, номер фонаря «перекликались с подробностями», которые Герман когда-то видел.

Все это наводит Германа на мысль, что он не найдет Феликса в Тарнице «по той простой причине, что он является предметом его воображения, которое жаждало такой встречи после этих отражений, повторений, масок» [1; 3; 374].

Герман живет прошлым, налагая на восприятие окружающей его среды впечатления, полученные в России. Мысль о том, что Феликс-двойник – только предмет воображения Германа, – принадлежит самому Набокову, который предостерегает от попыток присвоить чужое бытие, чужое сознание, чужую личность. Единственное, что по-настоящему принадлежит Герману – это его память, но и память постоянно подводит героя, который видит, например, «мурмолку снега» на столбе Ардалионова дачного участка июньским днем. «Ерунда, – откуда в июне снег? Его бы следовало

вычеркнуть. Нет, – грешно. Не я пишу, – пишет моя нетерпеливая память. Понимайте, как хотите, – я не при чем» [1; 3; 354].

Символически осмысливается зеркальная тема и посредством композиции романа. Композиция, по наблюдению С. Давыдова, симметрична. Посредине, между 5-й и 6-й главами, проходит ось, разделяющая повесть Германа на две равные части, так что одна половина оказывается отражением другой. В этом контексте становится понятным, откуда «в июне снег»: повесть пишется Германом уже после событий первой-десятой глав, но он преподносит их в реальном текстуальном времени: именно поэтому из прошлого «просвечивает» будущее. И то, что описывалось во второй главе как июньский пикник на участке Ардалиона, предвосхищало мартовское посещение Германом этого участка и впоследствии убийство там же Феликса. Осью же симметрии является октябрьский визит Германа в Тарниц. Символический образ, который кодирует зеркальность композиции, – это уже упомянутое падение листа в реку «навстречу своему отражению». Тарниц для Германа – своего рода незаконная попытка проникнуть в «магический театр»,⁵⁶ фокус романного зеркала неудачливого писателя. И зеркало это оказывается кривым, искажающим творимую им действительность. Всего Германом было задумано десять глав. XI глава нарушает симметрию и пишется уже тогда, когда трость Феликса (с его именем и названием деревни, вырезанными на ней) обнаружена властями на месте преступления (и тем самым трость обнаруживает присвоение Германом личности убитого). Творец Набоков, как автор внешнего слоя текста, и здесь внес свою лепту. Зеркальность композиции, в частности, иллюстрирует детектив, который читает жена Германа, а то, что с ним проделывается – книжку она разрывает пополам, чтобы не узнать сразу, чем закончится история, а потом не может найти

⁵⁶ О сходстве творческого метода Г. Гессе и В. Набокова писала А. Злочевская в статье «Парадоксы зазеркалья в романах Г. Гессе, В. Набокова и М. Булгакова» [73].

вторую половину. В этой детективной книге мы можем увидеть символ сочиненной Германом повести. Символичность детектива заключается в симметричности композиции творения Германа и в ее нарушении, а именно в том, что Лида, найдя вторую половину «пустякового криминального романа», недосчиталась, «может быть, одной» страницы. Так же и Герман вынужден отойти от первоначально симметричного замысла и написать последнюю, одиннадцатую главу.

Таким образом, все выше проанализированные зеркальные образы в романе «Отчаяние» служат общей авторской художественной установке. Можно сказать, что зеркало - символ, обобщающий весь текст романа посредством идеи о губительных последствиях создания нового социалистического мира, где «рабочего, павшего у станка... заменит... двойник» [1; 3; 429], идеи о независимости искусства от какой-либо ангажированности,⁵⁷ идеи о несовместимости гения и злодейства, и т.д.

Герман прямо говорит, что видит в сходстве двух людей иносказание, считая подобие физическое «залогом того идеального подобия, которое соединит людей в будущем бесклассовом обществе». Это – символ повести Германа, но не романа Набокова. Неудача Германа, его художественный и идеологический просчет – вот порождающая модель для «Отчаяния».

Внешним выражением символа зеркала на этом уровне служит весь текст романа. На композиционном уровне организации текста мы встречаем ось симметрии в середине повести Германа. На уровне образной системы – это зеркало, лист, который встречается со своим отражением, Феликс как двойник Германа. Символика зеркала проявляет себя и на языковом уровне.

Так, в качестве примера языковой игры с отражательной символикой можно привести следующий силлогизм, очень характерный для Набокова-метафизика⁵⁸: «Зеркала, слава Богу, в комнате нет, как нет и Бога, которого славлю» [1; 3; 461]. Зеркало имплицитно присутствует в тексте в виде

⁵⁷ Герман утверждает, что «смутно выполнял социальную функцию» своей повестью

⁵⁸ Вопрос о существовании Бога тем самым не получает ответа, метафизика скрывается, о чем подробнее см. в параграфе II.5 настоящей диссертации.

фигуры умолчания, так как дважды повторенное «Бог», по замыслу Набокова, отражается от оси симметрии (зеркала) посередине предложения при помощи «зеркального» приема. При анализе символики зеркала на всех уровнях организации текста мы можем выявить, имманентно анализируя сочетание частных с целым – соответствие идейно-нравственной нагрузки зеркальных образов тем средствам, которые использовались Набоковым в процессе создания романа.

Все частные образы, которые мы рассмотрели в данном параграфе, такие как двойничество, глаза Германа, отражение в луже и в реке, окно в гостинице Тарница – имеют сходную структуру и обобщены одной и той же порождающей моделью: Герман находится «на касательной к миру» (как ему кажется, на самом деле, соприкосновения не происходит), его взгляд обращен внутрь себя, поэтому в окружающем его мире он видит собственные переживания, а навязчивые повторы, присутствующие в повести – это всего лишь попытки увидеть символическое там, где его нет, поскольку ключом к его зашифрованному миру является он сам. Герман, возможно, отчасти осознает это, когда встречается со своим прошлым в Тарнице, что, впрочем, уже не может остановить его замысла. Зрение Германа неполноценно – он нравственно слеп и оттого слеп как художник. В кривом зеркале своей повести Герман искажает и философский дискурс. За все это Набоков-демиург, по выражению С. Давыдова, наказывает своего незадачливого героя, отпавшего от Бога, палкой⁵⁹. При этом ответ на вопрос, существует ли Бог, в тексте отсутствует. Псевдо-демиургическая игровая роль Набокова представлена лишь на контрасте с незадачливым писателем Германом, которому не подчиняется сотворенная им реальность, чья память не всесильна. Набоков не верит в гениальных преступников: «Сумасшедший боится посмотреть в зеркало, потому то встретит там чужое лицо: его личность обезглавлена; а личность художника увеличена. Сумасшествие –

⁵⁹ С. Давыдов Тексты-матрешки: «Палкой или более благородной тростью Набоков каламбурно наказывает своих героев за их неудачи, промахи и падения». [59]

всего лишь больной остаток здравого смысла, а гениальность – величайшее духовное здоровье, и криминолог Ломброзо все перепутал, когда пытался установить их родство, потому что не заметил анатомических различий между манией и вдохновением, между летягой и птицей, между сухим сучком и похожей на сучок гусеницей» [16]. Эта цитата из лекции для американских студентов показывает, что если чему и учит Набоков-художник, то только способности правильно читать текст, а не ходячей морали, а также тому, что хороший читатель не должен верить писателю на слово. Правильное прочтение «Отчаяния» должно вскрывать ложность германовых построений путем десимволизации, деконструкции образа, предложенного Германом.

II.2. Художественная функция символики в романе «Подвиг»

«Подвиг» был впервые издан в «Современных записках» в 1931-1932 годах, а отдельным изданием вышел в 1932 году в Берлине (Роман «Отчаяние» был написан раньше, но логика изложения определяет такой порядок). Исследователи романа обращали внимание на такие аспекты романа как сказочный характер повествования (Э. Хейбер «"Подвиг" Набокова и волшебная сказка» [150]), антиисторицизм и антидетерминизм Набокова (А.А. Долинин «Истинная жизнь писателя Сирина» [63]), мифологический аспект (М. Шраер «О концовке набоковского «Подвига» [163]) и мифолого-биографический аспект (Н. Букс «Приобщение к таинству» [52]), связи с русской литературной традицией (Л.Н. Целкова «"Вершины чистоты и печали" в романе "Подвиг"» [156]), психологический аспект (И. Ронен «Храбрость и трусость в романе "Подвиг"» [120]) и психоаналитический аспект (М. Couturier «Glory» [189]).

Нас же интересуют присутствующие в романе «Подвиг» символы и их художественная нагрузка. Проследим использование в романе следующих образов-символов⁶⁰: цветы; письма; символы, связанные с памятью; символы, связанные со смертью.

Самый краткий сюжетный пересказ «Подвига»: мальчик, мечтавший, подобно герою сказки, уйти в картинку, висевшую над его детской кроваткой, вырос и совершил то, о чем мечтал. Эта картинка – метафора всего сюжетного развития романа (ситуация, чем-то близкая «Станционному зрителю», по меткому замечанию Б. Аверина [28; 335]: корреляция фабулы пушкинской повести и сюжета трех картин на стене у зрителя, действительно, напоминает отношения между картиной над кроватью Мартына и фабулой «Подвига»⁶¹). В «Подвиге» романное пространство представляет собой своего рода художественное обрамление для подвига, который дан как фигура умолчания и являет собой уход в картину, в метафизическое пространство.

Два имени в «Подвиге» сопряжены с цветочной символикой: Роза, официантка в кембриджской кондитерской, и сам главный герой – Мартын Эдельвейс. Роза в европейской культуре – христианский символ любви/

⁶⁰ Разумеется, всю символику романа в рамках данной диссертации исследовать не представляется возможным, поэтому рассматриваются только некоторые, выборочно: они наиболее очевидно связаны с основными художественными доминантами текста, как, например, «голубой цветок» - с рабочей версией названия романа «Романтический век». Память же и смерть – в целом приоритетны для набоковской художественной системы.

⁶¹ О соотношении четырех лубочных картинок с изображением притчи о блудном сыне и фабульного слоя пушкинской повести писали М.О. Гершензон, Н.Я. Берковский, Ю. Селезнев, Е.Н. Купреянова, но удачнее всех нам представляется позиция Н.Н. Петруниной, высказанная ею в статье «О повести «Станционный зритель»» [115]. Позиция исследователя заключается в том, что Пушкин подразумевал не критику филистерства (Берковский), несмотря на «немецкие подписи», а критику архаичного представления о времени и пространстве, его неподвижности, что воплощается в неизменности образа отца в «колпаке и шлафроке». Пушкин, обращаясь к библейскому сюжету, трансформирует его: внимание писателя сосредоточено на образе Самсона Вырина, его внутреннем мире, он вовсе не статичен, да и сама ситуация много сложнее и неоднозначнее, чем в притче. Круговое, циклическое движение времени в архаическом сознании притчи размыкается в вечность. Для Набокова, чей антидетерминизм и антиисторицизм известны (см. «Истинная жизнь писателя Сирина» А. Долинина [63]), подобное понимание времени имело существенное значение.

греха. Но, учитывая характер отношения Розы и Мартына, можно сделать вывод, что речь идет о пародийной референции. Достаточно вспомнить то, как ловко «эта гетера», способная «зачать от простого рукопожатия», обманула своего «возлюбленного», заработав денег на его записке, где тот предлагал руку и сердце предприимчивой официантке. Примечательна следующая деталь: «она, нежно слюня свой карандашик, писала счет», «он тоже написал кое-что на листке из блокнота» [1; 2; 225]. Роза утверждала, «что это первый ее роман» - упомянем здесь известную французскую идиому: *elle a perdue sa rose*, что в буквальном переводе – «она потеряла свою розу». Дарвин, университетский друг Мартына, выкупил у нее эту записку за пять фунтов, и тем самым история исчерпала себя. Представим, что свадьба все же состоялась – имя новобрачной Розы Эдельвейс уже звучит пародийно.

Эдельвейс – «бархатно-белый альпийский цветок, баловень гербариев». В альпийских странах считалось большой доблестью достать его и подарить любимой девушке, – настолько он недоступен. Это – благородный (о чем свидетельствует его первый корень – *edel*), редкий цветок. Кроме того, он символизирует традиционно стойкость и мужество. Смысл оппозиции Роза – Эдельвейс в этом контексте заключается в противопоставлении профанной и пародийной сферы сфере сакральной, значения «любви» и «греха» не соответствуют образу-символу Розы, Эдельвейс же – соответствует значению «благородный».

Отсылает цветочная символика и к романтической традиции. Хотя цветы эдельвейса, как известно, белого цвета, а символ искусства в романтической парадигме («Генрих Фон Офтердинген») – голубой цветок, есть в романе важная деталь, отсылающая именно к голубому цвету: «Мартын гордился тем, что он, иностранец, попал в такую команду и, за блестящую игру, произведен в звание колледжского "голубого", – может носить, вместо пиджака, чудесную голубую куртку» [1; 2; 229]. Кроме того, Соня, дама сердца героя, часто называла Мартына цветком: «жму лапу,

цветок», «привет, цветок». Образ Мартына, следовательно, соотносим с символом романтического искусства и через точное соотнесение с образом романтического рыцаря. Так, во время футбольного матча Мартын надевал «футбольные доспехи», а не просто форму; на теннисных поединках, единоборстве с Дарвином за сердце недоступной прекрасной дамы – Сони Мартын проявлял свои рыцарские качества. Разумеется, и сама экспедиция благополучного эмигранта Мартына со швейцарским паспортом в Советскую Россию, целью которой было завоевать, опять-таки, сердце капризной Зилановой, - тоже уместается в этот ряд. Символ, по терминологии Лосева - бесконечный ряд единичностей. Это символ незаинтересованного в сколько-нибудь меркантильной, рациональной цели, неангажированного подвига (в социальном, художественном и каком-либо другом смысле) во имя воплощения (первое рабочее название романа – «Воплощение») глубоко внутренней потребности преодоления границы временной и пространственно–экзистенциальной. «Одни бьются за призрак прошлого, другие за призрак будущего, – меж тем, как Россию потихоньку украл Арчибалд Мун». Россия для многих эмигрантов закончила свое существование и воспринималась ими так же, как и кембриджским преподавателем Муном, хотя кто-то еще и борется за призрак будущего (антибольшевистские организации). Позиция же Мартына внерациональная и сугубо индивидуальная⁶² – его Россия не умерла, и он готов это доказывать, хотя и знает, что его уже не погладит, как в детстве на границе, «толстый зобатый проводник».

Но подвиг романтическому герою будет стоить, скорее всего, жизни, хотя об этом прямо и не сказано в тексте – герой уходит в лес по тропинке так же, как когда-то в детстве мечтал уйти по нарисованной над кроватью сказочной тропе.

⁶² Эту позицию разделяют не все исследователи романа. Так, Л. Целкова пишет: «...приобщение к судьбе поколения, к судьбе народа является ведущей темой романа». [156; 112].

Повторяющиеся, сквозные образы-символы, несущие смыслы, близкие смерти, пронизывают роман с самого начала. Прелюдия темы смерти звучит уже в кипарисовой аллее, когда мать объявляет Мартыну о смерти отца: «...тогда-то Мартын впервые понял, что жизнь идет излучинами, и что первый плес пройден, и что жизнь повернулась» [1; 2; 160]. Кипарис связывается в литературе с представлением о смерти, начиная с античности. Природа в момент осмысления мальчиком отцовской смерти проникнута «мучительным блаженством»: «Проплыла бабочка-парусник, вытянув и сложив свои ласточковые хвосты. Сверкающий воздух, тени кипарисов, – старых, с рыжинкой, с мелкими шишками, спрятанными за пазухой, – зеркально-черная вода бассейна, где вокруг лебедя расходились круги, сияющая синева, где вздымался, широко опоясанный каракулевой хвоей, зубчатый Ай-Петри, – все было насыщено мучительным блаженством, и Мартыну казалось, что в распределении этих теней и блеска тайным образом участвует его отец» [1; 2; 160-161]. Символическая сущность приведенных строк очевидна, поскольку все эти образы объединены автором, несмотря на их разнородность, и объединены они идеей связи с потусторонним, корреспонденцией между мирами в сознании героев и метатексте романа. Присутствует здесь и авторский «автограф»: бабочка в контексте набоковского творчества – знак авторского присутствия в тексте. Мартын не может уснуть, услышав трагическую новость, и загадывает, что если заскрипит половица, значит, отец рядом с ним. Мальчик вспоминает отца, его «из двух золотых змеек, кольцо вокруг узла галстука» [1; 2; 162]. Змеиная символика в романе многозначна и разветвлена, – это не только символ смерти; с ней, например, связано семейство Зилановых (тусклые глаза Сони, ее отца Михаила Платоновича – змеиные черты). Сониная походка всегда «вихляющая», волосы ее черны, одета она, по преимуществу, в черное. О смерти Мартинова отца сообщает Софье Дмитриевне не кто иной, как Зиланов. Сама фамилия эта несет в себе змеиную семантику: «зилан» в переводе с тюркского – змея. Когда Мартын делает Соне в письме

предложение - последнюю попытку добиться ее, она отвечает отказом, мотивируя это, в частности, тем, что не любит жару, чеснок и «ненавидит змей». Змея традиционно воспринимается в фольклоре как символ смерти.

От Зилановых же Мартын узнает о смерти, постигшей Нелли (сестру Сони) в Бриндизи от родов и ее муже-белогвардейце, который «убит в Крыму»⁶³. Юноше постелили в комнате Нелли, и именно там он впервые задумывается о собственной смерти, о том, где и как он может погибнуть.

Возможно, именно гибелью⁶⁴ и закончится для него путешествие в царство мертвых⁶⁵ – Советскую Россию. Пересечение границы имеет в романе ярко выраженный символический характер. Например, Иголевич (который, в отличие от Мартына, действует от имени антибольшевистской организации) пересек советскую границу в саване. Иголевич является для Мартына связующим звеном со смертью, с потусторонностью. Когда юноша провожает заговорщика до метро, последний вспоминает, что «Максимов просит [отца Мартына] передать поскорее статью о добровольческих впечатлениях». Скорее всего, здесь мы имеем дело с *quid pro quo* – Иголевич путает Мартына с кем-то другим (хотя можно предположить и другое: Иголевич полагает Эдельвейса живым). Во всяком случае, эта ошибка символична и говорит о незаконной попытке потустороннего вторгнуться в жизнь. То же происходит и с письмами Мартына к матери. В романной хронологии они появляются намного раньше, чем Мартын осуществит свою «экспедицию». Софья Дмитриевна читает их, «обливаясь слезами», пока даже замысел Эдельвейса нам неизвестен, - говорится лишь о ее опасениях, что «Мартын, ничего ей не сказав, отправится воевать». Об этих письмах говорится, что они «были более призрачного свойства, нежели перерывы между ними». О письмах, которые Мартын отдаст Дарвину, чтобы

⁶³ Бриндизи – порт в Италии, где по возвращении из Греции умирает Вергилий, который не закончил «Энеиды» и завещал друзьям сжечь ее. Условие это художественно воспроизведено в тексте в смерти от родов, полагает Н. Букс.

⁶⁴ Типичный для набоковской метафизики прием: нам не даются прямые ответы на подобные вопросы, дается лишь иносказательный ответ, символический.

⁶⁵ И Н. Букс, и М. Шраер трактуют путешествие Мартына как сошествие в ад.

тот их отсылал Софье Дмитриевне на время экспедиции (каждую неделю по одному), мы узнаем много позже⁶⁶. Здесь Набоков применяет излюбленный прием: в актуальное текстовое время вклинивается будущее: «если Генрих опять появится с этой черной повязкой на рукаве, я от него просто уйду», говорит самой себе несчастная мать Мартына, и понять, что речь идет о предполагаемой смерти Мартына, мы сможем только вернувшись к началу романа.

Таким образом (если считать, что Мартын пересек не только советско-литовскую границу, но и экзистенциальную), письма символизируют⁶⁷ пересечение границы между жизнью и смертью.

Воспоминание для эстетики Набокова имеет первостепенную важность, в чем нас убеждает исследователь Борис Аверин, автор книги «Дар Мнемозины». [28] Об этом же говорит и название набоковской автобиографии «Speak, memory». Архитектоника «Подвига» - это и есть воспоминания героя, которые замещаются мечтами о будущем или, иначе, «пророческими грезами». Грезам этим суждено сбыться. Об этом сам Набоков говорит в предисловии к английскому переводу романа: «Осуществление—это фуговая тема его судьбы; он из тех редких людей, чьи «сны сбываются». Но самоосуществление неизменно пропитано мучительной ностальгией. Воспоминание о детской мечте смешивается с ожиданием смерти» [24; 66]. Так, Мартын мечтает о путешествии, глядя на огоньки⁶⁸

⁶⁶ К тому моменту, как Софья Дмитриевна получает эти письма, их адресант, возможно, уже мертв.

⁶⁷ «интерес «Подвига»... следует искать ... в образе матери Мартына, грустящей за пределами пространственно-временных границ романа в абстрактном будущем, о котором читатель может только гадать» [24], - объясняет В. Набоков в предисловии к роману. И речь, очевидно, о чтении писем Мартына.

В «Машеньке» и «Других берегах» Набоков сравнивает переписку с Валентиной Шульгиной с бабочками, пересекающими линию фронта.

⁶⁸ "Дрожащие алмазные огни" Ялты (в 5-й главе) вызывают у Мартына «невыносимый подъем всех чувств».

Из окна поезда во время путешествия в детстве по Европе Мартын видит из окна "горсть огней вдаль, в подоле мрака, между двух черных холмов". Впоследствии, уже будучи взрослым (в 38-й главе) Мартын снова увидел огни из окна поезда, и (в 39-й главе) решил сойти с поезда, «чтобы пойти к огням». Придя в Молиньяк, откуда, как он предполагал, и светят эти огни, он обнаружил, что ошибался.

(которые вообще в романе связаны с волнением и дорогой) с террасы дяди Генриха в XXI главе, и пророческая греза о путешествии одевается плотью, план повествования переходит от грезы к реальности – Мартын отправляется в Лондон. Примером овеществления воспоминаний может служить образ статуэтки, ставшей символом этого воспоминания, творческой работы памяти. В данном случае именно символ, поскольку внешним образом статуэтка никак не связана с содержанием воспоминания.

«Когда, уже в Швейцарии, дядя Генрих подарил Мартыну на рождение черную статуэтку (футболист, ведущий мяч), Мартын не мог понять, почему в то самое мгновение, как дядя поставил на стол эту ненужную вещь, ему представилось с потрясающей яркостью далекое, нежное фалерское утро, и Алла» [1; 2; 180].

Когда автору необходимо показать деградацию героя (по собственной художественной шкале), он лишает его памяти, способности к воспоминанию. «Воспоминание у Дарвина умерло или отсутствует, и осталась одна выцветшая вывеска» [1; 2; 291], - замечает с ужасом Мартын. Для него это было равносильно нравственной гибели, поскольку работа воображения, мечты, воспоминания, преобразование действительности с целью эти воспоминания «залучить» (и осуществить мечту) – это именно то, «ради чего стоило жить». В ответ на вопрос, что он изучает в Кембридже, Дарвин шутливо отвечает: «Мнемонику» (то есть искусство запоминания).

Когда Мартын еще учится в Кембридже, он приезжает на каникулы в Швейцарию. На прогулке по гористой местности Мартын соскальзывает на «выступ скалы, на каменный карниз, который слева суживался и сливался со скалой» [1; 2; 212], внизу – только пропасть и видна крохотная гостиница. Еще зимой эта гостиница «манила, подавала тихий знак. ...Мартына даже пугала эта таинственная навязчивость, эта непонятная требовательность, бывшая у какой-нибудь подробности пейзажа» [1; 2; 206]. Теперь же, находясь на опасном карнизе, Эдельвейс понимает ее предназначение: «Сорвусь, погибну, вот она и смотрит. Это... Это...» [1; 2; 213]. Очевидно,

что для Мартына гостиница имеет символическое значение. Возможно, это вызов, знак потусторонности, ловушка. Но принять этот вызов герой не сможет, по крайней мере в этот раз: он не решится повторить свой путь по смертельно опасному карнизу.⁶⁹ Зато позже, собравшись в Зоорландию – выдуманная им с Соней страна, символически отсылающая к Советской России, – он проделывает это безбоязненно, ибо его решение твердо и неколебимо: он готов идти даже на смерть. Мартын больше всего опасается оказаться трусом⁷⁰ – это становится в нем сильнее страха смерти, поэтому отступить он никак не может.

II.2.1. Символические оппозиции в романе «Подвиг»

Оппозиции в романе представлены на уровне системы персонажей и несут символическую нагрузку. Так, противостояние Дарвина и Мартына – не просто схватка за Соню Зиланову, это борьба двух мировоззрений.

Драке Мартына и Дарвина предшествовала одна важная художественная деталь: «...иногда падал лепесток, и было видно в воде, как из глубины спешит к нему навстречу отражение, и вот – сошлись» [1; 2; 237].

Символический характер этого описания подтверждается тем, что подобный

⁶⁹ Говоря об анализе этого эпизода, приведем существенное, на наш взгляд, наблюдение Савелия Сендеровича: маркированность постсимволистских текстов аллюзиями к символистским иллюстрируется примером из того же эпизода «Подвига» (глава XXII). «Пропасть так тянула, что нужно было усилие не одних рук, но и воли, чтобы вскарабкаться по корням...» Приведенный отрывок принадлежит А. Блоку: «Призрак Рима и Monte-Luca». Между двумя текстами сходство не ограничивается общностью сюжета, который Кембридже упоминает второстепенный персонаж Грузинов, хотя «Мартын никаких акведуков не помнил». «Римские водопроводы» упоминаются с единственной целью: как знак отсылки к другому тексту [126].

⁷⁰ Об этом пишут И. Ронен в упомянутой работе «Храбрость и трусость в романе Набокова “Подвиг”» [120] и М. Кутюрье в статье «Подвиг» [189].

прием был использован также в «Отчаянии» (см. параграф № II.1 настоящего исследования) и в «Других берегах». Прочитаем «Другие берега»: «Порою лепесток, роняемый цветущим деревом, медленно падал, и со странным чувством, что, наперекор жрецам, подсматриваешь нечто такое, чего ни богомольцу, ни туристу видеть не следует, я старался схватить взглядом отражение этого лепестка, которое значительно быстрее, чем он падал, поднималось к нему навстречу; и было страшно, что фокус не выйдет, что благословленное жрецами масло не загорится, что отражение промахнется, и лепесток без него поплывет по течению; но всякий раз очарованное соединение удавалось,— с точностью слов поэта, которые встречаются на полпути его или читательское Воспоминание» [1; 4; 281]. Характерно, что в автобиографии этот отрывок посвящен, как и в «Подвиге», катанию на гондоле по Кеме. Последняя фраза отрывка является к нему ключом: это — метафора-символ творчества, «слова» встречаются «Воспоминание». Романное зеркало встречается с действительностью, в нем изображаемой. А в контексте «Подвига» Мартын проходит очередное испытание ради преодоления своего страха: он должен соответствовать образцу «Артуровых рыцарей», ибо для него это — единственная реальность.

Бой Мартына и Дарвина имел формальную причину: сплаваясь по реке Кем на шлюпке, молодые люди повстречали лодку, где сидела Роза. Накануне Мартын намекнул Дарвину, что он «счастливейший человек в мире»,⁷¹ и теперь, при встрече с Розой, Дарвин запретил другу здороваться с ней, чем Мартын пренебрег. Действительной причиной поединка была, разумеется, Соня. Функционально этот боксерский турнир — символ противостояния Мартына и Дарвина, противостояние более глубинного характера, чем соперничество в любви. Мы встречаем на реке (которая традиционно воспринимается как граница между мирами) противоборство двух важных линий — эволюционной, прямой, дарвиновской, и извилистой,

⁷¹ Мартын сообщает том, что якобы Соня приняла его ухаживания, что является его вымыслом.

трудной тропинкой Мартына, - все эти образы противопоставлены друг другу, как и качества бойцов: опытность, с одной стороны, и быстрота – с другой. «Постоянное и неотъемлемое свойство пути - его трудность. Путь строится по линии всё возрастающих трудностей и опасностей, угрожающих мифологическому герою-путнику, поэтому преодоление пути есть подвиг, подвижничество путника», – пишет В.Н. Топоров в статье «Путь» [171]. В данном контексте Мартын – мифологический герой, выбирающий «путешествие», «путь» своим главным ориентиром, в отличие от Дарвина, который, остепенившись, превращается из талантливый автор, человека, прошедшего войну, в заурядного журналиста, живущего обывательскими ценностями.

Следующая важная символическая оппозиция в романе представлена парой: Мартын – дядя Генрих. Берег, к которому пристал Мартын, когда «побаловался филологической прогулкой, не Бог весть какой дальней» [1; 2; 241], представлялся ему вполне «хорошим, ярким, разнообразным». «Берег» - в данном случае символ-метафора, обозначающая окончание части пути, остановку (ср. название автобиографии Набокова – «Другие берега»).

На этом берегу не было места для двоих: дядя Генрих имел непримиримые разногласия даже не с самим Мартыном, а со временем, в котором он живет: «черным зверьком был для дяди Генриха: двадцатый век» [1; 2; 241].

Мартыну же казалось, что «лучшего времени, чем то, в которое он живет, прямо себе не представишь» [там же]. Эта оппозиция – одна из важнейших доминант романа, о чем свидетельствует один из первоначальных вариантов заглавия: «Романтический век». Действительно, век двадцатый для Мартына – такой же романтический, как и первая половина девятнадцатого. Поражает героя в равной степени и «вольная смерть полководца, павшего грудью на меч» [там же], и то, «что человек, проигравший на бирже миллион, хладнокровно кончал с собой [там же]. И засилье машин, в котором обвиняет современность его оппонент дядя Генрих, для него – не засилье, а удивительная «услужливость», которая приводит его к мысли, что «добро

передается металлу» [1; 2; 242]. Дядя Генрих в этом споре представлен рупором идей и настроений, свойственных времени написания романа. Сюда относятся и «Закат Европы» (1918) Шпенглера, и «Новое средневековье» (1924) Бердяева, и, особенно, декадентские настроения начала века, в атмосфере которых Набоков входил в литературу [51].

Кульминацией противостояния Мартына дяде Генриху является тайный, запретный переход Мартына через латвийско-советскую границу «на двадцать четыре часа». Именно в подобном волевом акте Мартын ощущал «привкус вечности», преодоление границы не только пространственной, но и временной, а также и метафизической. Осуществлению экспедиции предшествовали «пророческие грезы (а у всякого человека с большим воображением бывают грезы пророческие)» [1; 2; 247], которые воплотились почти буквально: настолько точно совпали с действительностью детали будущего. Засыпая в поезде, идущем в Кембридж, Мартын мечтает: «он принялся готовиться к опасной экспедиции, изучал карту, никто не знал, что он собирается сделать, знал, пожалуй, только Дарвин, прощай, прощай, ни пуха, ни пера, отходит поезд на север» [1; 2; 236]. Когда Мартын приехал в Швейцарию, а затем – в Берлин, его грезы все больше становились планами, хотя окончательное решение было принято не сразу – только после Сониного решительного отказа выйти за него замуж.

В Берлине Мартын работает, преподает теннис, встречается с Соней и много читает по ночам. Важную референцию отмечает А. Долинин в комментариях к роману: последний визит Мартына в Берлин содержит эпизод поездки героя в автобусе, который проезжает через Браундербургские ворота. Молодая русская эмигрантская семья (точнее, дети русской четы) обсуждает, пролезет ли автобус («Как же он пролезет?... Ужина-то какая!» [1; 2; 281]). Речь идет о библейском контексте – автобус и арка соотнесены с верблюдом и игольным ушком из Евангелия от Матфея, (гл. 19, ст. 24). Отметим также, что Мартын «получил открытку с видом Бранденбургских ворот и долго разбирал паукообразный Сонин почерк, тщетно пытаясь найти скрытый

смысл в незначительных словах» [1; 2; 236]. Несомненно, образ Браундербургских ворот символичен в тексте романа: он продолжает линию трудного «пути-подвига».

Через Соню Мартын знакомится с писателем Бубновым, своим будущим соперником («А если я другого люблю?» - говорила Соня, имея в виду Бубнова). Бубнов «праведно царил» среди прочих эмигрантских литераторов, но плохо переносил конкуренцию, бывал мрачен, если кто-то из авторов читал при нем «вещь, которая была действительно хороша» [1; 2; 251]. Мартын, прозванный одним острословом «наша мадам де Севинье» [1; 2; 252] за то, что кроме эпистолярного жанра никак себя в литературе не проявлял, был Бубнову не страшен и находился с ним в приятельских отношениях. В то же время образы Мартына и Бубнова находятся в оппозиции друг к другу. Смысл оппозиции заключается не только в том, что каждый из героев проявляет свое «внутреннее» (согласно определению Сони) в разных аспектах. Набоков в предисловии к английскому изданию романа писал, что куда легче было бы сделать Мартына писателем, наделить его своим даром. Набоков сознательно не делает этого, доказывая тем самым, что не обязательно обладать талантом писателя, чтобы воплотить собственные «внутренние», глубоко личные запросы. Достаточно обладать живым воображением, быть внимательным к деталям собственной жизни, которая выявляет свои узоры⁷² только на просвет, в ретроспективе, или же – в искусстве. Мартын, отправляясь в Германию, «втайне отвечает» дяде Генриху, что он не занимался пустяками в Кембридже, что, напротив, он готовится «исследовать далекую землю» [1; 2; 243], подобно Колумбу. И, подобно Колумбу, отправившемуся в Исландию для получения справок, он едет в Берлин для обдумывания плана экспедиции. Бубнов пишет свой четвертый роман, героем которого становится русский дьяк, попавший на

⁷²Я почел бы за лучшее счастье
так сложить ее дивный ковер,
чтоб пришелся узор настоящего
на былое, на прежний узор;
(Парижская поэма) [3; 1; 636].

каравеллу к Христофору Колумбу. Мартын, обладая знанием языков, помогает писателю переводить нужные тексты в Государственной библиотеке. Совпадение, конечно, не случайное, поскольку мотив соответствия между реальностью и «реальной реальностью», то есть литературой - это именно то, что символизируют в романе взаимоотношения Мартына и Бубнова, это и есть оппозиция их образов.

Соня выступает одной из вершин любовного треугольника, о чем не догадывается ни Мартын, ни Бубнов. Будучи в действительности антагонистами, герои не осознают этого, хотя Мартын, слушая рассказы писателя о неведомой пассии, «не особо доверял ни ему [Бубнову], ни хадирским старцам» («я вижу свет в ее имени, особый свет кана-инум старых хадирских мудрецов» [1; 2; 252], очевидно, рефлексы культа Софии у младосимволистов, перенесенные в эмиграцию.

В случае с Дарвином Соня послужила переносчиком простудного заболевания - наутро после футбола что у того, что у другого Сониного поклонника была температура (Мартын расцеловал Зиланову, узнав, что она отказала сопернику выйти за него замуж). В ситуации с Бубновым характер Сониного посредничества становится для читателя более явным: Мартын увидел в журнале «Зарубежное слово» фельетон под названием «Зоорландия», подписанный: «С.Бубнов». Зоорландия – сказочная страна, которую, по словам Мартына, «упоминают норманны» [1; 2; 255]. В отношениях с Соней игра в Зоорландию (придуманная обоими) выполняла двоякую функцию: с одной стороны, «Мартын пускал душу налегке» [1; 2; 256] перед своей возлюбленной, не говоря ей о своей любви. С другой стороны, Зоорландия – явный символ советской действительности тридцатых годов, утрированный, но прочитываемый.

«Равенство голов», запрет на науки и искусства, «холодные зимы и сосулищи с крыш», приказ врачам «лечить все болезни одним способом», имя одного из «вождей» выдуманной страны Саван-на-рыло (здесь используется контаминация: намек на Иоголевича, который пересекает

границу в саване, и референция на Джироламо Саванарола, жестокого религиозного диктатора Средневековья⁷³). Все эти единичности, если основываться на теории Лосева, объединены общим законом построения – советской действительностью в восприятии Набокова (с оттенком пародии на Средневековье). И соответственно, образуют символ.

Кроме позаимствованной у Мартына идеи Зоорландии, Бубнов также «украл» у него галстук – герой следующей новеллы писателя, немец, щеголяет в галстуке той же расцветки, что и Мартын, - причем ситуация, в которой гардероб Эдельвейса был «подсмотрен», не располагала к подобного рода наблюдательности: Бубнов, почти плача, рассказывал о том, что его травят критики и, кроме того, «у него запой, любовное несчастье, нехорошо, – а ведь это же жениховством папахло - говорит заика Данилевский» [1; 2; 288].

Наблюдательность Мартына несколько другого рода: она не продиктована «писательской алчностью (столь родственной боязни смерти)» [1; 2; 196], не ангажирована, имеет незаинтересованный характер. Напротив, Мартын не боится упустить незапечатленный «неповторимый пустяк» и готов к смертельно опасному предприятию.

Фактически Мартын противопоставлен всем героям романа «Подвиг». Трижды пытается Мартын объяснить разным людям цель своей экспедиции: первый раз – Соне («ничего никогда не будет!»), второй раз - в поезде «через Лион на юг» (где он планировал «обдумать план экспедиции» [1; 2; 259]) своему соседу, пожилому французу, а в третий раз – Дарвину, в последнюю встречу с ним. Характерно, что герой во всех трех случаях остался непонятым. «Вы, англичане, любите пари и рекорды», - утверждал француз. «Да, вы, пожалуй, попали в точку, но это не все, не только спорт» [1; 2; 261], - ответил Мартын. «Замысел против старых добрых Советов?... Признаюсь, я в детстве любил этих мрачных бородачей, бросающих бомбу в тройку жестокого наместника» [1; 2; 292] - говорит Дарвин, на что Мартын только

⁷³ Наблюдение А. Долинина

покачал головой. И только «невнимательный к вещам» Зиланов называет поступок Мартына подвигом («и я не знаю, все ли это так романтически авантюрно» [1; 2; 295]), когда выясняются подробности.

Таким образом, попытка Мартына преодолеть законы истории и времени символизирует в романе мотив пересечения границы. Все роман является символом этой неудержимой тяги к воплощению «внутреннего», даже если оно является внерациональным, бесполезным и губительным для героя.

II.3 Символы и их художественная нагрузка в IV главе романа «Дар»

Роман «Дар» находится, по мнению ряда исследователей, на перекрестке многих литературных форм – его называют и биографическим романом, и метароманом [68], и *Kunstlerroman*-ом, т.е. романом становления художника [59]. Действительно, в нем содержится ряд биографических «внутренних» текстов: это и стихи Федора, и повествование о его отце, и рассказ о самоубийстве Яши Чернышевского, и пресловутая IV глава «Жизнеописание Чернышевского». Поскольку все эти «внутренние» тексты принадлежат перу самого Годунова-Чердынцева и расположены в хронологическом порядке, – по мере возмужания дара Федора Константиновича, мы вправе говорить о жанре *Kunstlerroman*. Все стадии этого становления подвергаются рефлексии со стороны Годунова-Чердынцева, авторецензии и другие автометаописательные элементы (вымышленные разговоры с Кончеевым) соотносят «Дар» с жанровой разновидностью метаромана. И. Паперно полагает, что литературные опыты героя-рассказчика Федора говорят о связи творческой системы Набокова с

теориями формализма, в частности, непосредственным источником поэтической техники «Жизни Чернышевского» она называет [113] «Материал и стиль в романе Льва Толстого «Война и мир»» В. Шкловского. С. Давыдов применяет [59] к «Дару» подход «текста-матрешки»: роман содержит ряд «внутренних» текстов, которые находятся в сложной корреляции с текстом «внешним». Наконец, «Дар» именуется Марком Липовецким «эпилогом русского модернизма» [92]. Под этим понимается синтез различных путей развития русской литературы, зачастую противоречащих друг другу тенденций («сочетание материальной конкретности изображения и его метафизической семантики» [92]). Роман подводит итог всему русскому творчеству Владимира Набокова и является к нему «ключом»; здесь нашли свое отражение важнейшие темы писателя русскоязычного периода.

Сюжет «Дара», на первый взгляд, несложен: начинаясь 1-м апреля 1926-го года и заканчиваясь 29-м июня 1929 года, повествование сосредоточено, в основном, на жизни Федора Годунова-Чердынцева, экзистенциального двойника Набокова, эмигранта, живущего в Берлине. Он рассказывает о своей жизни, о своем творческом становлении. Кроме сочинения стихов, Федор посещает заседания литературного общества, занимается «скверным преподаванием чужих языков», вместо того «таинственнейшего и изысканнейшего, что он, один из десяти тысяч, ста тысяч, быть может даже миллиона людей, мог преподавать: например – многопланность мышления» [1; 3; 146]. Вот эта-то многопланность мышления и является той внутренней канвой, изнанкой книги, которая, как выяснится впоследствии, имеет куда большую содержательную ценность, чем внешний сюжет.

Годунов-Чердынцев следующим образом определяет «многопланность мышления»: «смотришь на человека и видишь его так хрустально ясно, словно сам только что выдул его, а вместе с тем нисколько ясности не мешая, замечаешь побочную мелочь – как похожа тень телефонной трубки на

огромного, слегка подмятого муравья и (все это одновременно) погибает третья мысль – воспоминание о каком-нибудь солнечном вечере на русском полустанке, т.е. о чем-то не имеющем никакого разумного отношения к разговору, который ведешь, обегая снаружи каждое свое слово, а снутри – каждое слово собеседника. Или: пронзительную жалость – к жестянке на пустыре, к затоптанной в грязь папиросной картинке из серии «национальные костюмы», к случайному бедному слову, которое повторяет добрый, слабый, любящий человек, получивший зря нагоняй, – ко всему сору жизни, который путем мгновенной алхимической перегонки, королевского опыта, становится чем-то драгоценным и вечным. Или еще: постоянное чувство, что наши здешние дни только карманные деньги, гроши, звякающие в темноте, а что где-то есть капитал, с коего надо уметь при жизни получать проценты в виде снов, слез счастья, далеких гор. Всему этому и многому еще другому (начиная с очень редкого и мучительного, так называемого чувства звездного неба, упомянутого, кажется, только в одном научном труде, паркеровском «Путешествии Духа»...) он мог учить... желающих, но желающих не было» [1; 3; 146-147].

Мы приводим годуновское определение полностью, поскольку оно наглядно демонстрирует природу его мышления и, как выяснится в дальнейшем, его писательской стратегии. Нетрудно убедиться, что творческое сознание героя особым образом перерабатывает воспринятую им действительность, и ее знаки, изначально не связанные между собой, обретают некую структуру. «Сор жизни» становится «драгоценным и вечным» именно в силу мироощущения Федора. «Сны, слезы счастья и далекие горы» - это те прорехи в ткани бытия, которые напоминают о существовании другой, изнаночной стороне жизни (вспомним здесь описание выздоровления Тани, сестры Годунова, после тяжелой болезни, «лежащей в постели, отсутствующей, обращенной к потустороннему, а вялой изнанкой ко мне!»). Потусторонность – одна из главных доминант художественного космоса Набокова. Но каким образом организованы эти

многочисленные детали, знаки потустороннего мира, позволяющие разглядеть читателю изнаночную сторону бытия? Очевидно, что в тексте романа их великое множество, и «сны, слезы счастья и далекие горы» только открывают этот ряд, приглашая читателя к поиску и сотворчеству. Попробуем формализовать полученные нами наблюдения: структура изначально не связанных между собой элементов, число которых не ограничено и которые обобщаются посредством особой модели, – все это отсылает нас к области символического в понимании А.Ф. Лосева.

В предисловии к английскому изданию «Дара» (1962) Набоков называет главной героиней романа не Зину, возлюбленную Федора, а Русскую Литературу, которая и является организующим ядром книги: «Сюжет первой главы сосредоточен вокруг стихотворений Федора. Во второй литературное творчество Федора развивается в сторону Пушкина, и здесь он описывает зоологические изыскания отца. Третья глава оборачивается к Гоголю, но настоящий ее стержень – любовное стихотворение, посвященное Зине. Книга Федора о Чернышевском, – спираль внутри сонета, – занимает четвертую главу. В последней главе сходятся все предшествующие темы и намечается образ книги, которую Федор мечтает когда-нибудь написать: "Дар"» [20].

Объектом исследования настоящего параграфа является глава четвертая, «спираль внутри сонета», и, конкретнее, образ Н.Г. Чернышевского. Но, как показал в своей монографии С. Давыдов [59], и весь роман имеет подобную спиралевидную структуру; кольцами этой спирали являются все «внутренние тексты»: и книга стихов Годунова-Чердынцева, обыгрывающая образ мяча, закатившегося в первом стихотворении под кровать (а в последнем вытащенного оттуда), и любовный «треугольник в круге» Яши Чернышевского, Рудольфа и Оли, и жизнь Н.Г. Чернышевского, описываемая не по хронологическому принципу, а тематически, по кругу.

Привычка Годунова-Чердынцева символически осмысливать вещи в 4 главе представлена различными темами: прописей, близорукости, путешествия, ангельской кротости, офицеров (автор сам дает название каждой теме, обнажая прием). Из этих тем, развертывающихся и коррелирующих в тексте, возникает и развивается символический образ Чернышевского. Каждая из этих тем может быть прочитана в качестве одного из означающих этого символа, «единичность», в терминологии Лосева; единичности эти «определены здесь тем общим конструктивным принципом, который превращает их в единораздельную цельность, определенным образом направленную», процитируем 8 постулат лосевской теории символа. Например, в близорукости героя прочитывается иносказание неполноценности его духовного зрения (символ-метафора слепоты используется при создании образа Германа из «Отчаяния», который видел себя во сне без глаз). И, шире, неряшливость, неуклюжесть героя («бил стаканы, все пачкал, все портил: любовь к вещественности без взаимности»), чертежи перпетуум-мобиле символизируют фантастичность, несбыточность и неуклюжесть самих идей Чернышевского о всеобщем благе, идей материалиста, который страдает от метафизичности собственных построений. Тема «ангельской ясности» наглядно иллюстрирует эту метафизику: Н.Г. Чернышевский иронически сопоставляет с Христом, спасителем народа, но «"Святой Дух" надо бы заменить "Здравым Смыслом"» [1; 3; 193], пишет об этом Годунов-Чердынцев. Ключ к этому важному в набоковской эстетике понятию дан в эссе «Искусство литературы и здравый смысл» (1942). В этом эссе Набоков, в частности, предостерегает читателя от рационалистического подхода к литературе: истинный творец, только «отвергая мир очевидности, вставая на сторону иррационального», становится причастен тайнам литературы. В этом контексте Н.Г. Чернышевский, «спаситель», чья «эстетика "пытается выразить качество через количество"» [1; 3; 196], для кого материальное всегда выигрывало

перед духовным, становится истинным проповедником, но проповедником «Здравого Смысла», ложного учения.

Важно понять, почему Годунов-Чердынцев избирает темой своего первого опубликованного прозаического опыта жизнь Чернышевского, столь далекую от жизни самого Федора. «Толпа не может управлять вдохновением поэта», вторит А.С. Пушкину Годунов; с другой стороны, тема книги была предложена другим персонажем «Дара», А.Я. Чернышевским. Но истинную причину создания «Жизнеописания» мы видим в следующем: Федор обнаруживает в современной ему действительности отголоски общественной полемики 60-х годов XIX века: «Вдруг ему стало обидно – отчего это в России все сделалось таким плохоньким, корявым, серым, как она могла так оболваниться и притупиться? Или в старом стремлении «к свету» таился роковой порок <...>? Когда началась эта странная зависимость между обострением жажды и замутнением источника? В сороковых годах? В шестидесятых? И «что делать» теперь?» [1; 3; 157].

Задачей Годунова-Чердынцева становится не просто «развенчать» Н.Г. Чернышевского, на символическую нагрузку образа которого указывает Кончеев, пишущий рецензию на «Жизнь Чернышевского» («портрет... забытого родственника», увезенный эмиграцией), но и понять, в чем заключается «роковой порок» в работах шестидесятника.

Одной из главных теоретических работ Н.Г. Чернышевского является магистерская диссертация «Эстетические отношения искусства к действительности». Ее замысел символически осмыслен в романе через образ влюбленного «властителя дум» - диссертация была задумана в «те минуты, когда он льнул к витрине», сравнивая образ Надежды Егоровны (супруги друга) и «поэтические картинки». Но у одной из красавиц «не вышел нос», да и другая (Мария Магдалина) никак не идет в сравнение с образцом, у которого «шейка милее». «Отсюда важный вывод: жизнь милее (а значит лучше) живописи, ибо что такое живопись, поэзия, вообще искусство в самом чистом своем виде? Это – солнце пурпурное, опускающееся в

море лазурное; это – "красивые" складки платья; это – розовые тени, которые пустой писатель тратит на иллюминаровку своих глянцевиных глав; это – гирлянды цветов, феи, фрифы, фавны...» [1; 3; 200]. Ряд этих деталей в сознании Чернышевского (преломленного в творческой системе Набокова) создает порождающую модель, внешнее выражение этих образов никак не связано с внутренним содержанием общего образа – значит, представление Чернышевского о «чистом искусстве» дается Набоковым в виде символа (бесполезного, ненужного искусства).

В образе влюбленного Годунова-Чердынцева мы видим антитезу образу Чернышевского; он символически осмысливает связь красоты (действительности) и искусства. Увидев «девицу, чем-то похожую на Зину», Федор произносит внутренний монолог: «Бес бульварных блаженств, не соблазняй меня страшным словом «мой тип». Не это, не это, а что-то за этим. Определение всегда есть предел, а я домогаюсь далее, я ишу за рогатками (слов, чувств, мира) бесконечность, где сходится все, все» [1; 3; 295-296]. Здесь Годунов-Чердынцев (и Набоков) высказывает свою эстетическую позицию: те же претензии, что и к «бесу бульварных блаженств», вполне относимы и к его антагонистам, в частности Н.Г. Чернышевскому. Какие два полюса мировосприятий обозначены этой цитатой? Федор ищет индивидуального в искусстве, отказываясь от типического. Чернышевский, напротив, стремится к вульгарному обобщению действительности, к типизации. Иначе говоря, речь идет о двух способах видения искусства: миметическом и ангажированном (у Чернышевского), и символическом и свободном (у Годунова и Набокова), что наглядно демонстрируется апеллированием к «духовным потомкам», идеологам всеобщего равенства.

Отвечая на вопрос, «отчего же все в России сделалось таким плохоньким», Набоков сопоставляет гносеологические наблюдения Ленина и Чернышевского, и находит в них очевидное сходство: «раз существовал ализарин в каменном угле без нашего ведома, то существуют вещи

независимо от нашего познания» (Ленин). «Мы видим дерево; другой человек смотрит на этот же предмет. В глазах у него мы видим, что дерево изображается точь-в-точь такое же. Итак мы все видим предметы, как они действительно существуют» (Чернышевский) [1; 3; 218]. Чернышевский «попался на дуализме гносеологическом», пытаясь избавиться от дуализма метафизического. Но случайно ли Цинциннат («Приглашение на казнь» пишется в то же время, что и «Жизнеописание») был осужден именно за «гносеологическую гнусность»? Если понимать художественное пространство «Приглашения на казнь» как зеркальное отражение нашего мира, то в «Даре» за проницаемость и прозрачность (Цинциннат осужден, напротив, за непрозрачность) подписан приговор Чернышевскому. Федор Годунов-Чердынцев вводит в свое «Жизнеописание» мотив «возмездия», «мифологической кары»; взаимоотношения искусства и действительности на поверку оказываются много сложнее, чем представлялось Н.Г. Чернышевскому. В «Отчаянии» (1934) Набоков так же сурово осуждает Германа, надевшего маску идеолога. Герман проповедует мир, где «рабочего, павшего у станка... заменит его совершенный двойник», а его пристрастие к зеркалам является символом ленинской теории отражения и собственно миметического искусства.

Роковой изъян в понимании искусства Н.Г. Чернышевским Годунов-Чердынцев характеризует следующим образом: «Как и слова, вещи имеют свои падежи. Чернышевский все видел в именительном. Между тем всякое подлинно-новое веяние есть ход коня, перемена теней, сдвиг, смещающий зеркало» [1; 3; 215]. Метафора-символ «ход коня», по словам И. Паперно⁷⁴, указывает на описание принципа условности искусства в работах

⁷⁴ В работе И. Паперно «Как сделан «Дар» Набокова?»[113] приведен оригинальный анализ романа с точки зрения теории формалистов. Исследовательница приходит к выводу, что в «Даре» Набоков использует эстетическую концепцию формалистов и формалистский подход к тексту, обнажая приемы, «озвучивая» и «раскрашивая» документальные источники, легшие в основу «Жизнеописания Чернышевского» и других вставных произведений «Дара». Посредником с теорией формалистов И. Паперно считает В. Ходасевича.

формалистов. Книга В. Шкловского «Ход коня» содержит ту же центральную метафору, что использует и Набоков по отношению к подлинному искусству вообще.

Внимание Федора также не случайно занимают «отражательные», зеркальные образы – в рамках искусства они дают тот самый сдвиг, ход коня. «Параллелепипед неба», выгружаемый из фургона в начале первой главы, старик-китаец, поливающий водой отблеск пожара на своем доме, палач, роль которого неизменно исполняет актер, возможность ударить палкой тень палача, шутовская дуэль палками Чернышевского-жениха (метафизическое наказание Германа, если вернуться к «Отчаянию», производится именно палкой) – все эти «отражательные» образы подчинены общему замыслу. Годунов-Чердынцев изображает и гражданскую казнь Чернышевского как «шутовскую»,⁷⁵ что отсылает, с одной стороны, к «Приглашению на казнь» (связи между романами внимательно проследила Н. Букс [52]), с другой - к символической смерти героя. Знаменательно, что критик Вадим Линеv, придуманный Набоковым, не дочитав книги, навязывает ей свой конец, видя в дальнейшем описании жизни шестидесятника лишь досужие домыслы Годунова-Чердынцева. Причиной превратного понимания Линеvым судьбы Чернышевского были следующие слова: «Между тем Чернышевского поспешно высвободили из цепей и мертвое тело повезли прочь. Нет, – описка: увы, он был жив» [1; 3; 251]. Годунов вовсе не злорадствует, напротив, с этого момента его отношение к персонажу изменяется на сочувственное,⁷⁶ и «двадцать пять бессмысленных лет», проведенных в неизвестности, были большим наказанием, чем была бы казнь настоящая,

⁷⁵ Что вовсе не отменяет присутствия на казни восторженных почитателей, букетов цветов, летящих из толпы, студентов, бегущих рядом с каретой, увозящей каторжанина. Шутовской называет эту казнь Годунов потому, что она похожа на спектакль – стояние под дождем на коленях, подпиленная над головой героя шпага.

⁷⁶ Набоков очень активно прибегает к метафикции: о сочувственном отношении Годунова к своему герою говорит монархический орган «Восшествие», критикуя автора за «либеральничанье». Впервые о сочувственном отношении Набокова к Н.Г. Чернышевскому написала Л.Н. Целкова: Пушкин и Чернышевский в контексте романа "Дар"[155].

утверждает Годунов. Николай Гаврилович Чернышевский становится отныне «призраком», то есть тенью, и это еще один из зеркальных приемов. Единственный способ проявить авторскую власть над персонажем историческим – устроить ему метафизическую казнь, что и проделывает Набоков с Чернышевским. Если Чернышевский «казнил чистую поэзию» в своих работах, то Набоков «казнит» его эстетическую концепцию в рамках художественной системы «Дара». По мнению Н.Г. Чернышевского, «единственное... чем поэзия может стоять выше действительности, это украшение событий прибавкой эффектных аксессуаров и согласованием характера описываемых лиц с теми событиями, в которых они участвуют" [1; 3; 213].

Казнь Чернышевского – это и есть «эффектный аксессуар», один из многих в узоре его судьбы, где повторы, совпадения, различного рода детали ложатся в порождающую модель символа, осмысляющего эту судьбу в строго определенном свете, – свете набоковского критического, внимательного взгляда на человека и на события, в которых он участвовал. Впрочем, казнь – лишь одна из ряда деталей, объединенных порождающей моделью символа метафизического наказания. В этот символический ряд укладывается и неудавшаяся попытка Чернышевского выдать свой дневник за художественное произведение, продолжением которого являются «Что делать?» и «Пролог», написанные в крепости и в Александровском заводе соответственно. В надежде, что маленькие домашние «пти-же» (шутовская дуэль палками) будут расценены как «"фантазия": не станет же солидный человек...», узник пытается переделать действительность, но, увы, действительность торжествует над «фантазией»: власти его и «не считали солидным человеком».

Смерть явится для Н.Г. Чернышевского моментом мгновенного озарения, смысл которого становится понятным только в том случае, если его трактовать в контексте подобного озарения его «духовного потомка» А.Я.

Чернышевского.⁷⁷ Именно Александр Яковлевич просил написать Годунова книгу. Перед смертью оба Чернышевских говорят о некоей книге. Эта Книга является символом прозрения, обобщающим весь текст романа: оба героя в момент предельной близости к смерти, трансцендируя конечность жизни, осознают, что являются лишь персонажами книги бытия, ключа к которому у них нет. «Странное дело: в этой книге ни разу не упоминается о Боге» (как говорит Н.Г. Чернышевский в романе) [1; 3; 268]. «А ведь я всю жизнь думал о смерти, и если жил, то жил всегда на полях этой книги, которую не умею прочесть» (как говорит А.Я. Чернышевский в романе) [1; 3; 278].

В набоковской метафизике время не существует по линейным законам, как того требовало утилитарное искусство, за что, в частности, и подвергается критике профессор Анучина Ф.К. Годунов-Чердынцев за отсутствие «классификации времени». Оттого-то отец Федора в художественной системе «Дара» жив вплоть до последнего сна Годунова, Н.Г. Чернышевский же является для Набокова с этого момента, скорее, призраком.

Для разъяснения значения символа прозрения следует обратиться к предсмертному монологу Александра Яковлевича Чернышевского. Умиравший размышляет о загробном, посмертном способе существования, предлагаемом традиционными религиозными учениями. Кризис веры, вызванный страхом смерти, приводит Чернышевского к мысли о том, что «религия имеет такое же отношение к загробному состоянию человека, какое имеет математика к его состоянию земному: то и другое только условия игры» [1; 3; 277]. Обратившись к философии, цитируя работу несуществующего мыслителя Делаланда «О тенях», он понимает, что предложенные Делаландом построения «только символы, символы...». Прежде чем анализировать символику высказываний Делаланда и религиозную символику в потоке сознания самого Чернышевского, учтем следующее: Набоков акцентирует внимание на том, что любая метафизика

⁷⁷ «Деда его ... крестил ... отец знаменитого Чернышевского» [1; 3; 37]

смерти для Чернышевского – только схема, модель, условия игры, «символ», иными словами – конструирующий, порождающий принцип. Прямого ответа на вопрошание о Боге Набоков не дает.

Кроме того, принципиальным значением обладают метатекстовые элементы. «Дар» представляет собой «текст в тексте», организованный по принципу ленты Мёбиуса (С. Давыдов): после второго прочтения мы понимаем, что автором всего текста Набоков делает Ф.К. Годунова-Чердынцева (переходим с внутренней стороны ленты на внешнюю). И именно метатекстовые элементы могут дать ключ к пониманию набоковского высказывания: образ Годунова не идентичен авторскому. Еще один важный момент: размышления А.Я. Чернышевского – только проекция сознания Федора, зеркало его романа, который, в свою очередь, проецирует сознание Набокова на придуманного им Федора.

Метатекстовым элементом, проливающим свет на онтологию Набокова, является малозначительная на первый взгляд ремарка А.Я. Чернышевского: «Боря поможет, а может быть, и не поможет». Этой теме Юрий Левинг посвятил статью «Разбирая бред, или кто поможет Чернышевскому?»[89]. Исследователь пришел к выводу, что Боря – это, на самом деле, пароним древнееврейского «создатель» (**בּוֹרֵא** = boṛe). В английском переводе, в который Набоков внес незначительные изменения, Александр Яковлевич говорит о Давиде, а не о Борисе. Царю же Давиду приписывается авторство Псалтыря – гимн благодарности Богу. И именно через сему «создатель» Левинг предлагает рассматривать замену «Бориса» на «Давида» в английском тексте. Сам же поток сознания А.Я. Чернышевского, к которому примыкают цитаты из Делаланда, содержит, по Левингу, многочисленные аллюзии на тексты псалмов, но не имеет в качестве источника какого-либо конкретного псалма. Для нашего анализа наблюдения Ю. Левинга имеют важное значение: если А.Я. Чернышевский отвергал Бога и посмертное существование («...ничего нет. Это так же ясно, как то, что идет дождь» [1; 3; 279]), то Набоков, как автор романного мира, дает иной ответ: за окном

соседка поливала цветы. Это не равнозначно ответу, что Бог есть и что существует жизнь после смерти, это лишь сокрытие метафизики за счет метатекста. Подобным же образом отвечает на вопросы о существовании Бога и жизни за гробом Фальтер, герой последнего незаконченного русского романа Набокова «Solus rex» (об этом подробнее – в параграфе №2 Приложения). Как уже отмечалось, примечательно осознание А.Я. Чернышевским того факта, что он «жил... на полях книги, которую не уме<л> прочесть». Но язык этой книги ему неведом, и герой уподобляет себя знакомому человеку, который оставлял книгу на неизвестном языке с пометками, чтобы окружающие думали, что он читает «по-португальски, по-арамейски». Так символически осмыслена тема Бога как автора мира, и, более того, Набоков дает понять, что никакого другого способа осмыслить подобные метафизические вопросы просто не существует. В этом смысле трудно не согласиться с Левингом, который заключает, что «Боря, и Давид – авторские эманации, маски писателя-Демиурга, который способен помочь герою там, где кончается последняя строка»⁷⁸ [89].

Вернемся к метафизике Делаланда: именно в его символах дается, как нам видится, отношение самого Набокова к смерти и загробной жизни. Тем самым подтверждается то важное положение, что самые главные метафизические вопросы Набоков осмысливает через символ и символические структуры и никак иначе. «Загробное окружает нас всегда, а вовсе не лежит в конце какого-то путешествия. В земном доме, вместо окна – зеркало; дверь до поры до времени затворена; но воздух входит сквозь щели. "Наиболее доступный для наших домоседных чувств образ будущего постижения окрестности, долженствующей раскрыться нам по распаде тела, это – освобождение духа из глазниц плоти и превращение наше в одно свободное сплошное око, зараз видящее все стороны света, или, иначе

⁷⁸Роман заканчивается словами: «...для ума внимательного нет границы – там, где поставил точку я: продленный призрак бытия синее за чертой страницы, как завтрашние облака, – и не кончается строка». А начинается он : «облачным, но светлым днем...». Набоков размыкает время своего романа в вечность.

говоря: сверхчувственное прозрение мира при нашем внутреннем участии"» [1; 3; 277].

Образ земного дома, куда «входит воздух», соотносится с рассказом Годунова-Чердынцева об опыте сверхчувственного прозрения,⁷⁹ принадлежащего самому Набокову (подобный эпизод присутствует также в автобиографии «Другие берега»). Федор, окрепнув после долгой болезни, «залепил хлебом щели»⁸⁰. Таким образом, тайна творчества, как и тайна смерти, оказывается в набоковском мире непознаваемой: читатель может только почувствовать «метафизический сквозняк». Зеркало вместо окна в «земном доме» свидетельствует о том, что видение смерти субъективно, зеркало смерти в этом доме коррелирует с романным зеркалом.

Символическая структура образа зеркала сама по себе очень неоднозначна, и совсем неслучаен тот факт, что Набоков раз за разом обращается именно к этому образу. Так было в «Отчаянии»: зеркало (и другие отражающие поверхности) – сквозной образ-символ всего⁸¹ творчества писателя.

Еще более неоднозначным фактом является метафизический смысл структуры образа зеркала. Довольно интересный комментарий содержится в статье А. Злочевской «Парадоксы зазеркалья в романах Г. Гессе, В. Набокова и М. Булгакова». Злочевская утверждает, что романы Набокова – это «метафизическая» проза. «Зеркальность», отражающая способность метафизики, и есть, по мнению исследователя, та настоящая творческая сила искусства, которая без всякой метафизики сама по себе ценностна. В прозе,

⁷⁹ Речь идет о том, как Федор увидел в болезненном бреду, как его мама покупает фаберовский карандаш, - и действительно, она принесла именно его, только в увеличенном размере.

⁸⁰ Вифлеем (Бейт-Лехем) переводится буквально как «хлебный дом». Левинг в упомянутой статье обратил внимание на случай параномазии в «Даре»: «Превращение Вифлеема в Бедлам»

⁸¹ Количество работ, посвященных образу зеркала довольно существенно, так что упомянем лишь некоторые, где зеркальность отражена в названии 1) Зайцева Ю. Ю. Мотив зеркала в художественной системе В. Набокова: На материале русской прозы [180] 2) Шаховская З. В поисках Набокова. Отражения. М., 1991. 3) Злочевская А. Я. Парадоксы зазеркалья в романах Г. Гессе, В. Набокова и М. Булгакова [73].

которую Злочевская называет «метафикциональной», интерес автора сосредоточен на создании новой реальности, реальности мира сознания, воплощаемого в постоянно преобразующееся произведение искусства. Перед нами почти символистское понимание искусства: жизнь и смерть должны стать объектами для преобразования в артефакт искусства и культуры. Бытие прежде всего ценностно в эстетическом плане, все остальные содержательные аспекты, в которых оно может быть ценностно, не отвергаются, но отходят на задний план. Злочевская полагает, что Набоков не задавался целью создания иррациональной трансцендентной индивидуально-авторской метафизики, все метафизическое в набоковских текстах метафизично и иррационально благодаря трансцендентности и иррациональности некой тайны самого авторского сознания, которое созидает реальность искусства. Таким образом, не нужны никакие трансцендентные действительности (наподобие Бога, Абсолюта, вечной жизни).

Иррациональное связывается с текстовой реальностью, а не с мистикой. Фантастика здесь представлена не «чудесным», то есть сверхъестественное не дано как действительно бывшее. Если же оно все-таки дается как действительно бывшее (приведем пример с фаберовским карандашом), что является редкостью у Набокова, то это уже не фантастика, а трансцендентное прозрение внутри самого текста. Осуществляя его в творческом акте, автор прозревает волшебную природу собственной души, которая творит искусство. Метафикция абсолютно приравнивается, таким образом, к метафизике. Однако мы считаем подобный подход, предлагаемый Злочевской, неверным.

Возвращаясь к рассуждениям Делаланда о природе смерти, мы приходим к выводу, что смерть – это не «окрестность земного дома». Показателен и тот факт, что в реальной действительности самого «земного дома» Делаланд не сомневается. Все это подчеркивает фундаментальные черты набоковской прозы, отмеченные еще современниками. Набоков также

не сомневается в действительности «земного дома» и резко обозначает независимое от нашего сознания бытие вещей и других сознаний, которые то ли даны нам как непроницаемые для нашей мысли объекты (Цинциннат в «Приглашении на казнь»), то ли все-таки как субъекты, реально участвующие в созидании нашего сознания. Однако конфликт и невозможность сознания всецело проникнуть в бытие вещей для самих себя, то есть невозможность для сознания ассимилировать вещественный мир, подчинив его, приводит нас к почти очевидному умозаключению, что примерно такая же закономерность тем более справедлива для трансцендентных реальностей и метафизических оснований бытия и инобытия. В этом свете образ-символ зеркала действительно, становится в смысловом плане многограннее. Сопоставим образы зеркала и щели в уже приведенной цитате Делаланда. Зеркало-окно как бы тоже являет образ смерти, но бесконечно искаженной. В зеркале сознания и рождаются наши представления об иномирном, которые бесконечно далеки от некой объективной истины о потустороннем. Сквозняк, проникающий в дом сквозь щели в стенах и двери, дает представление о вневременной и внепространственной реальности инобытия. Но через узкую щель ничего не различить. Настоящий выход из «земного дома» - это не зеркало, а дверь. Процитируем Делаланда: «я отказываюсь видеть в двери больше, чем дыру да то, что сделали столяр и плотник» [1; 3; 277]. Плотник – мифологема Иисуса. Зеркало-окно не являет, как мы уже говорили, подлинного образа потусторонности. Зеркало и есть образ метафизики самой по себе. Между инобытием и нашим сознанием есть метафизическая реальность нашего представления, то есть зеркало. Не случайно образ зеркала возникает в самом начале романа⁸²: «из фургона выгружали параллелепипед белого

⁸² А. Долинин подробно проанализировал этот эпизод, придя к выводу о полемике Набокова с декларацией реализма (в знаменитом эпиграфе в 14 главе «Красного и Черного»), о переносе акцента на «атипичные свойства отражателя ... особый ритм колебаний, обусловленный индивидуальностью «носителей», обращенность к невидимому источнику света, чьи лучи зеркало «пересылает» герою» - см. Долинин А. А. «Дар»: добавления к комментариям // Nabokov Online Journal, Vol. I / 2007.

ослепительного неба, зеркальный шкаф, по которому, как по экрану, прошло безупречно-ясное отражение ветвей, скользя и качаясь не по-древесному, а с человеческим колебанием, обусловленным природой тех, кто нес это небо, эти ветви, этот скользящий фасад». Зеркало отражает, таким образом, сугубо субъективную индивидуально-авторскую реальность, которая не является объективной истиной. Любое зеркало – это метафикция, а также образ смерти здравого смысла и всякой объективной истины. Колеблющаяся рябь отражения волшебна и трансцендентна именно из-за смерти всякой объективности в этом пространстве. Тем не менее, можно утверждать, что если зеркало отражает наши волшебные представления об иномиром, то «щели» приводят читателей в ужас, являя нам, а точнее, намекая на метафизические истины, принципиально непознаваемые для нас (например, сквозняки⁸³, от которых страдал Н.Г. Чернышевский в ссылке) из-за структурного дефекта нашего метафизического сознания.

Все это позволяет говорить о символе как основном приеме, организующем художественное пространство романа «Дар», а также о метафизической природе искусства Владимира Набокова.

Следующим шагом в развитии Набоковым темы сделанности, искусственности мира (т.е. подмена некой реальности символической структурой) стали романы «Solus rex» (см. приложение, параграф 2) и «Под знаком незаконнорожденных». Во втором романе герой уже со всей очевидностью осознает сделанность мира и прозревает авторское присутствие. Тематическое единство «Дара», «Solus rex» и «Под знаком незаконнорожденных» обеспечивается не только фактом взаимодействия автора и героя, но и на сюжетном уровне: во всех трех романах главные герои теряют своих возлюбленных, что служит толчком для творческого поиска.⁸⁴

⁸³ В. Шевченко пишет об этом в своей статье «Зрячие вещи» следующее: «Любое зеркало отсылает глаз в мир отвлеченный - организует сквозняк из иных измерений» [35], что вполне коррелирует с нашей позицией.

⁸⁴ В «Даре» - в набросках плана 2 тома, который так и не был написан.

А. Долинин рассматривает «Solus rex» как второй незаконченный том «Дара» и утверждает, что вымышленные потери героев «Solus rex», сочиненные Годуновым-Чердынцевым, «отзываются потерей действительной, на которую герой отвечает символическим литературным актом: он дописывает незавершенную драму Пушкина о человеке, мучимом раскаянием» [62; 290]. Имеется в виду набоковское окончание пушкинской «Русалки»⁸⁵, которое предназначалось первоначально для концовки второй части романа «Дар» и сохранилось в набросках («розовые тетради») в виде плана⁸⁶. В этом плане обнаруживаем третий диалог Годунова-Чердынцева с Кончеевым: «Г. Меня всегда мучил оборванный хвост «Русалки», это повисшее в воздухе опереточное восклицание: «откуда ты, прекрасное дитя» <...>. Я продолжал и закончил, чтобы отделаться от этого раздражения. <...> Г. Читает свой конец. <...> К. потянулся: Пора домой. Г., держа для него пальто: Как вы думаете — *донесем, а?*»⁸⁷ А. Долинин предлагает нетривиальное решение загадки о том, что именно «донесем»: «...ключ к разгадке содержится в первых четырех строках стихотворения Пушкина «Акафист Екатерине Николаевне Карамзиной», где мотив провиденциального спасения напрямую связывается с главным для Набокова понятием ДАРА:

Земли достигнув наконец,
От бурь спасенный Провиденьем,
Святой владычице пловец
Свой дар несет с благоговеньем.

Спасет ли Провиденье русскую литературу «от бурь»? Донесем ли мы до «святой владычицы» — вечности — дар, завещанный от Пушкина? — вот

⁸⁵ Образ русалки встречается в произведениях Набокова неоднократно. Так, в автобиографическом романе «Другие берега» юная возлюбленная героя, Тамара, названа «русской русалочкой».

⁸⁶ С.А. Фомичев Набоков – соавтор Пушкина [147]. Более подробно эту тему исследовали 1)pp А. Долинин в статье «Загадка ненаписанного романа»[62] 2)Б. Бойд в первой части набоковской биографии [49] и Дж. Грейсон Метаморфозы «Дара» [58]

⁸⁷ Фомичев С.А. там же.

вопросы, которые тревожат Годунова-Чердынцева и его создателя перед лицом «конца всему» [62]. Это наблюдение А. Долинина очевидным образом задает ценностные координаты не только романа «Дар», но и всего творчества писателя. Именно таким образом Набоков, посредством символической структуры ставит вопрос, имеют ли смысл творчество и память, «донесем» ли? Говорить о таком широком понимании данной цитаты можно, исходя из самого замысла В. Набокова – продолжить не законченную Пушкиным драму. В творческий диалог с Пушкиным вступает и Годунов-Чердынцев при написании незаконченной книги о путешествии отца. Герман в «Отчаянии» и Мартын в «Подвиге» – каждый по-своему отвечают на вопросы о смысле творчества, памяти и способности «донести» дар предков. Кроме того, обращает на себя внимание и особая роль образа русалки в творчестве писателя.

II.4. Символика романа «Под знаком незаконнорожденных»

«Bend Sinister» (1947) - первый⁸⁸ роман, написанный В. Набоковым в США. В настоящей работе мы будем обращаться к русскому переводу романа, сделанному С. Ильиным. «Под знаком незаконнорожденных» - так по-русски называл роман и сам автор. Роман продолжает и развивает начатую еще в «Приглашении на казнь» и «Даре» тему искусственности, сделанности мира и обнажает⁸⁹ использование символических структур наиболее явственно, что и послужило причиной выбора именно его в

⁸⁸ Прежде был написан роман «Истинная жизнь Себастьяна Найта», но наполовину – в Европе.

⁸⁹ М. Геллер в статье «Художник в зоне мрака» пишет об этом: «использование техники, которую англо-саксонские критики называют «ostentatious» или «self-conscious artifice» («обнажение приема» по терминологии русских формалистов)»

качестве объекта исследования.⁹⁰ На связь «Приглашения на казнь» и «Под знаком незаконнорожденных» указывал сам Набоков,⁹¹ обращают на это внимание и современные исследователи.⁹² Исследователь М. Геллер указывает на связь романа с антиутопической линией литературной традиции Достоевского и Салтыкова-Щедрина, но роман Набокова, на наш взгляд, не является антиутопией: главный его пафос – не политический, а метафизический.

Фабула романа, впрочем, заставляет думать иначе: действие происходит в вымышленной стране, где произошел государственный переворот, приведший к власти диктатора Падука. Философ с мировым именем Адам Круг, школьный враг и одноклассник Падука, завлекается в ловушку всеми возможными средствами (неявное убийство жены Круга, посулы и уговоры, пленение сына философа) для поддержания тоталитарного режима бывшего одноклассника. После убийства (по ошибке) сына Круга последний лишается рассудка и, обезумевший, бросается на своего врага (в сдвинутом в школьные годы временном континууме), но умирает в реальном текстовом времени от пуль охранников Падука.

Прояснить замысел автора не в традиционном духе антиутопии Оруэлла «1984», но, скорее, в контексте заточенного в тюрьму реальности сознания и персонажа, заточенного в тюрьму авторской воли, поможет анализ метафизики романа (см. приложение, параграф 1) и непосредственно его символики.

Сама история названия романа дает ключ к одному из символических мотивов творчества Набокова – мотиву шахмат. Одно из рабочих названий романа – «Solus rex», впоследствии отвергнутое автором, содержит очевидную шахматную метафору: Адам Круг – одинокий король, в шахматах

⁹⁰ Кроме того, количество работ в русистике о данном романе, очевидно, недостаточно

⁹¹ Л. Геллер - там же.

⁹² «в понимании В. Набокова “незаконнорожденность” эквивалентна “непрозрачности”... И тогда это своеобразный вариант “Приглашения на казнь”», утверждает Е. Филатова в статье «Родина в романах В. Набокова «Приглашение на казнь» и «Под знаком незаконнорожденных»»[145].

так называется позиция, когда на доске у черных остается только король – и он обречен. В этом контексте образ «шахматного Мефистофеля» можно трактовать как намек на Автоматического Игрока в Шахматы, изобретенного Вольфгангом Кемпелем. Для играющего создается ощущение игры с автоматом, в то время как второй игрок спрятан внутри и выполняет ходы при помощи специального механизма, что, разумеется, не могло не привлечь внимание Набокова, сравнивавшего процесс написания романов с сочинением шахматных задач.⁹³ Примечательно, что этот автомат назывался «Турок». Такое же имя – Турок – было и у внетекстового персонажа «Под знаком незаконнорожденных», правительственного агента, к которому предлагал обратиться Кругу его друг Максимов для организации побега («Идите к Туроку <...> он вас сведет с нужными людьми»[2; 1; 278]). Затем Круг получает анонимное письмо, где сообщается, что он, Круг, якобы имел намерение приобрести «шедевр Турока «Побег»». В конце письма, после слов «обсудить возможности вашего» [2; 1; 346], стояла клякса, – очевидно, что речь идет о побеге. Клякса, как и лужа, в художественной системе романа, по наблюдению Д.Б. Джонсона, исполняет роль медитативного пространства между миром автора и миром Круга. Таким образом, есть основания полагать, что Турок – агент не только правительства Падукграда, но и самого Набокова, своего рода «Deus ex machina», обнаруживающий свое присутствие посредством кляксы и являющийся тем самым игроком, который в действительности играет партию, будучи спрятан в недрах автомата. Мотив лужи и кляксы является повторяющимся мотивом, организующим художественное пространство «Под знаком незаконнорожденных», на что указывает и сам Набоков в предисловии к третьему изданию романа.

⁹³ В одном из интервью Набоков утверждает, что «более или менее сознательно рассматривает каждый роман как литературную шахматную партию» [49; 119].

Имя Падука отсылает к гамлетовскому оскорблению, брошенному им убийце отца – paddock, жаба (наблюдение Д.Б.Джонсона). Нам представляется, что не только гамлетовский подтекст присутствует в этом наименовании, но и подтекст русского Серебряного века, а именно, гумилевский. Имя Николая Гумилева в связи с набоковской прозой и стихами давно вошло в научный обиход. Об этом писали В. Александров [188; 428-433], В. Старк [139; 43-55], И. Галинская [57] и другие исследователи. Для Набокова Гумилев воплощал идеал мужества, его образ остается значимым до конца жизни писателя, что нашло отражение в стихотворении 1972 года «Как любил я стихи Гумилева...». Сам Набоков в лекции «Искусство литературы и здравый смысл» (1942) акцентирует свое внимание на трагической гибели поэта: «Одна из главных причин, почему тридцать с лишним лет назад ленинские бандиты убили самого русского поэта Гумилева, состояла в том, что во время всех жестоких испытаний, в тусклом кабинете прокурора, в пыточных камерах, в извилистых коридорах, по которым его вели к грузовику, в грузовике, везшем его на место казни, на самом этом месте, наполненном шарканьем неотесанной и мрачной расстрельной команды, поэт не переставал улыбаться» [26; 20]. Достоверно неизвестны подробности гибели «самого русского поэта»; образ, данный Набоковым – мифологема, которую он впоследствии воспроизведет в «Даре», изображая предполагаемую смерть Константина Годунова-Чердынцева: тот в последние моменты жизни поощрительно улыбается бабочке-ночнице. К этой же мифологической структуре правильно было бы отнести и символические образы «Расстрела» (1927), и грезы Мартына Эдельвейса в «Подвиге», о том, как его будут расстреливать⁹⁴: “он увидел себя стоящим у стенки, вобравшим в грудь побольше воздуха и ожидающим залпа”. В этом контексте Адам Круг, противостоящий диктатуре

⁹⁴ Ирина Ронен посвятила этой теме статью: «Храбрость и трусость в романе Набокова «Подвиг»». Мы солидарны с ней в том, что именно Николай Гумилев (также как и двоюродный брат писателя Юрий Рауш, убитый в бою во время гражданской войны) стал культурным героем, образцом личной чести и смелости

«коммунализма»⁹⁵ и расстрелянный, весьма напоминает другого бесстрашного противника пролетарской диктатуры - Гумилева.

Жаба, вползающая на царский трон, обезумевший король, уступающий ей свое место и бросающий своего родного сына жабе в пасть - эти образы из романа соотносятся, хотя и не однозначным образом, со стихотворением Николая Гумилева «1905, 17 октября».⁹⁶

Адам Круг вовсе не собирается бросать своего сына «в пасть» Жабе, «чтоб спасти свои седины». Он только излишне надеется на свою неприкосновенность как светила науки. Представляет интерес в этой связи также ряд положений статьи Андрея Белого «Символизм как миропонимание»: «...мысль, нагроможденная зарядом доказательств и высказанная до конца, напоминает толстую жабу. Мудреца повлечет за иными мыслями - прозревающими. Порхающих ласточек он предпочтет умным жабам. Он знает, что если ласточки и утонут в лазури, то жабы

⁹⁵ Диктатура Падука имеет отчетливые черты коммунизма и нацизма

⁹⁶ 1905, 17 октября

Захотелось жабе черной
Заползти на царский трон,
Яд жестокий, яд упорный
В жабе черной затаен.

Двор смущенно умолкает,
Любопытно смотрит голь,
Место жабе уступает
Обезумевший король.

Чтоб спасти свои седины
И оставшуюся власть
Своего родного сына
Он бросает жабе в пасть.

Жаба властвует сердито,
Жаба любит треск и гром.
Пеной черной, ядовитой
Всё обрызгала кругом.

После, может быть, прибудет
Победитель темных чар,
Но преданье не забудет
Отвратительный кошмар [5; 48].

приведут его в болото.<...> Лишенный внутренней музыки - неподвижная гнилая лужа, в которой завелись черви и уж ничего не отражается» [41; 249]. Вероятно, Набоков пародирует стремление Круга «высказать до конца» свою идею о безграничном сознании – ту самую идею, которая приводит его самого, его семью и 24 ни в чем неповинных человека в болото, то есть к смерти. Болото Падука – та самая лужа, «в которой завелись черви» и которая ничего уже не отражает. В конечном итоге между жабой Падуком и «ласточкой» Кругом (анаграмматически отражающих друг друга) Набоков ставит знак равенства – идея сверх-сознания Круга тем самым критикуется Набоковым не в меньшей степени, чем идея тоталитарного государства, которое, по существу, иллюзорно и является лишь декорацией к миру тотального сознания Круга. Приведенной выше цитате из Андрея Белого предшествуют слова: «Какая-то неизгладимая новая черта осталась у людей после мудрого Ницше. Мудрость – лазейка из «голубой тюрьмы» трех измерений». Упоминание мудреца-Ницше заставляет предположить полемику Набокова с идеей сверхчеловека в лице Круга, на протяжении романа думающего, что он неуязвим.

Идею равенства двух антогонистичных теорий – эгалитаризма Скотомы и бесконечного сознания Круга - иллюстрирует сцена на мосту. Сцена на мосту⁹⁷ через Куру, реку Падукграда, очередной раз отсылает нас к символике кляксы – траектория движения Круга напоминает ему песочные часы, которые кто-то «вертит и вертит в руках» (в этой траектории присутствует и зловещая тень Падука: его отец изобрел падограф – приспособление, копирующее почерк владельца; падограф⁹⁸ самого тирана имеет в наборе кляксу в виде песочных часов, являющуюся в романе

⁹⁷ Сцена на мосту присутствует и в «Solus rex», неоконченном русском романе (таким было и одно из рабочих названий романа «Bend Sinister»). «Кровавый мост через Эгаль» отсылает одновременно к значению «равенства» - нем. *egal*, и к имени ветхозаветного разведчика, посланного разведать Землю Израиля, это имя переводится как «Он избавит».

⁹⁸ «Говоря философски, падограф выжил в качестве эквилистского символа, как доказательство того, что механическое устройство способно к воспроизведению личности, и что Качество есть не более чем способ распределения Количества» - Под знаком незаконнорожденных

эмблемой Падука – так же, как и свастика). Траектория движения Круга на мосту – это вечность, данная в графическом эквиваленте, перевернутая восьмерка.

Существование Круга и само его имя намекает на онтологический взгляд на круговорот всего сущего, круговорот идей. Круг реализует своей жизнью набоковское представление о функционировании символической структуры. Дело в том, что круг, размыкающийся в спираль, возвращение по этой спирали к точке начала и охват этой спиралью всего сущего, – это сложная метафора символического сознания. Набоков, вслед за Андреем Белым, видел художественное озарение (Александров назвал это «космической синхронизацией» [34]) в моментальном осознании всего сущего и стирании при этом пространственно-временных границ. Образ символической структуры⁹⁹ как спирали, возвращаясь по которой к началу, к Абсолюту, мы находим и в книге «Символизм как миропонимание». Важно отметить также, что идея разрушения темпоральности и пространственно-временного континуума, а точнее, новая его организация путем единения в абсолютном настоящем прошлого и будущего (и прозрение, тем самым, божественных первооснов бытия) была близка Набокову. Именно через символ он ее и реализует. Истинное содержание его романов, как показывает анализ «Под знаком незаконнорожденных», заключается в сложном переплетении символических структур. Символически разомкнутый до прямой круг – это метафора смерти не столько героя Адама Круга, сколько самого сознания в тоталитарном коллективном начале, почти полностью лишенном сознания.

⁹⁹ См. параграф № 5 второй главы

II.4.1. Гностическая символика романа «Под знаком незаконнорожденных»

Гностическую тематику¹⁰⁰ в творчестве Набокова впервые заметил в отечественном набоковедении С. Давыдов в своей монографии «Тексты-матрешки Владимира Набокова». Внимание исследователя привлекли гностические мотивы и символы в «Приглашении на казнь» (этот роман, по мнению Давыдова, содержит «гностическую исповедь» Цинцинната). В.Е. Александров трактует «Защиту Лужина» как гностический роман [34]. Некоторые исследователи пишут о гностической основе творчества Набокова в целом: «гностицизм остался эстетической основой творчества Набокова» [117; 81]. А.А. Долинин полагает, что мир у Набокова - «платонический "отзвук" идеального либо - в пессимистическом варианте - гностическое "искажение" божественного замысла» [63; 19]. Однако в романе «Под знаком незаконнорожденных» гностическая символика еще не исследована в отечественном литературоведении.

Вполне органично на набоковский текст ложится гностическая мифология неизвестного, неизреченного (в некоторых гностических текстах «неизреченный» называется «отцом молчания неизъяснимого») светлого единого Бога, неизреченного разума или сверх-сознания, фактически духа, который не участвует в создании какой-либо материальности. Материальная действительность, действительность мира вещей и действительность гилических людей (обреченных на материальность и лишенных вечной жизни, см. параграф «Мистические основы русского символизма») является созданием злого бога-демиурга. С материальностью, как с демиургическим началом, как будет видно из анализа гностической символики романа, связан

¹⁰⁰ О гностицизме см. параграф № 2.2. первой главы

Адам Круг. Кто же в таком случае тот светлый единый Бог, отец неизреченного, как не автор романа?

В определенный момент достигнув, путем «космической синхронизации» (как называет это явление Александров), состояния всеведения, или, во всяком случае, узрев «автора за зеркалом», Круг становится причастен тайнам создания мира, сотворенного «авторской персоной», однако не сразу, а лишь путем спасительного безумия, в тюрьме (в последней главе романа: «я ощутил укол сострадания к Адаму и соскользнул к нему по косому лучу бледного света, вызвав мгновенное сумасшествие» [2; 1; 392]). До этого момента Круг не всеведущ. Если подойти к роману с ключом гнозиса, можно увидеть, как незнание Круга о мире, в котором он живет (до момента епифании, то есть, этого «мгновенного сумасшествия») роковым образом подводит его к точке смерти. Многие намеки (гностические крупички знания), разбросанные по тексту, однозначно предупреждают его об опасности, и читательское ожидание в данном случае не будет обмануто, но Круг обманывается. Такими намеками являются: табличка с надписью «Bon voyage» на даче Максимовых и сцена со шпионом, караулившим у дома Круга. Давид сообщает отцу, что в его отсутствие Мариетта, няня мальчика, говорит по телефону с этим шпионом. Но Круга это не настораживает: «Я отлично *знаю*, подумал Круг, отсмеявшись, что она просто-напросто отправляется в киношку с подружкой-толстушкой, – так она и говорит, и у меня нет повода ей не *верить*; а если бы я действительно считал, что она – то, чем она определенно является, я бы ее в два счета уволил: по причине *заразы*, которую она может затащить в детскую. Ольга именно так бы и сделала» (курсив наш – С.К.) [2; 1; 336].

Согласно гностическому учению¹⁰¹, люди подразделяются на три рода – соматиков (чье знание о мире ограничено материальным аспектом), психиков (которые способны на «веру») и пневматиков (тех, кто в конечном

¹⁰¹ Мы опираемся на статью В. Соловьева из словаря Брокгауза и Евфрона «Гностицизм» и книгу Г.Ионаса «Гностицизм» [82].

счете обретают «знание»). В этом контексте выделенные нами курсивом слова приобретают особую значимость, поскольку «знание» Круга и его «вера» являются ошибочными. «Зараза» же символизирует зловоние и нечистоту демонов, населяющих гностическую действительность. Мотив незнания Круга усложнен мотивом предчувствия. Недаром Круг заботится о том, чтобы Давид не залез в лужу, которая является символом упадка и Падукграда. К этой же символической структуре относится и образ жемчужины, или, шире, драгоценностей. В глоссарии гностической символики «жемчужина» — одна из постоянных метафор для «души» в сверхъестественном смысле [82]. В гностическом апокрифе «Деяния апостола Фомы» есть текст под названием «Гимн Жемчужине», который также известен под названием «Гимн душе». В тексте романа присутствует несколько эпизодов с драгоценностями, в частности, с жемчугом.¹⁰²

Например, в сне Круга в 5-й главе упоминается некая «она», снимающая с себя драгоценности: «В одной из витрин сидела она, снимая свои чистой росы перстни и расстегивая бриллиантовый *collier de chien*, обнимавший ее полное белое горло; да, избавляясь от всех земных драгоценностей» [2; 1; 255]. (В этом контексте бриллиантовое кольцо выступает гиперонимом к любого рода драгоценностям). В конце главы мы узнаем, о ком идет речь: это - «Ольга, сидящая перед зеркалом после бала, снимающая драгоценности. Еще затянута в вишневый бархат, она закинула назад сильные, неровно светящиеся локти, приподняв их как крылья, и стала расстегивать сверкающий ошейник. Он сознавал, что вместе с ожерельем снимутся и позвонки, — что в сущности оно-то и было ее хрустальными позвонками» [2; 1; 270]. Характерно, что это «сознавал» Круг, чьи взгляды близки гностическим; в романе, однако, мы не увидим разоблачения, которое имело место в романе «Приглашение на казнь» (1935). Характерно и то, что в

¹⁰² Связь жемчуга и идеи высшего мира можно обнаружить в стихотворении Набокова 1921 года, посвященном Достоевскому и напечатанному в день 100-летия под названием «Садом шел Христос с учениками» [3; 1; 447]. В стихотворении Христос встречает в саду разлагающийся труп собаки, «Иоанн отвернулся», «поморщился Матфей», сказав, что «смерть его нага», на что «Христос ответил просто: «Зубы у него, как жемчуга...»».

обоих произведениях мотив избавления от телесных оболочек («земных драгоценностей» - в «Под знаком незаконнорожденных») сопряжен с образом-символом жемчужины. В «Приглашении на казнь» читаем: «...я снимаю с себя оболочку за оболочкой, и наконец... не знаю, как описать, — но вот что знаю: я дохожу путем постепенного разоблачения до последней, неделимой, твердой, сияющей точки, и эта точка говорит: я есмь! — как перстень с перлом в кровавом жиру акулы» [1; 4; 50].

Рассмотрев подобную сцену разоблачения в «Приглашении на казнь», отметим, что исследователь С. Давыдов называет главу своей книги [59] «гностической исповедью в романе», что имеет под собой основания, ведь в английском варианте «Приглашения...» даже преступление Цинцинната – не гносеологическое (как это было в русском оригинале), а «гностическое», «gnostical turpitude» [59]. Цинциннат «снял, как парик, голову, снял ключицы, как ремни, снял грудную клетку, как кольчугу. Снял бедра, снял ноги, снял и бросил руки, как рукавицы, в угол. То, что оставалось от него, постепенно рассеялось, едва окрасив воздух» [1; 4; 18].

С. Давыдов однозначно соотнес этот образ с гностической метафорой,¹⁰³ с чем трудно не согласиться, поскольку внешние, телесные оболочки в гностических текстах служат временным пристанищем душе, которая жаждет от них избавиться.

В романе «Под знаком незаконнорожденных» образ жемчужины, точнее ее значимого отсутствия, находим в описании Эмбером Офелии в главе 7-й: «Мочки ушей ее были голы, хоть и проколоты еле заметно – для миниатюрных кораллов, не для жемчужин» [2; 1; 299].

Гностическое миропонимание Круг выказывает неоднократно, хотя он и не занимается «поиском Истинной Субстанции Единого, Абсолюта» [2; 1; 341]. Так, в 7-й главе, посещая друга-шекспироведа Эмбера, Круг говорит о

¹⁰³ «...гностик проделывает ряд ритуальных упражнений, так называемых «разоблачений», в которых душа снимает с себя оболочку за оболочкой. Эти упражнения подготавливают путь для посмертного восхождения души», - пишет Сергей Давыдов, опираясь на гностические тексты «Гимн жемчужине» и «Гинза».

Шекспире: «Человек, сказавший (не первым), что слава Господня в том, чтобы скрыть, а человечья – сыскать» [2; 1; 290]. В мире рассеяны частицы потустороннего света, которые должны быть собраны и возвращены к своим истокам, утверждает гностическое учение [82]. Многократно упоминаемое «большое тело» Круга «чересчур велико и здорово: если б оно соохлось, одрябло, истомилось в недомогании, он смог бы жить в большем мире с собой» [2; 1; 332]. Это – свидетельство понимания материального как злого начала, как результата отпадения от Бога, что соответствует гностическому мировосприятию. В гностицизме эта стадия называется оплотнением. Так, оплотняется София-Ахамот, в результате чего появляется Демиург, не знающий добра. Пневматик же, или истинный гностик, живущий в Боге и готовящий себя к вечности, отрешается от мира. Соответственно, излишняя телесность Круга, неоднократно подмечаемая Набоковым, только мешает ему достичь гнозиса. Телесность Адама Круга, первого человека, сопряжена в романе с образом грехопадения, телесной любви и миром Падукграда. С городом Падука Адама, в частности, связывает яблоко – согласно апокрифической традиции, кусок яблока застревает в горле вкусившего от древа познания. В романе встречаем адамово яблоко – «треугольный прогал для яблока его [Адама Круга] тезки» [2; 1; 240]. Огрызком яблока пытается запустить в Круга солдат в конце 6-й главы. Воспоминание о яблочном сидре, выпитом с братом другого солдата в сцене на мосту позволяет Адаму преодолеть бюрократическую процедуру, мешающую ему добраться до дома. «Иногда... поторговывал яблоками» [2; 1; 335] шпион у дома Круга, что отсылает к «Золотому горшку» Э.Т.А. Гофмана и однозначно соотносится с образом темных сил. «Yablochko, kuda-zh ty tak kotishsa?» [2; 1; 385], - вопрошает разбушевавшегося Круга солдатик, поймавший его в момент осознания Адамом смерти любимого сына Давида. Итак, из приведенных примеров можно заключить, что образ-символ яблока в романе отсылает к материальной, греховной стороне мира Падукграда и самого Адама, чье библейское имя в этом контексте символизирует грехопадение.

Смерть жены Ольги накладывает на Круга определенные обязательства – он долго борется с воплощенным искушением - Мариэттой, няней Давида. Искушение Адама происходит в течение всей 15 главы, начиная с того момента, как он перечитал пассаж из своей статьи, где «в связи с идеей субстанции» говорилось: «”если тело свежо и бело, мотивы свежести и белизны повторяются, взаимно сливаясь, в различных местах...” [Da mi basia mille]» [2; 1; 345]. Следующие за этим пассажем слова принадлежат Катуллу, (стихотворение «К Лесбии») и переводятся как «дай мне тысячу поцелуев». Эти же слова повторяются в следующем контексте: «Brevis lux. Da mi basia mille. Он медленно бил кулаком по книге» [2; 1; 361]. Короткий свет, или вспышка света соответствует борьбе Круга со своим естеством. В этой неравной борьбе телесность побеждает, «субстанция» побеждает «идею субстанции». Конечное, материальное, берет верх над Кругом.

Мариэтта выступает здесь в качестве Лилит¹⁰⁴: она приходит к Адаму во сне, где сидит у него на коленях и ублажает его «во время репетиции пьесы, в которой играет роль его дочери» [2; 1; 346]. В момент же, когда соитие казалось неизбежным уже наяву, в квартиру врываются солдаты-эквилисты (солдаты армии Падукграда, где эквилизм – государственная доктрина), чтобы схватить профессора. Оглушительный грохот прервал речь Круга, обращенную к Мариэтте, на словах «...ты – розовый мотылек, вцепившийся – » [2; 1; 362]. Бабочки, как известно, в художественном мире Набокова означают авторское присутствие. В 9 главе романа мы встречаем бабочку, «вцепившуюся в руку» Ольги. Происходит это в «воспоминаниях» Круга, в его воображении (будучи восемнадцатилетним студентом, в ту пору не был с ней знаком). В предисловии к 3-му американскому изданию Набоков прямо говорит о связи Ольги с образом бабочки, бьющейся в окно его комнаты:

¹⁰⁴Энциклопедия «Мифы народов мира» содержит следующее упоминание об этом: «В роли суккуба Лилит выступает и в еврейской традиции: она овладевает мужчинами против их воли с целью родить от них детей. Поэтому Талмуд («Шаббат» 151 б) не рекомендует мужчинам ночевать в доме одним».

«И пока светлая душа Ольги, уже обретшая свой символ в одной из прежних глав (в девятой), бьется в мокром мраке о яркое окно моей комнаты, утешенный Круг возвращается в лоно его создателя» [25]. Это набоковское высказывание порождает ряд вопросов: что представляют собой судьбы Ольги и Круга? Каково символическое значение «инобытия» Ольги и имеет ли оно что-либо общее с формой посмертного существования Круга? Чтобы ответить на эти вопросы, следует понимать хронотоп набоковского художественного мира как метафизический. Именно с позиции метафизического подхода становится возможным объяснение собственно символической структуры как романа «Под знаком незаконнорожденных», так и других романов Набокова. Объяснению используемого в настоящей работе термина «символическая структура» предположим пример его реализации в исследуемом романе.

Главное противоречие романа «Под знаком незаконнорожденных» состоит в раздвоенности Адама Круга. Но эта раздвоенность на самом деле есть символическая метафора рассогласованности ядра сознания и его периферии. Под периферией мы понимаем проекцию авторского сознания, то есть ту самую зеркальную поверхность, амальгаму, которая отражает реальную действительность (в том смысле, как ее понимал Вячеслав Иванов). То есть на периферии сознания находится то самое отражение действительности, которое и является по совместительству романским текстом или, по метафоре Стендаля, зеркалом романа, перемещаемым по дороге. Ядро же сознания автора – это самосознание творца, которое через текст от себя дистанцируется и проецирует на себя текст, придавая этому тексту собственно метафизическое наполнение. Фактически схема, которую мы предлагаем, трехчастная: она состоит из 1) самосознания творца, 2) памяти (или романного зеркала) и 3) реальной текстуальной действительности. Самосознание творца, благодаря сложному и в принципе не объяснимому процессу трансценденции, проективным образом воссоздается в зеркале романа. Магия этого зеркала заключается в том, что

сама недостоверная проекция самосознания творца – текст романа (который одновременно является периферией авторского самосознания), - способна создавать реальную действительность. Реальная действительность мира вещей и миров сознаний героев романа «Под знаком незаконнорожденных» обретает, таким образом, свою обособленную и независимую от самосознания творца и от фикции самого текста жизнь. Вполне романтическая связь души художника и сотворенного через фикцию мира тает. Здесь мы видим кризис и поражение самого принципа, который заложен в основание символизации.

II.5. Символические структуры как способ организации художественного пространства в творчестве В. Набокова

Прежде чем говорить о символической структуре как способе организации текста в романах Набокова, необходимо оговориться, что мы понимаем под термином «символическая структура». Если обратиться к истории понятия символ, то станет очевидным (см. главу 1 настоящей работы), что символ понимается (в романтической традиции, наиболее репрезентативной) как носитель абсолютного смысла, как способ трансляции идеи Бога и красоты (по Тодорову), именно поэтому можно говорить о символе как способе трансляции метафизического смысла.

Теоретик символизма Вячеслав Иванов также говорит о метафизическом наполнении символа и его понятие космогонического мифа, «который объединяет все аспекты символа в иерархии божественного всеединства», представляется нам удобным для описания символической структуры. В набоковских текстах символы вступают в различные отношения друг с другом, образуя «символические структуры», по

выражению С. Аверинцева.¹⁰⁵ Частотность употребления символов дает нам формальные основания говорить о сложном символическом рисунке, узоре, который с формальной точки зрения является структурой в классическом понимании этого термина.

О структуре мы говорим еще и в том смысле, что, как мы уже знаем из теории Лосева, символ дает мифологическую картину (символ всегда за что-то агитирует, храм посвящен Богу, то есть, наследует традиции житнетворчества). Значит, мы вправе предполагать наличие некой объединяющей идеи, которая и является смыслом этой структуры. Таким образом, мы можем говорить о символической структуре, опираясь на концепцию Лосева или космогонический миф Вяч. Иванова: «символ - простой иероглиф, и сочетание нескольких символов - образное иносказание, шифрованное сообщение, подлежащее прочтению при помощи найденного ключа».

Согласно традиции символизма, символическая структура преследует обычно теургическую цель. Если даже божественное (идеальное) нам будет в соответствии этой концепцией не явлено, мы имеем право по крайней мере ожидать от Набокова, что символическая структура дается нам для постановки фундаментальных метафизических вопросов – онтологии, гносеологии, космогонии, телеологии, личной экзистенции и сознания (самосознание, память, творчество).

В классической символистской модели мира также присутствует та же, что и у Набокова, космическая синхронизация, (понятие В. Александрова)¹⁰⁶. И также присутствует процесс негации¹⁰⁷, то есть процесс растворения самой

¹⁰⁵ «Можно при помощи точных методов описывать метрико-ритмическую реальность стиха, но простой вопрос о смысле того или иного ритмического хода внутри *символической структуры* (курсив наш – С.К.) произведения немедленно нарушает границы такого описания и точных наук вообще» [32; 159].

¹⁰⁷ «Разве же не достаточно этих кивков для того, чтобы понять, ну хотя бы то, на что символ *не* указывает!», пишет К.Свасьян [125]. В теоретической главе мы уже показали, что определение символа дается и А.Лосевым и К. Свасьяном через негацию.

порождающей модели. Это - тот процесс, который у Блока описан в терминах тезы и антитезы («но страшно мне, изменишь облик ты»). Облик должен явиться, и это процесс волшебный: облик Бога, Прекрасной Дамы, предназначения, Рока должен явиться в этом универсальном теургическом мифе и стереть видимые границы структуры.

Для наглядности снова приведем пример из Делаланда, вымышленного Набоковым философа в «Даре»: «...образ будущего постижения окрестности долженствующей раскрыться нам по распаде тела, это – освобождение духа из глазниц плоти и превращение наше в одно свободное сплошное око, зараз видящее все стороны света, или, иначе говоря: сверхчувственное прозрение мира при нашем внутреннем участии».¹⁰⁸ Так распадается порождающая модель символа, или, иначе говоря, мифологизируемый Набоковым эффект волшебства. У Набокова явление облика Бога происходит в результате негации самой символической структуры.

Распад символической структуры у Набокова существует в соответствии с законами метафизики. Во-первых, это атеизм писателя, десакрализация и критика идеи Бога (а также «общих идей»¹⁰⁹). Тем самым удар наносится по телеологии. Во-вторых, разрушается продуцирующий принцип символа, который описан в теории Лосева. И в-третьих, таким образом создается эффект игры и несерьезности происходящего, – комический эффект («...между космическим и комическим разница в один свистящий звук», – утверждал Набоков в лекции «Николай Гоголь»). Из того, что у Набокова символическая решетка себя дискредитирует как средство, делаем вполне логичный вывод, что, подобно «темному стилю» XVII века¹¹⁰,

¹⁰⁸ Эту цитату из Делаланда А.Я. Чернышевский комментирует так: «но все это только символы, символы...».

¹⁰⁹ В статье «On generalities» (Звезда, №4.1999) Набоков характеризует стремление к «общим идеям» как «демон обобщений». Мысль человеческую он пленяет тем, что всякое явление отмечает ярлычком, аккуратно складывает его рядом с другим, также тщательно завернутым и нумерованным явлением».

¹¹⁰ Имеется в виду «темный стиль» испанской литературы XVII в., разработанный, в частности, Л. Гонгорой и противопоставлявший «ясному стилю» трудную, зашифрованную поэзию, требующую многократного прочтения для понимания.

символическая структура в романах писателя несет функцию сокрытия подлинного смысла метафизического вопроса, что превращает ее из элемента репрезентации в элемент метафикциональности. Фактически, тем самым символическая структура в творчестве Набокова приближается к симулякру. Согласно Ж. Бодрийяру, обосновавшему понятие симулякр, основополагающим свойством последнего является способность маскировать отсутствие подлинной реальности: «...симулировать значит делать вид, что имеешь то, чего нет на самом деле» [47; 18]. Эта концепция очевидным образом близка Набокову-энтомологу, изучавшему явление мимикрии у чешуекрылых и Набокову-художнику: в его художественной эстетике вопрос о том, кто и чему подражает в природе и литературе, становится одним из основополагающих. Указанные выше свойства метафикции набоковской философии – атеизм, десакрализация и критика идеи Бога также вполне соответствуют концепции Бодрийяра: «Переход от знаков, которые скрывают нечто, к знакам, которые скрывают, что за ними нет ничего, обозначает решительный поворот. Если первые отсылают к теологии истины и тайны (к которой еще принадлежит идеология), то вторые открывают эру симулякров и симуляции, когда уже не существует Бога...» [47; 23].

Не случайно обращение Набокова к «сплошному оку». Основополагающая роль зрения в творчестве писателя, его визуальная поэтика неоднократно вызывали интерес набоковедов.¹¹¹ Справедливым представляется нам в этой связи замечание А. Аппеля о Набокове: «...восприятие реальности для него – чудо видения, и сознание играет роль оптического инструмента» [25; 196]. Именно зрение, визуальный код чаще всего организует символическую структуру в художественной системе Набокова. Поэтому эффект волшебства, о котором шла речь выше, можно в рассматриваемом ключе назвать эффектом перспективы. Иллюстрацией

¹¹¹ См. об этом: 1) Шевченко В. Зрячие вещи [159]. 2) Трубецкова Е.Г. Сознание как «оптический инструмент»: о визуальной эстетике В. Набокова [143; 63 – 70].

могут послужить наблюдения Н.Г. Чернышевского из «Дара»: «Чернышевский объяснял: "мы видим дерево; другой человек смотрит на этот же предмет. В глазах у него мы видим, что дерево изображается точь-в-точь такое же. Итак, мы все видим предметы, как они действительно существуют». То есть точки зрения различных людей сходятся в некоем едином для них центре, центре перспективы. Такой взгляд предполагает совпадение зрения и умозрения: оптический образ вещей отождествляется с психическим. Э. Панофски, видный американский иконолог, говорил о перспективе как о символической форме.¹¹² Для нас представляет интерес то, каким образом эта перспектива, или символическая структура, распадается. Как было показано в параграфе №3 второй главы настоящей диссертации, сопоставление гносеологических взглядов Н.Г. Чернышевского и В.И. Ленина становится для Набокова поводом для критики ленинской теории отражения посредством критики идей Чернышевского – как методологического ее первоисточника. Подобная критика приводит к распаду символической структуры, ее разрушению.

Чтобы убедиться в распространенности этого приема в художественном мире Набокова, приведем ряд примеров: «...две пары глаз, кому бы они ни принадлежали, взглянув на сапог, увидят один и тот же сапог, поскольку в обеих он отражается одинаковым образом», – читаем мы в манифесте «эквивилизма» – господствующей в тоталитарном государстве Падука из романа «Под знаком незаконнорожденных» теории всеобщего равенства. Герман, идеолог «будущего бесклассового общества», подвержен той же «зеркальной» болезни, его взгляд так же механистичен, и точно также распадается в «Отчаянии» символическая структура, построенная на ложной идее. Набоков развеивает волшебство волшебников, чьи глаза подобны

¹¹² Panofsky E. Die Perspektive als symbolische Form [195]. Можно говорить о некоторой вероятности знакомства В. Набокова с данным текстом, исходя из переписки с Э.Уилсоном, в которой о другой книге Э.Панофски Набоков отзывается очень лестно: «То, что «et in Arcadia ego» означает «Я (Смерть) существую даже в Аркадии», я почерпнул из отличного эссе Эрвина Панофски «Смысл и толкование изобразительного искусства», (из письма от 7 августа 1957 года)[15; 78].

фотоаппаратам, чей мир живет по законам прямой перспективы. Тема механистичности зрения, отделения акта зрения от тела воплощена, в частности, в «Камере обскуре». Как справедливо полагает Е.Г. Трубецкова, «разрыв зрения и духовного опыта, механистичность, восприятие сквозь «оптический протез» и, конечно же, перевернутость изображения символичны в контексте набоковского романа» [143].

Однако не все герои Набокова подвержены этому эффекту, зрение не у всех из них неполноценно, как у Германа, Н.Г. Чернышевского. Показательным в этом отношении представляется пример Пнина, героя одноименного американского романа Набокова, изданного в 1957 году. Пнин любит «походивш[ую] на прозрачную русалку» женщину. В момент, когда герой осознает всю глубину пошлости и посредственности героини, его пытаются утешить при помощи американского комикса, изображающего необитаемый остров, на котором – пальма, матрос, потерпевший крушение, и кошка, спасенная матросом. «Матрос воображает русалку с парой ножек, а киске она видится законченной рыбой». Но Пнин «не способен понять американский юмор». Символическая структура здесь явлена со всей очевидностью: то волшебство, которое доступно потребителям американской массовой культуры, вовсе недоступно Пнину, чьи настроения во многом созвучны авторским. Пнин ссылается на Лермонтова, говоря, что он «всего в двух стихотворениях сказал о русалках все, что о них можно сказать». За счет пародийного снижения создается эффект игры и несерьезности происходящего, хотя Пнина и постигла настоящая драма. Обрушение порождающей модели показано последовательно: Пнин заявляет, что не способен отличить рекламу от не рекламы в американском комиксе. Также он считает несостоятельным допущение о том, что такой маленький остров существует в таком большом море. Все это говорит об одном: не актуальна для Пнина та смысловая перспектива, которая могла бы объединить взгляды кошки на русалку (как на рыбу), матроса на нее же (как на девушку). Эти

взгляды просто не могут найти общего центра этой перспективы с точки зрения Пнина.

Как можно убедиться из приведенных примеров, прямая перспектива, изобретенная в изобразительном искусстве в эпоху Ренессанса, оказывается для построения символических структур в художественной системе В. Набокова наделенной организующим значением.

Владимир Набоков учился рисованию у Мстислава Добужинского. В автобиографии «Другие берега» Набоков скажет впоследствии о своем учителе, что он «учил [...] находить соотношения между тонкими ветвями голого дерева, извлекая из этих соотношений важный, драгоценный узор» и «внушил [...] кое-какие правила равновесия и взаимной гармонии, быть может пригодившиеся... и в литературном... сочинительстве [1; 4; 183].

Итак, мы установили, что в «драгоценном узоре» набоковского романа, в его символической структуре прямая перспектива дискредитируется – и одновременно используется как прием критики «общих идей», будь то популярная американская культура или социализм. Причиной этого, судя по всему, является то, что сама прямая перспектива механизует роман, схематизирует – а всякая схема, по Набокову, обречена перед лицом иррационального («искусство идет по краю иррационального») в своей основе бытия.

Прямая перспектива концептуализирует бытие и являет собой сетку видимого мира (Дюрер оставил несколько гравюр, запечатлевших сам процесс рисования: сетки между моделью и холстом протягивались для упрощения работы художника и овеществляли лучи света) [159]. Естественный интерес исследователя в этой связи вызывает попытка художника¹¹³ вырваться за рамки конвенций. Модернистское искусство (кубизм, дадаизм, сюрреализм, абстракционизм и т.д.) как раз и является способом деконцептуализации привычной для сознания реалистического

¹¹³ «... в порыве к ассиметрии, к неравенству, слышится мне вопль по настоящей свободе, желание вырваться из кольца», - говорит Набоков устами Ф.К. Годунова-Чердынцева [1; 3; 308]

искусства картины мира. Для Набокова образ кубиста Ардалиона («Отчаяние») определенно предпочтительнее образа сторонника миметического искусства (и прямой перспективы, соответственно) Германа. Если для реалистического искусства приоритетом было изображение трехмерного пространства на двумерной плоскости холста, то для модернистского – наоборот, измерения реального (трехмерного) пространства заменяет собой плоская поверхность. Символом «модернистского пафоса» в искусстве становится пластический мотив решетки, возникший на рубеже 20 века во Франции и Голландии. Об этом пишет в своей книге «Подлинность авангарда и другие модернистские мифы» Розалинда Краусс, ученица Э. Панофски: «Плоская, геометрически выверенная, размеренная, она антиприродна, антимиметична, антиреальна. Решетка - это то, чем становится искусство, когда отворачивается от природы. Плоская двухмерная решетка - средство, при помощи которого искусство вытесняет из себя измерения реального и заменяет их плоской поверхностью» [87; 19].

Особое значение для нашего исследования символических структур в творчестве Набокова приобретает замечание Краусс о том, что решетка в пространстве модернизма выступает в качестве мифа (а не только символа) и, как и всякий миф, связана с определенным противоречием (как в эстетике Вяч. Иванова – различные аспекты-символы в едином космогоническом мифе). Противоречие это не снимает парадокса, а лишь является средством его сокрытия. «Мифическая власть решетки в том, что она заставляет нас думать, будто перед нами материализм (или иногда наука, или логика), и в то же время предоставляет нам отдушину веры (или иллюзии, или вымысла)» [87]. Набоков осмысляет это противоречие, скрывая метафизику и разрешая его в ироническом ключе: «социализм отстаивал однородность в экономической *плоскости* (курсив наш – С.К.), а религия мрачно предрекала ее же в *плоскости* (курсив наш – С.К.) духа – как неизбежное состояние в загробном мире» («Под знаком незаконнорожденных»).

Показательно, что Краусс, говоря о решетке, воспринимает ее именно как структуру, поскольку всякий символ и миф являются структурой. В символизме решетка представлена в виде окна, утверждает Краусс. В полной мере это наблюдение можно отнести и к окнам в набоковском художественном мире, например, к рассуждениям Делаланда об окнах «земного дома» (см. параграф №3 второй главы). Так же, как и у Краусс, делаландово окно предстает «одновременно прозрачным и непрозрачным. Будучи прозрачным, окно пропускает свет – или дух – в исходную темноту комнаты. Но если стекло пропускает свет, оно его также и отражает... окно ... предстает также как зеркало – внутри его душа замерзает и застывает собственным двойником». Прозрачность зеркала приобретает отчетливые черты в романе «Под знаком незаконнорожденных»: прием метафизики здесь обнажается, и герой Адам Круг, сойдя с ума, осознает присутствие автора «за зеркалом». В означенном контексте фраза: «то, что выглядело зашторенным окном, оказалось зашторенным зеркалом» – приобретает символический смысл, но не для Круга, а для внимательного читателя. Круг осознает это позже (в момент помешательства) как заговор «с разумом, спрятавшимся за зеркалом». Трехмерное пространство – это пространство автора, герои Набокова живут (в большинстве своем) в плоскости книги. Многие художники-модернисты отказываются от прямой перспективы, предпочтя ей плоскость (и мотив «решетки»). Показательными, на наш взгляд, в этом отношении являются авторефлексивные работы М. Эшера. К примеру, в литографии «Рисующие руки» (1948) можно наблюдать две руки, воспроизводящие друг друга из пространства холста. Нам представляется продуктивным сопоставление изобразительной техники Эшера и художественных приемов Набокова, проведенное Е.Г. Трубецковой: в конечном итоге основополагающим вопросом исканий и Набокова и Эшера является само понятие условности искусства, его границ с реальностью. Как справедливо замечает Е.Г. Трубецкова, литография Эшера «словно иллюстрирует» отношения Годунова-Чердынцева, являющегося

одновременно и героем и автором «Дара», с самим собой. Иллюзия усложняется тем, что роман организован по принципу «ленты Мёбиуса» (см. параграф №3 второй главы). Но только самым одаренным героям-творцам Набокова дано воспроизвести подобную трехмерную иллюзию, которая не подчиняется законам прямой перспективы (Герман так и остается «на плоскости»). Так, Ф.К. Годунов-Чердынцев замечает, что «название перевозчицкой фирмы синими аршинными литерами, каждая из коих... отненена черной краской: недобросовестная попытка пролезть в следующее по классу измерение». Психическое заболевание Саши Чернышевского (сын вождя революционных демократов и один из двойников Андрея Белого в романе) вызывает в нем боязнь «соскользнуть в другое измерение, – и, чтоб не погибнуть, все держался за верную, прочную, в эвклидовых складках, юбку Пелагеи Николаевны» (в параграфе № 3 второй главы подробно рассмотрена ситуация прозрения перед смертью его тезки А.Я. Чернышевского. Это прозрение привело героя к возможности осознать себя героем книги, «на полях которой он жил», то есть к – осознанию третьего¹¹⁴, авторского измерения). Проиллюстрировать различие между «плоским» искусством, искусством материалистов (таких, как Герман из «Отчаяния») и спиритуалистов (таков Синеусов из «Solus rex») и «символическим бытием» может следующее высказывание А.Ф. Лосева: «“Материя” материалистов и “дух”, “сознание” спиритуалистов есть не выразительное, но абстрактно-оптическое бытие. В этом бытии нет перспективы, нет рельефа, нет глубины. Символическое бытие перспективно и рельефно. В нем видятся углубления, светотени, выпуклости. Оно – выразительно» [96].

¹¹⁴ Имеет смысл вспомнить определение Бога романтиками (а в художественной системе Набокова автор соплагается Богу). В примечаниях к «Идеям» Ф. Шлегеля содержится интересное замечание о переосмыслении традиционных определений Бога «как круга или шара, центр которого – повсюду, а окружность – в бесконечности».

Наиболее полное описание структуры организации текста, основанной на противопоставлении двумерного и трехмерного регистров текста¹¹⁵, осуществлено в статье Э. Наймана «Литландия: аллегорическая поэтика защиты Лужина». Двумерный, на первый взгляд, мир шахмат дает Лужину возможность проникнуть в тайны следующего измерения, в отличие от людей, которые его «окружают». Найман отмечает особое значение и частотность употребления этой словоформы (и однокоренных слов) в «Защите Лужина». «Набоков настаивает на двумерности дурного или опошленного искусства», - справедливо утверждает Э. Найман, приводя примеры «уплощения» жены Лужина, материализующейся в виде картины (копии с «Купающейся Фрины»): любуясь собой в зеркало после ванны, она произносит «Прекрасная турчанка». Или: «мы с вами будем висеть на стене в продолжение двух недель» - говорится о прощении Лужина о вступлении в брак. «Брак с Лужиным равнозначен усилию свести мужа к двумерности», - считает литературовед. В своем подробном анализе Найман исследует всевозможные проявления двумерности мира, окружающего Лужина, и трехмерности самого Лужина, его стремление к глубине («...как же она покажет этого человека отцу, матери, как это он будет сидеть у них в гостиной — человек другого измерения, особой формы и окраски...»). В конечном итоге Лужин осознает, что не может вырваться из двумерного литературного мира. Единственным выходом для него становится побег, но побег за пределы этого мира, в «бездну». Впрочем, «бездна распадалась на бледные и темные квадраты», а значит, представляет собой бесконечную плоскость, а не трехмерное измерение.

Итогом вышеизложенного анализа символической структуры становится, в первую очередь, метафизическая природа художественной системы Владимира Набокова, три закона ее функционирования: десакрализация, распад порождающей модели, эффект игры и несерьезности

происходящего. Символическая структура служит целям сокрытия метафизики, она не снимает конфликт между зримым и незримым, но лишь прикрывает его (см. стихотворение «Слава» (1942): «это тайна, та-та, та-та-та-та, та-та, а точнее сказать я не вправе... я увидел, как в зеркале мир и себя, и другое, другое, другое...»). Далее, посредством символической структуры осуществляется критика «общих идей», зачастую посредством эффекта «прямой перспективы». Прямая перспектива концептуализирует мир героев-идеологов, делает его плоским. Художник же, «вождем бессмертия и далей», стремится вырваться за рамки двумерного пространства в трехмерное пространство автора. Наличие конфликта между миром автора и персонажем со всей очевидностью ставит вопрос о наличии двоимирия в романах Владимира Набокова.

II.5.1. Система из трех миров в романах Набокова.

Двоимирие писателя интерпретируется в набоковедении в следующих аспектах: экзистенциальном (изгнанник, находящийся по обе стороны своего настоящего/прошлого одновременно), гносеологическом (где в оппозиции находятся «я» / «не я», - «единственный приемлемый вид дуализма», по словам Набокова, явь как сон и сон как явь), эстетическом (как творимому «чужому тексту» «действительность» противопоставлена мирам искусства, что исключает символистскую концепцию жизнетворчества), поэториторическом (обыгрываются различия между кругозором автора, осознающим свой текст как фикцию, и кругозорами персонажей, переживающими текст как свою реальность) и метафизическом (земное бытие мыслится временным заточением, после которого наступает «освобождение духа из глазниц плоти» и его вхождение в трансцендентное) [63; 20].

Обратившись к таким произведениям Набокова, как «Приглашение на казнь», «Защита Лужина», «Solus rex», «Под знаком незаконнорожденных», «Бледный огонь», мы поймем, что двоимирие в набоковской прозе присутствует и являет себя очень интересным образом: мы полагаем, что это уже не романтическое двоимирие, а система из трех миров. Так, Г. Барабтарло в статье «Троичное начало у Набокова» представил концепцию, близкую нам с точки зрения понимания космологии набоковских миров, но не удовлетворяющую нас в смысле нашего видения метафизических оснований набоковской картины мира. Вот выдержка из данной статьи: «Избыточность восхитительно свежих деталей тварного мира, мира общего для повествователя и читателя, - подробностей, пропитанных особым гнилоупорным составом (литературного производства, понятно). Гораздо менее заметно полупогруженное в воду психологическое описание человеческих эмоций и отношений. Наконец, неопытным взглядом никак не разглядеть пунктирной касательной темы тайны смерти и загробного мира» [37]. Для Набокова этот самый «тварный мир» является трансцендентным (ср. название романа «Прозрачные вещи»), более того, мир вещей¹¹⁶, который сам себя умножает вместе с его законами, становится действительно космосом (вполне в античном смысле). Что же касается сознания, то мир сознания тоже непознаваем и многоступенчат¹¹⁷, поскольку знает потусторонность¹¹⁸ собственного прошлого и своего абсолютного начала (что

¹¹⁶ О поэтике вещи см. В. Полищук «Поэтика вещи в прозе В. Набокова» дисс. канд. филол. наук. [185]

¹¹⁷ Об этом см. параграф книги Д.Б. Джонсона «Тайна бесконечного сознания в романе «Под знаком незаконнорожденных»»// Миры и антимирy Владимира Набокова [54; 248 - 276]

¹¹⁸ Нелишним будет упомянуть, что тему «потусторонности» как главную тему В. Набокова обозначает жена писателя Вера Набокова в предисловии к изданию стихов мужа 1979 года. Это послужило толчком к написанию монографии В. Александрова. К вопросу о монографии В. Александрова «Набоков и потусторонность»: с самим присутствием потусторонности как категории набоковского мира автор настоящего исследования спорить не будет. Однако оговоримся, что концепция онтологии набоковских миров, предложенная В. Александровым, нас не устраивает. Александров говорит, что единственная реальность, подлинно существующая для Набокова, – это реальность

особенно заметно в романах «Под знаком незаконнорожденных» и «Приглашение на казнь»). Мы можем констатировать принципиальную расколотость бытия в набоковских текстах, которая раскрывается и зияет как бездна в принципиальной несводимости трансценденции вещного и трансценденции сознания. Набоковская космология и соотношение миров кажется даже не двоemiрием в строгом смысле слова, а троичностью. Выглядит она как действительно «потусторонняя» сущность индивидуального сознания, культурная проекция действительности, в этом сознании возникающая, а также феноменальный мир, мир вещей, существующий самостоятельно и составляющий свой собственный трансцендентный узор. К тому же в настоящей работе утверждается, что индивидуальное сознание набоковского героя также сталкивается с феноменом коллективного сознания других (со здравым смыслом, с миром «общих идей»). Индивидуальное сознание героя почти всегда состоит из некой сущности, собственного первородного начала и проекции мира, которая из этого начала проистекает (вполне по платоновской модели). Неповторимый эффект набоковской прозы – явление в ней подлинной и настоящей метафизики смерти, метафизики ничто, происходит тогда, когда зеркальная завеса проекции распадается (например, в «Защите Лужина» эпизод, когда Лужин разбивает окно собственной спальни). Непроницаемое начало человеческого сознания, функционирующее по собственным законам, являющееся, по Набокову, венцом творения, непосредственно сталкивается с миром вещей, и это есть момент его гибели как структурной единицы.

индивидуального творческого сознания. Никакой действительности, по Набокову, говорит Александров, не существует. Автор настоящей работы считает данное высказывание неверным.

Анализ символов и символических структур в романах «Отчаяние», «Подвиг», «Дар», «Под знаком незаконнорожденных» выявил следующее:

- 1) Герой «Отчаяния», Герман, находящийся как бы «на касательной к миру», направляет свой взгляд внутрь себя, поэтому во внешнем мире он видит собственные переживания, которые на самом деле внешнему миру не причастны, а навязчивые повторы, сопровождающие его повесть, – это безуспешные попытки увидеть символическое там, где его нет, поскольку ключом к его зашифрованному миру является он сам. Образ «касательной», введенный Рягузовой по модели «человека у зеркала» (М. Бахтин), трансформируется в набоковском творчестве в образ асимптоты, то есть, находясь на асимптотической линии своих метафизических «предрассудков» и мифологии, герой не проникает ни в тайну вещей, ни в мир собственного сознания. И здесь, на наш взгляд, вполне работает теория А.Ф. Лосева относительно символа как функции, теория, которую мы впервые применили для интерпретации романов Набокова. В романе «Отчаяние» мы также наблюдаем разрушение порождающей модели для того символа, который организует повествование – то есть, символ «бесклассового общества». Мы утверждаем, что критика общей идеи может осуществляться именно за счет разрушения порождающей модели уже в русский период творчества Набокова.
- 2) Символический мотив пересечения границы в «Подвиге» - письма, образы Иоголевича и Мартына – дает представление о попытке проникнуть из одного мира в другой, что сопряжено со смертельной опасностью (изучение в этой связи «Иконостаса» П.Флоренского может стать перспективным направлением исследования). Сам Мартын, с одной стороны, – «голубой цветок», классический символ души художника, с другой стороны, – человек, умеющий воплощать

свои грезы, однако мечта Мартына связана не только с чистым и незамутненным образом Родины. Его мечта столь же органично связана со смертью, миром абсурда, царством тьмы. Часто Мартын, мечтая о Зоорландии и о любви Сони-змеи Зилановой, не понимает, что такое его иллюзия на самом деле и какие «пресмыкающиеся» в действительности ее населяют. В данном случае сама мечтательность Мартына Эдельвейса и его чуткость к внешнему миру, и стремление к воплощению «внутреннего», сокровенного, оборачиваются стремлением к гибели. Таким образом, и здесь мы видим деконструкцию порождающей модели романа, в стадии разработки называвшегося то «Воплощение», то «Романтический век». Гимн романтическому мечтателю обращается у Набокова в реквием по нему.

- 3) В «Даре» герои репрезентируют два способа художественного обобщения – символизацию и типизацию, представленные в образах Н.К. Годунова-Чердынцева и Н.Г. Чернышевского. Именно символический взгляд на вещи, то есть внимание к деталям, частному («сору жизни»), а не общему (к бесконечному через конечное, а не наоборот), делают возможным достижение счастья для Годунова – человека, который «взыскует далее» и бессмертия в мире, лишенном Бога. Н.Г. Чернышевский, напротив, обречен на «мифологическую кару» за забвение тех частностей, которые составляют его жизнь. Н.Г. Чернышевский, как и его духовный потомок А.Я. Чернышевский, перед смертью говорил о некой книге – книге Бытия, как мы устанавливаем из контекста. Символика в предсмертном бреду обоих героев (вкуче с высказываниями Делаланда) лучше всего говорит о троичности мира Набокова и пребывания героев в мире своих духовных и культурных построений. Объективная действительность и тайна психики не могут редуцироваться до мира культурных представлений, к нему сводиться. Мир духовных предрассудков не может быть ключом-отмычкой. Прозвучав в «Даре», эта тема станет

фундаментальной для романа «Bend Sinister». Кроме того, важным выводом из «Дара» является символический смысл высказываний Делаланда о смерти, а именно то, что «загробное окружает нас всегда».

- 4) Смерть, как показывает анализ «Bend Sinister», - вовсе не вопрос стиля, в чем пытается убедить нас Набоков. Проанализировав гностическую символику романа и приписываемую Набокову неоплатоническую картину мира, мы можем говорить об использовании в данном произведении неоплатонического и гностического кодов только как о симулякрах, истинное же содержание его романа, как и других романов писателя, заключается в сложном переплетении символических структур. Геометрическая символика «Bend Sinister» коррелирует с теоретическими изысканиями Андрея Белого в книге «Символизм как миропонимание». Символически разомкнутый до прямой круг – это метафора смерти не столько героя Адама Круга, сколько самого сознания в тоталитарном мире, почти полностью лишенном индивидуального сознания.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Символ как элемент поэтики художественной системы Владимира Набокова опирается на длительную традицию. Исследованию этой традиции и прояснению содержания самого понятия «символ» посвящена первая глава настоящей диссертации. Эволюция содержания понятия «символ» прослеживается со времен античной эстетики до современных его концепций. В ходе данного исследования выявлено несколько закономерностей, принципиальных для понимания как самого символа, так и набоковского творчества:

1) символ со времен античной традиции до модернистского искусства понимается как способ репрезентации метафизических смыслов. В платоновской теории идей, в средневековой традиции универсального символизма Блаженного Августина, в традиции схоластической риторики, в философских и теоретико-литературных трактатах эпохи Просвещения (Кант, Лессинг, Дидро), в романтической эстетике Новалиса, Шеллинга, братьев Шлегелей, в эстетике и философии русского модернизма (символизма) символ понимается как единство бесконечных означаемых в конечном означающем. Конечное означающее – внешняя сторона символа, по А.Ф. Лосеву - репрезентирует бесконечное означаемое, в пределе – Бога.

2) Наиболее значимыми для Набокова оказались классическая романтическая и русская символистская традиции. Романтическая эстетика с ее идеей подражания, мифологией искусства (Ф. Шеллинг), органической метафорой искусства, идеей красоты как метода символизации божественного (эстетичное, то есть красивое, этично; через Красоту транслируется идея Добра) оказали влияние на художественную систему Набокова. Примерами тому могут служить символически нагруженные образы или, иначе, образы-символы Мартына Эдельвейса в

романе «Подвиг» и Годунова-Чердынцева в романе «Дар». Влияние символистской традиции на творчество Набокова было неоднократно исследовано в науке (работы О. Сконечной, В.Е. Александрова, Д.Б. Джонсона, А.А. Долинина, Ч.П. Боил), однако не был исследован в этой связи сам набоковский механизм символа, который принципиально отличается от символистского.

3) Генетически восходящая к символистской эстетике – прежде всего через учение о мифе и символе Вяч. Иванова – теория А.Ф. Лосева дает, на наш взгляд, наиболее обобщенную и содержательную трактовку понятия символа как структуры. Эта теория, рассматривающая, в частности, символ как функцию действительности (действительность символична в принципе, как бы ее ни воспринимать), помогает осмыслить геометрическую символику Набокова, в ряде моментов восходящую к построениям Андрея Белого. Кроме того, апофатический характер определения символа А.Ф. Лосевым дает возможность наметить перспективу и методологию исследования набоковского понимания символа через отрицание, негацию. Универсальным принципом репрезентации бесконечного А.Ф. Лосев называл порождающую модель, которая лежит в основе любого символа. Такая модель обладает свойством приращения смыслов. Это относится и к метафизическим смыслам, которые, по А.Ф. Лосеву, являются присущими любой реальности. Иными словами, иррациональное тоже является для А.Ф. Лосева вполне реальным. Подобных взглядов придерживался и Набоков, утверждающий, что «великая литература идет по краю рационального» [18; 124]. Сравнивая понимание символа в лосевской теории и в набоковской художественной практике, мы установили, что негации подвергается у Набокова сама структура символа, а именно – порождающая модель.

4) Идея С. Аверинцева, продолжающего лосевскую традицию, о диалогическом характере символа, творческой активности реципиента при интерпретации также помогает раскрытию функции символа в творчестве Набокова. Поскольку широкое распространение имеют ложные способы интерпретации символа, Набоков не приемлет « всякого рода символы». Эти способы основываются на вульгарно-психоаналитическом либо примитивно-социологическом подходе, или же предполагают наивное «вчувствование» без учета символической логики.

5) В прозе Набокова символ в значительной степени перестает репрезентировать метафизический смысл, то есть реальных референтов в пространстве метафизики символ не имеет. Символизация превращается у Набокова в процесс кодирования, а символическая структура становится сложной кодировкой. Все это позволяет сделать вывод о метафизической природе художественной системы Набокова.

Рассмотрев метафизическую стратегию Набокова, мы пришли к следующим выводам о характере мировоззрения писателя и приемах художественной его репрезентации:

- 1) Многообразие религиозной (христианской, буддийской, гностической) символики в художественном мире Набокова, не репрезентирующее конечного референта, то есть Божество. Подобная переориентация самого процесса символизации божественного и метафизического ведет к десакрализации последнего а также к уничтожению телеологии и рациональных причинно-следственных связей. (Например, озарения перед смертью А.Я. Чернышевского и Н.Г. Чернышевского, осознание каждым из них своей жизни как некой книги – Книги Бытия – очевидным образом имеют вполне метафизическую природу и не претендуют на достоверность.)
- 2) Разрушающаяся символическая структура, которая в классической культуре символизировала Бога, перерождается в кодировку, замыкающуюся на самой себе и обладающую обширными

комбинаторными возможностями внутри себя. Характерный пример такой кодировки – геометрическая символика круга в романе «Под знаком незаконнорожденных», которая одновременно отсылает и к «вечному возвращению» Ф. Ницше, и к буддийской мифологии Сансары, и к гностическому мифу, и в то же время может быть прочитана как аллюзия на масонское учение и представление немецких романтиков о Боге.

- 3) В прозе Набокова также присутствует эффект игры с кодом, комический эффект, различные эффекты снижения пафоса (пародия, ирония). Например, главный герой романа «Пнин», не в состоянии оценить картинку из американского комикса, кажется смешным. Но это только на первый взгляд: для Набокова несостоятельной оказывается сама популярная американская культура, вследствие чего разрушается символическая структура взглядов среднего американца, представителя массовой культуры.
- 4) Из-за того, что символическая структура у Набокова дискредитирует себя как средство, в работе сделан вывод о том, что она несет функцию сокрытия подлинного смысла метафизического вопроса, тем самым оказываясь элементом метафикциональности и одновременно переставая быть элементом репрезентации. (Примером могут служить комментарии Набокова к роману «Под знаком незаконнорожденных», где автор намеренно предлагает ложную стратегию интерпретации собственного текста, и сознательно скрывая собственное понимание инобытия).
- 5) Позиция Набокова по отношению к лжегероям-творцам и их ложным теориям сводится к жесткой критике их мировоззренческих (эстетических, этических, онтологических и гносеологических) установок. Герман в «Отчаянии», мифологизированный образ Н.Г. Чернышевского в «Даре» и подобные им герои дискредитируются писателем.

- б) Такой подход к героям находится в связи с устройством набоковских миров, то есть его троичностью, которая, в свою очередь, в значительной степени сводится, к очень необычному двоимирию: мир культурных и метафизических представлений набоковского героя-творца всегда ущербен. Он несовершенен по отношению к миру вещей, а также к его реальности его сознания. Таким образом, набоковская «троичность» сводится к двоимирию, в котором, когда «шелуха» культурных представлений и общих идей спадает, обнажается «инобытие» мира вещей и подлинное бытие сознания, с которым герой не в силах совладать. Так, в «Отчаянии» двойник и стройный план «идеального убийства» существует только в сознании Германа, (как существует этот план и в сознании Марты, героини романа «Король, Дама, Валет», планирующей убийство собственного мужа), но не в реальности. Равно как и мир «всеобщего равенства» существует только в сознании того же Германа и Падука из романа «Под знаком незаконнорожденных».

Организирующим ядром или продуцирующим принципом символической структуры в романах Набокова является визуальный код и геометрическая символика, построенные на основе эффекта центральной перспективы либо на основе эффекта решетки – децентрализующей пространство текста иллюзии, характерной для модернистского изобразительного искусства. Каждый из этих способов используется для реализации определенной авторской установки: прямая перспектива призвана критиковать общие идеи (эквивализм, «будущее бесклассовое общества» Германа, идеи Н.Г. Чернышевского), иллюзия решетки – напротив – обозначает выход за рамки конвенций, творческую состоятельность героя (Ардалион, Ф.К. Годунов-Чердынцев). Однако оба способа в конечном итоге дискредитируются, поскольку центр (т.е. Бог, или автор, или конечный референт) и третье измерение на плоскости (художественного пространства) отсутствуют. Третье измерение как раз и является авторским. Герои, претендующие на

глубину (Лужин, Адам Круг), прозревают авторское присутствие и тем самым третье измерение, однако прозрение это носит подчеркнуто метафизический характер.

В действительности противоречие между зримым и незримым у Набокова, между авторским измерением и измерением героя снимается при подходе к символической структуре, как к симулякру, в результате чего происходит разрушение «моделей и копий ради воцарения созидющего хаоса¹¹⁹», что и является разрушением символической структуры.

Понятие симулякра позволяет объяснить и отказ Набокова от прямой перспективы, так как, согласно концепциям Ж. Делеза и Ж. Бодриера, симулякры предполагают отказ от какой-либо привелигированной точки зрения, от иерархии, от всякого упорядочения, поскольку включают в себя наблюдателя.

Следовательно, можно говорить о «симулятивной» природе символа в творчестве Набокова задолго до появления постмодернизма. Так, в романе «Подвиг» (1932) картина с изображением тропинки, куда «уходит» Мартын (равно как и выдуманная им страна Зоорландия) – не соотносится с реальностью современной ему советской России, где теряется его след, и является символической структурой, по свойствам напоминающей симулякр. Фотография Машеньки (в романе «Машенька», 1926), которая связана у Ганина с воспоминанием о России, аккумулирует лишь мертвый образ, уже не актуальный для Машеньки (и России) настоящего текстуального времени, этот образ – только симулякр, копия несуществующего оригинала, отчего герой и принимает решение отказаться от долгожданной встречи с некогда любимой женщиной. Симулякр, как копия несуществующего оригинала, находит свое отражение в набоковском представлении об искусственной природе. Писатель в своем творчестве доводит идею подражания в природе и искусстве до абсурда: в романе «Ада, или Радости страсти», главный герой Ван Вин наблюдает за своей возлюбленной Адой, срисовывающей из

¹¹⁹ Ж. Делез. Логика смысла. М.–Екатеринбург. 1998. С. 371.

ботанического атласа цветов, в процессе мимикрии подражающий ночной бабочке, которая подражает, в свою очередь, скарабею. Какова цель подражания и что является действительностью в этой цепочке подражаний – уже непонятно, поскольку и сама действительность становится беспредметной, напоминая опять-таки симулякр.

Таким образом, функционирование символических структур в художественной системе Набокова не ограничивается берлинским периодом, а распространяется на все его дальнейшее творчество. Доказательством этого является проведенный нами анализ романа «Под знаком незаконнорожденных», продолжающий традиции русскоязычных романов (и нашедший продолжение в более позднем «Бледном огне»).

Мы приходим к выводу, что и геометрическая символика, и «троемирие», и конфликт автора и героя, и метафикция как фундаментальная стратегия повествования, и разрушение символической структуры – все это находит отражение как в русской прозе Владимира Набокова, так и в англоязычной.

БИБЛИОГРАФИЯ

Художественные тексты

1. Набоков В. В. Собрание сочинений. В 4-х т. М.: Правда, 1990.
2. Набоков В. В. Американский период. Собрание сочинений в 5 томах. Пер. в англ. / Сост. С.Ильина, А.Кононова. СПб.: «Симпозиум», 1997-1999.
3. Набоков В. В. Русский период. Собрание сочинений в 5 томах / Сост. Н. Артеменко-Толстой. Предисл. А. Долинина. СПб.: «Симпозиум», 1999-2000.
4. Брюсов В. Я. Сочинения в 2-х томах, М.: Художественная литература. 1987. – 1420с.
5. Гумилев Н. 1905, 17 октября // Н.С. Гумилев Малое собрание сочинений. М., 2010. – 800 с.
6. Дж. Джойс Улисс // Пер. с англ. В. Хинкиса, С. Хоружего. СПб: Азбука-классика, 2006. — 992 с.
7. Иванов Вяч. *Fiо, ergo non sum* // Иванов Вяч. Стихотворения. Поэмы. Трагедия. СПб., 1995, Кн.1.
8. Катулл К Лесбии // Гай Валерий Катулл Веронский. Книга стихотворений. АН СССР (Литературные памятники). Перевод С. В. Шервинского. Примечания М. Л. Гаспарова. М.: «Наука», 1986.
9. Пушкин А. С. Русалка // Собрание сочинений в 3-х томах – М., 1985.
10. Стендаль Красное и черное. СПб., 2010. – 558с.
11. Уайлд О. Портрет Дориана Грея – М., 2001. – 288с.
12. Хэмингуэй Э. По ком звонит колокол – М., 2007. – 640с.
13. Чернышевский Н.Г. Что делать? СПб., 2012. – 448с.

**Интервью, комментарий, лекции, предисловия к переводам,
переписка Набокова.**

14. Набоков В.В. Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин». СПб.: «Искусство-СПБ»; «Набоковский фонд», 1999. – 928 с.
15. Набоков В. В. Из переписки с Э. Уилсоном // Иностранная Литература – № 5. – 2010. – с. 80-249.
16. Набоков В. В. Искусство литературы и здравый смысл // Звезда. – СПб., 1996. – №11. с. 65-73.
17. Набоков В. В. Лекции по зарубежной литературе – СПб., 2011. – 507 с.
18. Набоков В. В. Лекции по русской литературе. – СПб., 2010. – 446 с.
19. Набоков В. В. О книге, озаглавленной «Лолита» // В. В. Набоков: pro et contra: Материалы и исслед. о жизни и творчестве В. В. Набокова: Антология / Сост. Б. Аверин. СПб.: РХГИ, 2001. 1060 с. – с. 76-83.
20. Набоков В. В. Предисловие к английскому изданию романа «Дар» // В.В. Набоков: pro et contra: Личность и творчество Владимира Набокова в оценке рус. и зарубеж. мыслителей и исследователей: Антология / Сост. Б. Аверин и др. СПб.: РХГИ, 1997. – с.43-45.
21. Набоков В. В. Предисловие к английскому переводу рассказов «Ultima thule» и «Solus rex» // В. В. Набоков: pro et contra: Материалы и исслед. о жизни и творчестве В. В. Набокова: Антология / Сост. Б. Аверин. СПб.: РХГИ, 2001. 1060 с. – с. 97-99.
22. Набоков В. В. Символы Роу // Собрание сочинений в 5 томах: Пер. с англ. / Сост. С. Ильина, А. Кононова. Комментарии С. Ильина, А. Люксембург. – СПб.: «Симпозиум», 1997. – 672 с. (Т. 4). с. 603-606, 665; – 704 с. (Т. 3). с. 413-414.
23. Набоков В.В. Предисловие к английскому переводу романа «Отчаяние» // В.В. Набоков: pro et contra: Личность и творчество Владимира Набокова в оценке рус. и зарубеж. мыслителей и

- исследователей: Антология / Сост. Б. Аверин и др. СПб.: РХГИ, 1997. 973 с. С. 59-62.
24. Набоков В. В. Предисловие к английскому переводу романа «Подвиг» («Glory») // В. В. Набоков: pro et contra: Материалы и исслед. о жизни и творчестве В. В. Набокова: Антология / Сост. Б. Аверин. СПб.: РХГИ, 2001. 1060 с. – С. 64-69.
25. Набоков В. В. Предисловие к роману «Bend Sinister» // В. В. Набоков: pro et contra: Материалы и исслед. о жизни и творчестве В. В. Набокова: Антология / Сост. Б. Аверин. СПб.: РХГИ, 2001. 1060 с. – С. 69-75.
26. Набоков о Набокове и прочем. Интервью, рецензии, эссе. Редактор-составитель Н. Г. Мельников. Издательство «Независимая Газета», 2002. – 704 с.

**Литературная критика и научные труды по различным аспектам
диссертационного исследования**

27. Аверин Б. В. Гений тотального воспоминания // Звезда. 1999. №4. С. 158-163.
28. Аверин Б. В. Дар Мнемозины: Романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции. – СПб.: Амфора, 2003. – 399 с.
29. Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. СПб, 2004. С. 404-425.
30. Аверинцев С. С. Античность и современность. М., 1972. С. 90-102.
31. Аверинцев С. С. Символика раннего Средневековья. (К постановке вопроса) // Семиотика и художественное творчество. М., 1977. С. 308-337.
32. Аверинцев С. С. София-Логос. Словарь. Киев, 2001. С. 155-161.
33. Александров В. Е. Набоков и «серебряный век» русской культуры // Звезда. 1996. № 11. С. 215-230.

34. Александров В. Е. Набоков и потусторонность: этика, метафизика, эстетика – СПб., 1999. – 313с.
35. Аристотель Соч. в 4-х томах, Т2., М.: «Мысль», 1978.
36. Бабилов А. «Событие» и самое главное в драматической концепции В. В. Набокова // В. В. Набоков: pro et contra: Материалы и исслед. о жизни и творчестве В. В. Набокова: Антология / Сост. Б. Аверин. СПб.: РХГИ, 2001. С. 558-586.
37. Барабтарло Г. А. Сочинение Набокова – СПб., 2011. – 462с.
38. Белова Т. Н. Символика цвета и лейтмотивов в «русских» романах В. Набокова-Сирина // Литература XX века: итоги и перспективы изучения. Материалы Седьмых Андреевских чтений. Под ред. Н. Т. Пахсарьян. М., 2009. С. 211-220.
39. Белова Т. Н. Сквозные образы-символы в романном творчестве В. Набокова // Набоков и Серебряный век. Материалы международной научной конференции (апрель 2000, Санкт-Петербург). – СПб., 2001.
40. Белый А. Воспоминания о Блоке // Собрание сочинений, т. 4. – М., 1995. – 516с.
41. Белый А. Символизм и миропонимание / Сост., вступ. ст. и прим. Л. А. Сугай - М., 1994. – 528с.
42. Берберова Н. Курсив мой: Автобиография - М., 1996. – 736с.
43. Берберова Н. Набоков и его «Лолита» // Набоков В. В.: pro et contra. СПб., 1997. С. 284-308.
44. Блок А. О современном состоянии русского символизма // Собрание сочинений в 6 т. – Т.5. – М., 1971.
45. Блюмбаум А. Антиисторицизм как эстетическая позиция (К проблеме: Набоков и Бергсон) // Новое литературное обозрение – 2007, №86. С. 134-168.
46. Богомолов Н. А. Постсимволизм (общие замечания) // Русская литература рубежа веков (1890-начало 1920-х годов). М., 2001. Кн. 2. С.385-390.

47. Бодрийяр. Ж. Симулякры и симуляция. Тула, 2013. – 204 с.
48. Бойд Б. Американские годы Биография/ пер. с англ. – М.: Издательство Независимая Газета; СПб.: Издательство Симпозиум, 2004. – 928 с.
49. Бойд Б. Владимир Набоков: Русские годы: Биография/ пер. с англ. – М.: Издательство Независимая Газета; СПб.: Издательство Симпозиум, 2001. – 696 с.
50. Бойл П. Набоков и русский символизм (история проблемы) Текст. / Ч. Пило Бойл // В. В. Набоков: Pro et contra [Т. 2] / Сост. Б. Аверина. СПб.: РХГИ, 2001. - С. 532-550.
51. Бройтман С.Н. Ранний Пастернак и постсимволизм (к вопросу о критериях дефиниции «постсимволизм») // Постсимволизм как явление культуры. М., 2003. Вып. 4. С. 35-36.
52. Букс Н. «Эшафот в хрустальном дворце» //М. - НЛО, 1998. – глава III «Приобщение к таинству» – С. 57-86.
53. Бутырин К. М. «Проблемы поэтического символа в русском литературоведении (XIX — XX вв.)».— Сб. «Исследования по поэтике и стилистике Л., 1972, стр. 248-260.
54. Варшавский В. В. Сириин «Подвиг» // В. В. Набоков: pro et contra: Материалы и исслед. о жизни и творчестве В.В. Набокова: Антология / Сост. Б. Аверин. СПб.: РХГИ, 2001. 1060 с. – С. 225-227.
55. Вейдле В. В. Сириин. «Отчаяние» // В. В. Набоков: pro et contra: Материалы и исслед. о жизни и творчестве В. В. Набокова: Антология / Сост. Б. Аверин. СПб.: РХГИ, 2001. 1060 с. – С. 236-238.
56. Гайденко П. П. Гностические мотивы в учениях Шеллинга и Вл. Соловьева // Знание. Понимание. Умение – 2005, № 2, с. 202-208.
57. Галинская И. Л. Владимир Набоков: Современные прочтения: сборник научных трудов / И. Л. Галинская / Ответственный редактор Скворцов Л. В. – М. : РАН. ИНИОН. Центр гуманитарных научно-информационных исследований. Отдел культурологи, 2005. – 152 с.

58. Грейсон Дж. Метаморфозы «Дара» // В. В. Набоков: pro et contra: Материалы и исслед. о жизни и творчестве В. В. Набокова: Антология / Сост. Б. Аверин. СПб.: РХГИ, 2001. 1060 с. – С.585-630.
59. Давыдов С. С. Тексты-матрешки Владимира Набокова. Кирцидели, 2004. – 156 с.
60. Джонсон Д. Б. Миры и антимирy В. Набокова – Спб., 2011 – 352 с.
61. Дидро Д. Письмо о глухих и немых // Эстетика и литературная критика / перевод В. Наумова - Художественная литература, 1980.
62. Долинин А. А. Загадка ненаписанного романа // Звезда, 1997, № 12. – с. 215-224.
63. Долинин А. А. Истинная жизнь писателя Сирина - Спб., 2004. – 400 с.
64. Долинин А. А. Набоков и Блок // Тезисы докл. научн. конф. «А. Блок и русский постсимволизм». 22–24 марта 1991. Тарту, 1991. С. 36-44.
65. Долинин А. А. Тайна цветной спирали // Смена, № 1471, 1988. С. 10-11.
66. Долинин А. А. Три заметки о романе Владимира Набокова «Дар» // В. В. Набоков: pro et contra: Материалы и исслед. о жизни и творчестве В. В. Набокова: Антология / Сост. Б. Аверин. СПб.: РХГИ, 2001. 1060 с. – С. 693-736.
67. Долинин А. А. Набоков, Достоевский и достоевщина // Старое литературное обозрение. 2001. № 1 (277). С. 39-46.
68. Ерофеев В. В. Русский метароман Владимира Набокова, или В поисках потерянного рая // Вопросы литературы. 1988. № 10. С. 125-160.
69. Есаулов И. А. «Постсимволизм и соборность» // Постсимволизм как явление культуры. М., 1995. <Вып. 1>. С. 3-11.
70. Ефимов М. Комментарий к комментарию или как тяжелая лира помещается в кипарисовом ларце? // – Nabokov Online Journal, Vol. VII (2013). Режим доступа:
http://www.nabokovonline.com/uploads/2/3/7/7/23779748/v7_5_efimov_final_how_the_heavy_lyre.pdf

71. Жирмунский В. М. Преодолевшие символизм // Русская мысль – 1916, №12 (1). С. 56-59.
72. Забияко А. А. Синэстезия: Метаморфозы художественной образности. Благовещенск, 2004. – 212с.
73. Злочевская А. В. «Парадоксы зазеркалья в романах Г. Гессе, В. Набокова и М. Булгакова» – Парадоксы литературы, 2008, № 2. С. 201-221.
74. Злочевская А. В. Роман Владимира Набокова «Дар»: загадка авторства и парадоксы наррации // Филологические науки, № 4, 2014, с. 64-77.
75. Злочевская А. В. Особенности «метафикционального» хронотопа в романах Г. Гессе, В. Набокова и М. Булгакова // Вестник Московского Университета. Серия 9. Филология. № 3. 2012. С. 25-35.
76. Злочевская А. В. «Оптическая» образность в романах Е. Замятина «Мы» и В. Набокова «Приглашение на казнь» // Литература. № 15, 2009. С. 18-22.
77. Иванов Вяч. Архивные материалы и исследования. М., 1999.
78. Иванов Вяч. Две стихии в современном символизме // Родное и вселенское. – М., 1994. – с. 143-169.
79. Иванов Вяч. Мысли о символизме // Родное и вселенское. – М., 1994. – с. 191-198.
80. Иванов Вяч. Поэт и Чернь // Родное и вселенское. – М., 1994. – с. 138-143.
81. Иванов Вяч. Вс. О взаимоотношении символизма, предсимволизма и постсимволизма в русской литературе и культуре конца XIX – начала XX века // Иванов Вяч. Вс. Избр. труды по семиотике и истории культуры. М., 2000. Т. 2. С. 120-122.
82. Йонас Гностицизм (гностическая религия) – Спб.: «Лань», 1998. – 384 с.

83. Кассирер Опыт о человеке: введение в философию человеческой культуры // Проблемы человека в западной философии. – М., 1988. – с. 3-30.
84. Квинтилиан Марк Фабий Двенадцать книг риторических наставлений // в перев. А. Никольского Ч. 2, СПб, 1834.
85. Козлова С. М. Утопия истины и гносеология отрезанной головы в «Приглашении на казнь» // Звезда, 1999, № 4. С. 184-189.
86. Колобаева Л.А. Русский символизм. М., 2000. – 296 с.
87. Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М., 2003. – 320 с.
88. Лангер С. Философия в новом ключе. Исследование символики разума, ритуала и искусства – «Республика», 2000. – 287 с.
89. Левинг Ю. Разбирая бред, или кто поможет Чернышевскому? // Nabokov Online Journal, Vol. 1 / 2007. Режим доступа: http://www.nabokovonline.com/uploads/2/3/7/7/23779748/v1_leving_decoding_delirium_3.pdf.
90. Лессинг Г.Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии. Перевод Е.Эдельсона (под ред. Н. Н. Кузнецовой) / Лессинг Г.Э. // Лессинг Г.Э. Избранные произведения. - М.: Худож. лит., 1953.
91. Ливри А. Набоков ницшеанец – Петербург, 2005. – 240с.
92. Липовецкий М. Эпилог русского модернизма // В. В. Набоков: pro et contra: Материалы и исслед. о жизни и творчестве В.В. Набокова: Антология / Сост. Б. Аверин. СПб.: РХГИ, 2001. 1060 с. – С. 638 – 661.
93. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство – М., 1976. – 376с.
94. Лосев А. Ф. Сэкст Эмпирик. Соч. в 2-х томах. Т2. М., «Мысль», 1976.
95. Лосев А. Ф. Гностицизм // История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития. – М., 1992.
96. Лосев А. Ф. Учение Платона об идеях в его систематическом развитии// Очерки античного символизма и мифологии. М.: Мысль, 1993.

97. Лотман Ю. М. Театральный язык и живопись (к проблеме иконической риторики) // Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства (Серия «Мир искусств»). – СПб., 2002. – С. 388-400.
98. Лотман Ю. М. Избранные статьи. Т. 1. – Таллинн, 1992. – С. 191-199.
99. Мандельштам О. О природе слова - Сочинения в двух томах / Сост. С. С. Аверинцева и П. М. Нерлера. М.: Художественная литература, 1990;
100. Медарич М. Владимир Набоков и роман XX столетия // В. В. Набоков: pro et contra: Материалы и исслед. о жизни и творчестве В. В. Набокова: Антология / Сост. Б. Аверин. СПб.: РХГИ, 2001. 1060 с. – С.448-469.
101. Мейер П. Найдите, что спрятал матрос: «Бледный огонь» Владимира Набокова. М.: НЛО, 2007. – 310 с.
102. Мельников Н. Г. Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова Сборник Критические отзывы, эссе, пародии / Сост. Н. Мельников. – М.: Новое литературное обозрение. – 688 с.
103. Мельников Н. Г. Криминальный шедевр Владимира Владимировича и Германа Карловича (о творческой истории романа В. Набокова «Отчаяние») // Волшебная гора. – 1994. № 2. С. 151–165.
104. Мережковский Д. С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы // СПб. С. 1-105.
105. Минц З. Г. «Понятие текста и символистская эстетика» // Блок и русский символизм: Избранные труды: В 3 кн. СПб., 2004. Кн. 3: Поэтика русского символизма. С. 97-102.
106. Минц З. Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Блок и русский символизм: Избранные труды: В 3 кн. СПб.: Искусство – СПб, 2004. Кн. 3: Поэтика русского символизма. С. 59-96.
107. Млечко А. В. ««Отчаяние» В. Набокова в «Русском тексте» «Современных записок»: от «чудовищного двойника» к символическому самоубийству » // Вестник Волгоградского государственного

- университета. Серия 8: Литературоведение. Журналистика. №5. 2006. С. 59-67.
108. Найман Э. Литландия: аллегорическая поэтика «Защиты Лужина» / «НЛО», 2002, № 54. С. 164-204.
109. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки // сочинения в 2-х томах, том 1, издательство «Мысль», Москва 1990.
110. Ницше Ф. Так говорил Заратустра // сочинения в 2-х томах, том 2, М.: «Мысль», 1990.
111. Пайман А. История русского символизма – М., 2000. – 413 с.
112. Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства – СПб., 1999. – 455 с.
113. Паперно И. Как сделан «Дар» Набокова // Новое лит. обозрение. 1993. № 5. С. 138-155.
114. Парамонов Б. М. Египтянин Набоков // Звезда. 1999. № 4. С. 214-218.
115. Петрунина Н. Н. О повести «Станционный смотритель» / Н. Н. Петрунина // Пушкин. Исследования и материалы / АН СССР: Институт русской литературы (ИРЛИ) (Пушкинский Дом) . – СПб.: Наука (Л). – Т. 12: Пушкин. Исследования и материалы . – СПб. : Наука (Л), 1986.
116. Проффер К. Ключи к «Лолите» – СПб., 2000. – 304 с.
117. Пуля И. Образ-миф России в русских романах В. Набокова. Вологда, 1996.
118. Пятигорский А. Чуть-чуть о философии В. Набокова // В. В. Набоков: pro et contra: Материалы и исслед. о жизни и творчестве В. В. Набокова: Антология / Сост. Б. Аверин. СПб.: РХГИ, 2001. 1060 с. – С. 334-341.
119. Ронен И. Пушкинская тема в незавершенном романе В. Набокова «Solus rex» // Звезда, 2008, № 4. С.178-184.
120. Ронен И. Храбрость и трусость в романе В. Набокова «Подвиг»// Звезда, №4, 2010. С. 212-221.

121. Рычков А. Л. Александрийская мифологема у младосимволистов // Пути Гермеса: Международный симпозиум. Материалы симпозиума 14 февраля 2008 года (Москва. ВГБИЛ). М., 2009.
122. Рягузова Л. Н. Концептуализированная сфера «творчество» в художественной системе Набокова. // Кубанский Государственный Университет, 2000. – 184 с.
123. Саенко С. Миф о Нарциссе в романе В. В. Набокова «Отчаяние» / С. Саенко // Проблемы сучасного літературознавства : [зб. наук. праць / відп. ред. Шляхова Н. М.]. – Одеса : Маяк, 2006. – Вип. 14. – С. 214-224.
124. Сартр Ж.-П. Владимир Набоков. «Отчаяние» // Классик без ретуши: Лит. мир о творч. Владимира Набокова. М.: НЛО, 2000. 681 с. С. 128-130.
125. Свасьян К. А. Философия символических форм Э. Кассирера. Ереван: Издательство АН АрмССР, 1989. – 238 с.
126. Сендерович С. Набоков и Постсимволизм // Постсимволизм как явление культуры: Материалы международной научной конференции. Выпуск 2. Москва, 4-6 марта 1998 г. / Отв. ред. И. А. Есаулов.
127. Сендерович С., Шварц. Е. «Лолита»: По ту сторону порнографии и морализма» // Старое литературное обозрение. – № 1(277) – 2001.
128. Сконечная О. Ю. «Отчаяние» Владимира Набокова и «Мелкий бес» Сологуба // В. В. Набоков: pro et contra: Материалы и исслед. о жизни и творчестве В. В. Набокова: Антология / Сост. Б. Аверин. СПб.: РХГИ, 2001. 1060 с. – С. 520-532.
129. Сконечная О. Ю. «К вопросу о русском «параноидальном» романе: от «Петербурга» к «Приглашению на казнь» // Семиотика страха. Сборник статей – сост. Н. Букс и Конт Ф. – М., 2005, – 456. С. 185-203.
130. Сконечная О. Ю. Черно-белый калейдоскоп // В. В. Набоков: pro et contra: Материалы и исслед. о жизни и творчестве В. В. Набокова: Антология / Сост. Б. Аверин. СПб.: РХГИ, 2001. 1060 с. – С. 662-692.
131. Смирнов И. П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем М., 1977. – 204 с.

132. Смирнов И. П. Art a lion // В. В. Набоков: pro et contra: Материалы и исслед. о жизни и творчестве В. В. Набокова: Антология / Сост. Б. Аверин. СПб.: РХГИ, 2001. 1060 с. С. 730-740.
133. Смирнов И. П. Философия в «Отчаянии» // Звезда. 1999. № 4. С. 178–183.
134. Соловьев В. С. Красота в природе / Сочинения в 2 т. М.: Мысль, 1990.
135. Соломеина Л. А. К проблеме символа в творчестве А. Ф. Лосева.
Режим доступа: <http://credonew.ru/content/view/379/28/>.
136. Соссюр Ф. Курс общей лингвистики – М., 2006. – 256 с.
137. Соссюр Ф. Курс общей лингвистики// Звегинцев В. А. История языкознания XIX и XX веков в очерках и извлечениях. Часть 1. - М., 1960.
138. Спирина М. А. Символ в философском наследии П. А. Флоренского // Знание. Понимание. Умение. №2. 2010. С. 212-217.
139. Старк В. Пушкин, Гумилев, Набоков: «Прежние» песни // Набоковский вестник – СПб., 2001. – Вып.6 – с. 43-55.
140. Тарви Л. Поэтика и билингвизм: из опыта сравнительного анализа стихов В. В. Набокова // Набоковский вестник. № 4. С. 101–113.
141. Тодоров Цв. Теории символа/ перевод Б. Нарумова, М., 1998. – 384 с.
142. Трофимова Е. К Постсимволизм как явление культуры // Знамя, 2003, №9. – с. 230- 232.
143. Трубецкова Е. Г. Сознание как «оптический инструмент»: о визуальной эстетике В. Набокова // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия Филология. Журналистика: Научный журнал. – 24/09/2010. Том 10, Выпуск 3 /2010. С. 63 – 70.
144. Тюпа В.И. Статус художественного произведения в постсимволизме // Постсимволизм как явление культуры. 2001. Вып. 3. С. 3-5.
145. Филаретова Е. «Родина в романах В. Набокова «Приглашение на казнь» и «Под знаком незаконнорожденных»» - Нева, № 7, 2005. С. 256-268.

146. Флоренский П.А.: pro et contra. Личность и творчество Павла Флоренского в оценке русских мыслителей и исследователей. Антология. СПб.: РХГИ, 2001.- 821 с.
147. Фомичев С.А. Набоков – соавтор Пушкина //Пушкинская перспектива – М., 2007.
148. Ханзен-Лёве А. Русский символизм (Система поэтических мотивов. Ранний символизм) – Спб., 1999. – 511с.
149. Хасин Г. Театр личной тайны. М., 2001. – 188 с.
150. Хейбер Э. «Подвиг» В. Набокова и волшебная сказка // Старое литературное обозрение - №1(277) – 2001. С. 57-61.
151. Ходасевич В. Ф.. Книги и люди. «Современные записки», кн. 56 // Возрождение. 1934. 8 ноября. № 3445. С. 3–4.
152. Ходасевич В. Ф. О Сирине // Классик без ретуши: Лит. мир о творчестве Владимира Набокова. М.: НЛЮ, 2000. – 681 с. С. 219-224.
153. Царева Н. А. Русский символизм и постмодернизм: проблемы связи и преемственности // Проблемы филологии, культурологии и искусствоведения – 2007, №4. – С.157 – 162.
154. Царева, Н. А. Теургическая концепция русского символизма и концепция деконструкции европейского постмодернизма / Н.А.Царева // Вестник Томского государственного университета, 2009, – № 312. – С. 147–154.
155. Целкова Л. Н. Пушкин и Чернышевский в контексте романа «Дар» // А. С.Пушкин и В. В.Набоков (сборник докладов международной конференции). СПб., 1999. С.188-197.
156. Целкова Л. Н. Романы Владимира Набокова и русская литературная традиция – М., 2011. – 232 с.
157. Чернышева Е. Г. Неомифология сна: иенские романтики, А. А. Бестужев-Марлинский, Ф. М. Достоевский // Чернышева Е. Г. Проблемы поэтики русской фантастической прозы 20-40-х годов XIX века. – М.: Прометей, 2000. 143 с. – С. 13-27.

158. Шевченко В. Еще раз о «потусторонности» Набокова // Звезда, № 4. 2004. С. 193-201.
159. Шевченко В. В. Зрячие вещи: оптические коды Набокова // Звезда, 2003. № 6. – С. 209-219.
160. Шеллинг Ф. В. Й. Философия искусства – СПб, 1996. – 496 с.
161. Шеллинг Ф. В. Й. Сочинения в двух томах. Т. 2. Перевод с немецкого М. И. Левиной и А. В. Михайлова // Редакции философской культуры / Академия наук СССР. Институт философии. Философское наследие – М., 1989. – 636 с.
162. Шлегель Ф. Разговор о поэзии / Эстетика. Философия. Критика. В 2-х томах. Т. 1. 1983. – С. 365 – 416.
163. Шраер М. О концовке набоковского «Подвига» / Старое литературное обозрение. 2001. № 1. С. 61-66.
164. Эпштейн М. Двойное небытие и мужество быть. К философии неустойчивого вакуума // Вопросы философии, N4, 2013. – С. 28-44.

Научно-теоретическая литература

165. Басин Е. Я. Искусство и коммуникация. М.: МОНФ, 1999. – 240 с.
166. Энциклопедический словарь. В 86 т. Репр. воспр. изд.
«Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона». – СПб.: Фирма «ПОЛРАДИС», АОТ «Иван Фёдоров», 1993–1998.
167. Виндельбанд В. История древней философии / В. Виндельбанд; под ред. А. И. Введенского; Вступ. ст. А. Г. Тихолаза. — Киев : Тандем, 1995. – 366с.
168. Литературная теория немецкого романтизма. Пер. Т. И. Сильман и И. Я. Колубовского. Изд-во писателей Ленинграда. Л., 1934. – 329с.

169. Современная западная философия: Словарь. Сост. и отв. редактор Малахов В. С., Филатов В. П.. Москва: ТОН - Остожье, 1998. – 544с.
170. Мальцева С. А., Антисери Д. и Реале Дж. Западная философия от истоков до наших дней в 4 т. – СПб., 2008.
171. Мифы народов мира: энциклопедия. М.: 2008. – 1147 с.
172. Философский энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1983. – 836с.

**Авторефераты, диссертации по проблематике диссертационного
исследования**

173. Азбукина А. В. автореф. канд. дисс. Образ-символ «соловей» в русской поэзии XIX в. – Казань, 2001.
174. Азбукина А. В. автореферат канд. дисс. Образ-символ «соловей» в русской поэзии XIX в. – Казань, 2001.
175. Бойл П. автореф. канд. дисс. Владимир Набоков и русский символизм – СПб., 2012.
176. Десятов В. В. Русские постмодернисты и В. В. Набоков: интертекстуальные связи. Дисс. докт. филол. наук: 10.01.01. Десятов В. В. – Барнаул, 2004.
177. Егорова Е. В. канд. дисс. Поэтика ранней прозы Ф. М. Достоевского в рецепции В. В. Набокова – М., 2012.
178. Ерошкина Е. В. автореф. канд. дисс. Категория художественного символа в русском литературоведении XX века – М., 2004.
179. Ерошкина Е. В. автореф. канд. дисс. Категория художественного символа в русском литературоведении XX в. – М., 2004.

180. Зайцева Ю. Ю. автореф. канд. дисс. Мотив зеркала в художественной системе В. Набокова: на материале русской прозы – Пермь, 2004.
181. Калинина Е. А. Традиции русского символистского романа в романе 20-х-30-х годов XX века :А. П. Платонов «Чевенгур», В. В. Набоков «Дар» – М., 2004.
182. Леденев А. В. автореф. докт. дисс. Поэтика и стилистика В. В. Набокова в контексте художественных исканий конца XIX – первой половины XX в.» – М., 2005.
183. Манджиева Б. В. автореф. канд. дисс. Космогонический миф и его компоненты в индивидуальной мифологии В. В. Набокова – Ставрополь, 2009.
184. Погребная Я. В. автореф. докт. дисс. Неомифологизм В. В. Набокова: способы литературоведческой идентификации особенностей художественного воплощения – Ставрополь, 2006.
185. Полищук В. В. автореф. канд. дисс. Поэтика вещи в прозе В. В. Набокова – М., 2000.
186. Сконечная О. Ю. канд. дисс. Традиции русского символизма в прозе В. В. Набокова 20-30-х годов – Москва, 1994.
187. Целкова Л. Н. Традиции русской прозы XIX в. в романах Владимира Набокова 20-30 гг. и в романе «Лолита»: Автореф. дисс. доктора филол. наук. М., 2001.

Литература на иностранных языках

188. Alexandrov V.E. Набоков и Гумилев // The Garland companion to Vladimir Nabokov. – N. Y., 1995. – P. 428-433
189. Couturier M. Glory. Режим доступа:
<http://www.libraries.psu.edu/nabokov/coutglory.htm>

190. Couturier M. Nabokov in postmodernist land// Critique: Studies in contemporary fiction. P. 247-260. – 2010.
191. Field A. Nabokov: His Life in Art, a critical narrative. Boston, 1967
192. Frye M. Performing tyranny, purloining authority: Nabokov's dictators// Nabokov Online Journal, 2013. № VII. Режим доступа: http://www.nabokovonline.com/uploads/2/3/7/7/23779748/2_mitch_frye_final.pdf
193. Loriente D. «Texts and reality: metafiction and metaphysics in Vladimir Nabokov's "Bend Sinister"» // Babel A. F. I.A.L.: aspectos de filología inglesa y alemana, 2004. № 13. Режим доступа: http://issuu.com/babelafial/docs/babel_afial_13/42.
194. The Nabokov – Wilson Letters – correspondence between V. Nabokov and E. Wilson. 1940-1971/ edited and with an Introductory Essay by Simon Karlinsky. – New York; Cambridge; Hagerstown; Philadelphia; San Francisco; London: Harper Colophon Books, 1980. – 346p.
195. Panofsky E. Die Perspektive als symbolische Form. / Vortrage der Bibliothek Warburg. 1924–1925.
196. Pifer E. Nabokov and the novel P.97-105
197. Rowe, William Woodin: Nabokov's Deceptive World. N. Y.: New York University Press, 1971
198. Suagee S. An Artist's Memory Beats All Other Kinds: An essay on «Despair»// A book of things about Vladimir Nabokov. Ardis, 1974. P. 54-61

Собственные работы соискателя

199. Крашенинников С. И. Символы в романе В. В. Набокова «Подвиг» // Русская речь. – 2013. – № 3. – С. 40-44.

200. Крашенинников С. И. Зеркальная символика в романе В. В. Набокова «Отчаяние» // Русская речь. – 2013. – № 4. – С. 18-24.
201. Крашенинников С. И. Символика «Жизнеописания Чернышевского» в романе В. В. Набокова «Дар» // Русская речь. – 2013. – № 5. – С. 23-29.
202. Крашенинников С. И. Мифологические структуры в творчестве В. Набокова // Молодой ученый. – 2014. – № 3. – С. 829-831.
203. Крашенинников С. И. Метафизическое наполнение символа в «Даре»: предсмертный бред А. Я. Чернышевского // Молодой ученый. – 2014. – № 3. – С. 831-834.
204. Крашенинников С. И. Набоков-неоплатоник: миф или реальность? // «Научные труды молодых ученых-филологов» – XIII: Материалы Всероссийской научно-методической конференции «Филологическая наука в XXI веке. Взгляд молодых». – М.: МПГУ, 2014. – С. 26 - 33.
205. Крашенинников С. И. Модернистская мифологема младосимволизма (к вопросу об эволюции категории символа от модернизма к постмодернизму) // Молодой ученый. – 2014. – № 13. – С. 306-308.
206. Крашенинников С. И. Гностическая символика романа «Под знаком незаконнорожденных» // Молодой ученый. – 2014. – № 13. – С. 308-311.

ПРИЛОЖЕНИЕ

1. Набоков-неоплатоник: миф или реальность?

Символ выступает в истории культуры как важнейшее средство трансляции метафизического смысла, о чем речь шла в первой главе настоящего исследования. В связи с этим возникает резонный вопрос об изучении метафизических оснований творчества Набокова, имплицитно содержащихся в его текстах. Это изучение сводится к выделению тех самых «общих идей» (ненавидимых самим Набоковым), которые являются метафизическим контекстом его творчества. Это направление исследования обуславливает то общее место герменевтики, что мы понимаем художника лучше, чем он понимает себя сам. Данные попытки, на наш взгляд, и дают основу идеологической интерпретации набоковских текстов.

Наиболее важной из этих идеологических интерпретаций является понимание философии Набокова как некоего извода неоплатонической философии. Так, в романе «Под знаком незаконнорожденных», об Адаме Круге мы читаем: «Он никогда не увлекался поисками Истинной Субстанции, Единого, Абсолюта, – алмаза, свисающего с рождественской елки Космоса. Конечный разум, сквозь тюремные прутья целых чисел вперяющийся в радужные переливы незримого, всегда казался ему отчасти смешным. И даже если Вещь постижима, чего ради он или, коли на то пошло, кто угодно другой должен желать, чтобы феномен утратил свои локоны, зеркало, маску и обратился в лысый ноумен?» Вся терминология этого пассажа – Единое, Субстанция, Абсолют – отсылает именно к неоплатонизму, с которым чаще всего и сближают художественную систему Владимира Набокова.

Примером может послужить глава из книги ведущего набоковеда Дональда Бартона Джонсона «Миры и антимирy Владимира Набокова» под названием «Набоков – мыслитель-гностик». Д.Б. Джонсон в этой главе выдвигает идею о том, что мир набоковского романа организован согласно космологии неоплатонизма¹²⁰. Интерпретация Д.Б. Джонсона создает представление о набоковских мирах как о некой спирали или некой системе миров, которые исходят друг из друга и соотносятся по неоплатонической модели «высшее - низшее». Совсем уж в замешательство вводит название главы – «Набоков – мыслитель-гностик», потому что гностическая теория коренным образом отличается от неоплатонического калейдоскопа миров. Эту же логику интерпретации и понимания набоковских текстов развивает другая, не менее известная концепция С. Давыдова о текстах-матрешках. Давыдов в работе «Тексты-матрешки Владимира Набокова» обращается к тем произведениям писателя, которые содержат «внутренние» тексты, второго рассказчика или изображают сам процесс творчества. В результате

¹²⁰ Космология неоплатонизма предполагает, что каждый мир – это отражение более совершенного мира. Сама система миров, в конечном итоге, замыкается на Абсолют, на Бога, на Единое. Обратимся теперь, чтобы понять это лучше, к философии основателя неоплатонизма Плотина. Плотин утверждал, что существует некое непознаваемое Единое, которое есть первооснова всего. Это Единое связано двумя фундаментальными силовыми и векторными отношениями: первое – это та сила и творческая активность, благодаря которой оно осознает себя самое как Единое. Второе – это творческая активность, которая изливается и творит другие миры. Соответственно, по этой логике, из Единого выделяется «нус» (или дух), который есть на самом деле своеобразная дуальность (или, точнее, единство) собственно мира идей и самой мысли, то есть дуальность сверхмышления и всего мыслимого, дуалистическое единство мира форм и мира мышления. Для создания физического космоса (физис) дух, созерцающий Единое, творчески выделяет из себя душу мира, которая его созерцает. Душа дарует жизнь чувственному, упорядочивает его и поддерживает его. Реальность неоплатонических миров не завершается на душе. Материя дедуцируется из души благодаря той же креативной активности. Более того, материя не есть зло в неоплатонической теории. Материя всего лишь дефицит креативной активности. Материя – результат креативной активности, которая, в свою очередь, истощена в своем удалении от Абсолюта. Материя сама по себе не в силах созерцать сущность (мир) более высокого порядка, то есть душу. Неоплатонизм предполагает и строго определенную темпоральность. Время рождается из той же самой активности, с которой душа творит жизнь как физический мир. Рождение и смерть – не что иное, как подвижная игра души, которая, как в зеркале, отражает свои формы. Ничто не может быть вычеркнуто из бытия. Следует сказать, что неоплатонизм не знает злого Бога-создателя, то есть демиурга и не знает зла материи. Более того, материальное (что очень важно для нас) в неоплатонизме не противоречит идеальному.

подобных прочтений налицо обрушение самой логики интерпретации. Интерпретацию в духе неоплатонизма или текстов-матрешек нам недвусмысленно предлагает сам Набоков в предисловии к роману «Под знаком незаконнорожденных», когда говорит о том, что все, что происходит с его героем, – это его, автора, проделки, а смерть – лишь стилистический прием. Набоков призывает читать его именно так, и исследователи читают его именно так. Остается абсолютно непроясненным вопрос, кто же все-таки Набоков – неоплатоник или гностик. Не прояснив этого вопроса, мы не вправе говорить о наличии в текстах Набокова мистической символики, например, в духе младосимволистского гностицизма. Для того чтобы понять, гностик Набоков или неоплатоник, обратимся вслед за Бартоном Джонсоном к роману «Под знаком незаконнорожденных», на основе которого литературовед исследовал метафизику Набокова.

Набоков виртуозно создает метароман¹²¹, настоящие философские ключи от которого, казалось бы, безнадежно потеряны. Читая набоковский роман так, как его прочитал Бартон Джонсон¹²², мы не можем на самом деле понять фундаментального отношения между мирами в тексте романа. Мы не можем понять, что есть автор и герой и какое фундаментальное отношение

¹²¹ Первым предложил этот подход В. Ерофеев в работе «В поисках потерянного рая (русский метароман В. Набокова)»[68], определяя творчество Набокова как «метароман, обладающий известной прафабулой, матрицируемой, репродуцируемой, в каждом отдельном произведении при разнообразии сюжетных ходов и развязок».

¹²² Джонсон, рассмотрев темы «Геометрия» и «Бог» (так называются статьи Британники между Game и Gunm – роман имел рабочее название «Game to Gunm»), приходит к выводу об их безусловной связи на основании отсылок к Архимеду (число Пи для определения площади круга) и Ринду (метод определения площади круга) и их включении в роман в контексте раскрытия «всех тайн, всех загадок». Геометрический символ круга в трактовке Джонсона приобретает основополагающее значение, определяющее мироустройство романа. По Джонсону, замкнутый, порочный круг у Набокова размыкается в архимедову спираль: «... архимедова спираль оказывается ... моделью включенных друг в друга миров в регрессии ... угадываемых Кругом. Круг – это круг, находящийся в самом центре, живущий внутри округлого тюремного мира романа, второго круга спирали. Он догадывается о существовании высшего мира, окружающего его мир, - то есть, мира автора, который создает его, Круга, мир. Единственная точка прямого контакта с миром божества – это точка пересечения спирали, то есть, «смерть». Сознание, определяемое средним кругом, расположено идентично по отношению к еще большему кругу (творческое сознание), которое его охватывает». – Миры и антимирy Владимира Набокова [60; 275].

связывает их. Схемы же, предлагаемые Джонсоном, где автор – злой Богдемиург, а герой – марионетка, но марионетка «слишком похожая на человека», то есть наделенная равноправным с автором сознанием, которое может проникнуть в божественный замысел, – не соответствуют идее романа. Кроме того, против неоплатонической системы организации набоковского космоса говорит тот неопровержимый факт, что Богудемиургу-автору, который, по Джонсону, вроде бы насылает на героя безумие и смерть, абсолютно неясно, куда исчезает его собственный герой после своей действительной смерти в своей собственной реальности. По логике неоплатонического космоса герой должен был бы через экстаз безумия воплотиться в мире более высокого порядка. Он должен был бы приобрести свою эманацию в идеальном мире. В романе мы видим пример такого перехода – это душа Ольги, ставшая мотыльком. Набоков в предисловии к роману говорит, а Джонсон развивает его мысль о том, что душа Адама Круга воссоединяется со своим создателем в момент смерти. Однако нас не покидает мысль, что тонкая игра интерпретации, навязанная нам самим Набоковым и активно поддержанная Джонсоном, является ложным путем интерпретации. Более того, Набоков сам на протяжении романа активно разрушает данную интерпретационную структуру прочтения. Рассмотрим цитату из самого романа, которая прямо касается смерти героя: «Я понимал, что бессмертие, дарованное мной бедолаге, было лишь скользким софизмом, игрой в слова. И все же, самый последний бег в его жизни был полон счастья, и он получил доказательства того, что смерть – это всего лишь вопрос стиля. «Некие башенные часы, которых я ни разу не смог обнаружить, которых, собственно, я никогда и не слышал в дневное время, пробили дважды, поколебались, и были оставлены позади ровной поспешающей тишью, продолжавшей струиться по венам моих ноющих висков; вопрос ритма» [2; 1; 399]. Это признание Набокова скорее похоже на приговор, который он выносит Адаму Кругу, обрекая последнего, что совершенно очевидно, не на жизнь вечную, а на небытие. Как нам видится,

то, куда сбросил Набоков своего героя – это тот самый «раковинный гул вечного небытия», которому Герман из «Отчаяния» предпочитал «пытку бессмертием». Соотношение трех миров в набоковском романе – мира Падукграда, мира автора-повествователя и мира Набокова-писателя Набоковым реально не контролируется. Набоковская стратегия – это фактически стратегия игры во власть над сущим. Усиление и приведение к абсурду этой иллюзии власти на самом деле призвано обнажить подлинный ужас смерти и принципиальный для Набокова дуализм (по меткому выражению Пятигорского¹²³) мира вещей и сознания. Этот дуализм, казалось бы, похож на философию гностицизма, где в результате трагических ошибок Софии-божества сама материя исполнилась злом. В гностицизме дуализм, или, точнее, дуалистическое противоречие сознания и материального мира должно быть преодолено в пользу заполняющего все сознания-знания, которое и есть путь спасения и воссоединения человеческой личности с личностью абсолютной, то есть с Богом. Вот этого воссоединения мы и не наблюдаем в романе Набокова «Под знаком незаконнорожденных», а наблюдаем признание автором-повествователем своего бессилия и принципиальную бессмысленность проникновения в тайну материи (в более идеалистическом контексте – в тайну Природы) путем превращения ее в содержание сознания, мышления, знания или активного творческого акта. Подобное понимание романа Набокова представляет нам набоковский текст как постмодернистский метароман, где в сложнейшем переплетении находятся симуляции двух различных философско-мифологических систем – персоналистско-гностической и неоплатонической.

Таким образом, символ «рычага любви», который, по выражению Набокова (в предисловии) [25], является главной темой романа, на самом деле и есть его главная тема, потому что этот «рычаг любви» как идея любви, с помощью которой, как с помощью креативной силы, возможно преодолеть

¹²³ В статье Пятигорского «Чуть-чуть о философии Владимира Набокова»[118] говорится о принципиальной чуждости мира вещей миру сознания и невозможности присвоения объективной истины человеком, поскольку его мышление субъективно по своей природе.

дуализм материи и сознания, становится разрушающей силой, которая опрокидывает целые миры в небытие, как Адам Круг, открывший тайну своего создания и своей собственной материальности, вместе с собой обрушивает целый мир. Смешная «жабья поступь» фашизма в романе, марионеточный театрализованный карнавал политической жизни Падукграда, феерия судилищ-фарсов и арестов, блестяще вплетенная Набоковым в фабулу, - это всего лишь внешняя оболочка зла. Именно Адам Круг, слишком уверенный в собственной неуязвимости, является настоящим злодеем и демиургом своего собственного мира. Именно он, в конечном итоге, ответствен за гибель своего сына и двадцати четырех ни в чем не повинных людей.

2. «Solus rex»: метафизика «ненаписанного романа».

В 1940 году в эмигрантском журнале «Современные записки» был опубликован прозаический отрывок «Solus rex», а в 1942 году в «Новом журнале» – отрывок «Ultima Thule», которые должны были стать, по замыслу автора, главами так и не законченного романа под названием «Solus rex». Мы солидаризуемся с мнением А. Долинина (высказанным им в статье «Загадка ненаписанного романа» [62]) о том, что данные отрывки согласно первоначальному плану соотносились Набоковым со второй частью «Дара» и должны принадлежать перу Годунова-Чердынцева.

Герой «Ultima thule», художник Синеусов, потерял любимую жену. Он обращается к Фальтеру, которому якобы в моментальной эпифании¹²⁴ открылась тайна мироздания, «загадка мира». Синеусов надеется посредством «знания» Фальтера приблизиться к умершей жене. Стараясь

¹²⁴ Набоков неоднократно обращается к проблеме внезапного обретения совершенного знания. Так, в «Под знаком незаконнорожденных» Адам Круг рассуждает о смерти как о «мгновенном обретении совершенного знания» либо как абсолютном «ничто».

отвлечься от смерти жены, он выполняет заказ – иллюстрации к поэме «Ultima thule», которые заказал ему незнакомец из некой северной страны.

О второй главе романа Набоков написал следующее в предисловии американскому изданию: «...создавая воображаемую страну (занятие, которое поначалу было для него только способом отвлечься от горя, но со временем переросло в самодовлеющую художественную манию), вдовец настолько вжился в Туле, что оно стало постепенно обретать самостоятельное существование. В первой главе Синеусов говорит между прочим, что перебирается с Ривьеры в Париж, на свою прежнюю квартиру; на самом же деле он переезжает в угрюмый дворец на дальнем северном острове. Искусство позволяет ему воскресить покойную жену в облике королевы Белинды – жалкое свершение, которое не приносит ему торжества над смертью даже в мире вольного вымысла. В третьей главе ей предстояло снова погибнуть от бомбы, предназначавшейся ее мужу, на Эгельском мосту, буквально через несколько минут после возвращения с Ривьеры» [21].

Хотя Набоков утверждал в предисловии к «Solus rex», что его «раздражали отзвуки» [там же] незаконченного русского романа (который мы знаем по отрывкам «Solus rex» и «Ultima thule»), в романах «Под знаком незаконнорожденных» и «Бледный огонь», они все же представляют собой некую целостность, поскольку объединены совершенно очевидной общей философско-эстетической системой координат. Подлинную и настоящую философскую позицию Набокова-метафизика определить очень трудно. Набоков на протяжении всего своего творческого пути чурался самого слова «метафизика». Метафизика для него была системой «общих идей». Выше мы говорили о том, что ни гностическая, ни неоплатоническая система координат не отражают взглядов Набокова. Если же рассматривать эти произведения как единый цикл, открывается уникальная возможность их интерпретации. Особенность интерпретации данного цикла заключается в трактовке общего замысла. Дело в том, что данный цикл представляет собой

развернутую критику любого гнозиса в принципе – как рационального классического, так и иррационального ницшеанского. Рассмотрим последний. Как же выглядит ницшеанский сверхчеловек,¹²⁵ познавший через иррациональное весь мир, в призме набоковского творчества? Чтобы это понять, нужно обратиться к финальному признанию Фальтера в «Ultima thule», где Фальтер называет себя быком и говорит, что не будет никакой расы сверхлюдей, которых он будет учить. На деле игра Набокова заключается в том, что сам Фальтер то ли юродивый клоун, то ли человек, который был переломан Абсолютом, давлением абсолютной истины, открывшейся ему. Две характеристики Фальтера – одна физическая («из него как будто вынули скелет»), другая – сущностная («мне же показалось иначе, что вынули душу, но удесятирили в нем дух...»). В «Solus rex» Присутствует также интересная характеристика высказываний Фальтера о мире. Суждения Фальтера характеризуются как «ничего не раскрывающие, но по ритму и шипам почти сократовские разговоры» [1; 4; 450]. Характеристики Фальтера весьма противоречивы: сущность набоковской игры заключается не в адаптации ницшеанской идеи о достижении сверхчеловеческого состояния или богочеловечества через бессознательное озарение, а в глубокой критике самой идеи мгновенного иррационального прозрения. Другое дело, что совершенно таким же полюсом (отталкивания), как некая отвратительная рептилия с шипастым панцирем (немного преобразуем набоковский слог), является для Набокова и классический гнозис, и платоновский гнозис и сократическая вопросно-ответная форма¹²⁶, которую Синеусов не случайно называет «дьявольским разговором и насмешкой». Но вернемся к сверхчеловеку. Когда Синеусов спрашивает у Фальтера, который сам то ли

¹²⁵ В довольно непоследовательной с точки зрения изложения материала монографии [91] Анатолия Ливри Владимир Набоков предстает ницшеанцем, который мечтает о том, что бык трагедии вырвется из пут для нового рождения духа музыки в Европе. Но на самом деле ницшеанская идея (Анатолием Ливри превратно понятая) ничего общего с подлинными набоковскими представлениями не имеет.

¹²⁶ В то же время не лишним будет вспомнить, что и Ницше в сборнике эссе «Сумерки идолов или как философствуют молотком» резко критикует Сократа.

чистый дух трагедии, то ли помешанный калека, о Боге, Фальтер дает неопределенный ответ: сначала он говорит - «холодно», потом он говорит, что из его «холодно» никак нельзя вывести вполне умопостигаемое положение, что Бога нет или что он не ценностен. Вообще следует понять, что набоковский волшебный мир не дает прямых ответов на вопрошание о Боге, который ницшеанская система дает вполне недвусмысленно. Здесь следует заметить, что ницшеанские представления о сверхчеловеке достаточно близки, космически близки к представлениям классических гностиков о человеческой личности, которая через страдающее сознание обожествляется. Между сверхчеловеком и обожествленным страдающим сверхсознанием человеческой личности у гностиков можно условно поставить знак равенства. Единственное, что отличает классический гностицизм, это относительно рациональный путь, путь Александрийского человека, т.е., аполлонический, а не дионийский, который предпочитал и отстаивал Ницше.

Отдельно следует упомянуть фрейдистскую концепцию бессознательных сил – Эроса и Танатоса. И то, и другое, как думается нам, имеет в набоковском мире своих рациональных двойников по принципу отражения. Если эротический творческий гнозис – это сила созидания, то бессознательный гнозис – это сила смерти. Танатос ломает Фальтера, но Набоков вкладывает в уста Фальтера слова: «Я усилием воли приучаю себя не выходить из клетки, держаться правил вашего мышления, как будто ничего не случилось, то есть поступаю как бедняк, получивший миллион, а продолжающий жить в подвале, ибо он знает, что малейшей уступкой роскоши он загубит свою печень». Сопоставим данное признание Фальтера с финалом рассказа, где Синеусов говорит, что «обречен с нищей страстью пользоваться земной природой, чтоб себе самому договорить тебя и затем положиться на свое же многоточие». Из зеркальной игры синонимов «я бедняк» - «нищая страсть» становится понятно, что финальная реплика Синеусова – это переложение слов самого Фальтера. Судьба Заратустры в

обывательской действительности, на самом деле, переосмысливается Набоковым как игровой код. Его герой Синеусов, вместо того чтобы преобразовывать действительность, преобразовывать мир вещей, взыскует дальней земли (Ultima thule), мистического пространства, где он сможет воссоединиться с единственно дорогим ему существом. Фальтер же, повторим здесь, просто сломан и вынужден навечно заключить себя в сократическую клетку вместо того, чтобы реализовывать ницшеанский замысел о цивилизации знающих. Таким образом, путь философской редукции всего сущего до человека, представляющего мерой всех вещей, до сверхличности, представляется в набоковском художественном мире как путь абсурдного безумия. Набоков творит действительность вещей, реальную действительность, тот самый реальный мир, который нельзя ни при каких условиях редуцировать до человека, он имеет собственное бытие.

Аполлоническое и дионисийское, Эрос и Танатос, бессознательное и сверхсознательное в постмодернистской игровой традиции зеркально пародируют и травестируют друг друга. Набоковский мир, таким образом, можно представить как пародийно-критическую систему, которая испытывает различные философские парадигмы (гностицизм, ницшеанство, фрейдизм) на жизнестойкость, не порождая при этом своего общего вывода.

Геометрия набоковской прозы, давно, впрочем, замеченная¹²⁷, - геометрия круга, эллипса, прямой и спирали, редукция круга через эллиптическую структуру до прямой и редукция спирали до прямой, финальная точка которой – это темнота и небытие; в действительности, Набоков разворачивает перед нами широкомасштабную философию знака и символа, а значит, философию мифа.

¹²⁷ См. параграф №5 второй главы настоящей диссертации