

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

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание учёной степени
кандидата филологических наук

20 НОЯ 2014

Москва – 2014



Работа выполнена на кафедре русской литературы филологического факультета
ФГБОУ ВПО «Московский педагогический
государственный университет»

НАУЧНЫЙ РУКОВОДИТЕЛЬ – доктор филологических наук, профессор
Целкова Лина Николаевна
ОФИЦИАЛЬНЫЕ ОППОНЕНТЫ:

Темишина Олеся Равильевна – доктор филологических наук, НОУ
ВПО «Институт международного
права и экономики им. А.С.
Грибоедова», кафедра истории
журналистики и литературы,
профессор кафедры

Бессонова Альбина Станиславовна – кандидат филологических наук,
МБОУ Гимназия №8 г. Коломны,
учитель русского языка и литературы

ВЕДУЩАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ – **ФГБОУ ВПО «Московский
государственный университет
имени М.В. Ломоносова»**

Защита состоится 22 декабря 2014 года в 14.00 часов на заседании
диссертационного совета Д 212.154.02 при ФГБОУ ВПО «Московский
педагогический государственный университет» по адресу: 119991, г. Москва,
ул. Малая Пироговская, д. 1, ауд. 304.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке ФГБОУ ВПО
«Московский педагогический государственный университет» по адресу:
119991, г. Москва, ул. Малая Пироговская, д. 1 и на официальном сайте
университета www.mpgu.edu

Автореферат диссертации разослан 5 ноября 2014 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета



Жабина Елена Михайловна

Общая характеристика работы

С момента возникновения набоковедения и по настоящий момент выдвинулись три магистральных направления исследования творчества В. Набокова. Первое из них – опыт философской интерпретации (попытка найти онтологические, гносеологические и прочие философские основания мира произведений писателя). Второе – изучение поэтики художественной системы Набокова. И третье направление – историко-герменевтическое, то есть изучение истории набоковской рецепции русской и зарубежной литературных традиций и интерпретация этого влияния.

Основой опыта философской интерпретации метафизики Набокова стали работы Д.Б. Джонсона, В.Е. Александрова, С.С. Давыдова. Концепции Давыдова и Джонсона тяготеют к описанию космогонии Набокова, взаимодействию художественных миров в творчестве писателя. Выдвинутая Александровым основная тема творчества Набокова – тема потусторонности (здесь метафизика смыкается с поэтикой) – нашла продолжение в работах Б.В. Аверина. Кроме того, в различных аспектах данное направление продолжают развивать такие литературоведы, как А.К. Жолковский, Г. Хасин, В.В. Шевченко, И.П. Смирнов. Дискурсы Набокова соотносят с философскими системами Платона, Декарта, Спинозы, Бергсона, Хайдеггера и другими.

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 сирийского творчества «жизнь приема». После «возвращения» текстов Набокова в Россию в 1990-е годы этой проблематикой занимались такие исследователи, как А.А. Долинин, И.Л. Галинская, А.В. Леденев, М. Гришакова, Л. Рягузова и другие.

Третье направление было особенно актуально в эмигрантской критике, где шли ожесточенные споры о «нерусскости» таланта писателя, выдвигались различные гипотезы относительно истоков набоковского творчества и его взаимодействия с литературной традицией. Это направление подразумевает рассмотрение контекста художественных исканий Владимира Набокова. Например, контексту серебряного века посвятили свои работы В. Александров, О. Ю. Сконечная, Н. Букс, А. Злочевская, контекст западноевропейской литературы исследуется Б. Бойдом, О. Сконечной, Л. Тарви. Анализ русской литературной традиции в русских романах Набокова посвящены работы Л.Н. Целковой, Б.В. Аверина, А. Злочевской.

Настоящее исследование представляет собой попытку использования всех трех вышеозначенных направлений и анализирует значение образов-символов в набоковском творчестве. Подобный синкретический подход мотивирован тем, что понятие символ может и должно рассматриваться, во-первых, как элемент поэтики, во-вторых, как особый способ означивания метафизических реальностей, и, в-третьих, символистская и модернистская парадигмы как

литературно-философские течения выступают в качестве очевидных контекстов литературного становления писателя.

Использование трех направлений исследования творчества Набокова, предпринятое в данной работе, заключается в том, что все эти направления сочетаются в органичное единство ради понимания символа в качестве ведущей и структурирующей единицы набоковской прозы. Если отправной точкой исследования в настоящей диссертации являлось традиционное понятие образа-символа, то его заключительным итогом стало нововведенное понятие символической структуры. Символизация происходит в художественном мире Набокова на всех уровнях его организации и является не случайным наследием предшествующей литературной традиции, а последовательно применяемым методом структурирования и кодировки дискурса.

Степень изученности проблемы

В существующих на настоящий момент работах реализуется, как правило, одно из вышеозначенных направлений исследований. Так, о связи с традицией символизма за последние двадцать лет на русском языке было защищены три диссертации. Это работы О.Ю. Скопечной (1994), Е.А. Калининной (2004) и Чечилии Пило Боил (2012).

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 *тьень*, *лужа*, *шахматы*, *игра*, *пожар*, *призрак*. Другая работа Т.Н. Беловой «Символика цвета и лейтмотивов в «русских» романах В.В. Набокова-Сирина» исследует изображение потустороннего «зазеркального» мира эмиграции в русских романах писателя. Также исследовались такие ключевые символы в творчестве Набокова, как зеркало (Зайцева, 2004), кукла (Полищук, 2000), «творческая тьма» (Манджиева Б.В., 2009), архаические символы в рассказе «Once in Alerro» (Погребная Я.В., 2006) 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.

Кроме того, что комплексного анализа символов и символических структур в прозе Набокова не было произведено до настоящего времени, недостаточно изученной является также метафизическая природа художественных текстов писателя. В свою очередь, метафизика организуется посредством деконструкции символической структуры. В связи с этим до сих пор непроясненным остается вопрос о характере этой деконструкции и о конечных метафизических основаниях мира произведений Набокова, которые самим автором явно не репрезентируются. Именно это и определяет **актуальность** настоящей диссертации. **Научная новизна** работы

определяется, во-первых, комплексным подходом к символике в произведениях Набокова (этот подход включает в себя рассмотрение вопросов поэтики, метафизики и литературной традиции); во-вторых, это нововведенное понятие «символической структуры», теоретически обоснованное в работе; в-третьих, это обнаружение постмодернистских тенденций в раннем творчестве Набокова (что обусловлено превращением символической структуры в симулякр); в-четвертых, выявление в этой связи роли метафикциональности в набоковском искусстве.

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
- выяснить, присутствует ли метафизическая нагрузка у символов и символических структур в прозе Набокова
- определив метафизическую нагрузку, дать ее интерпретацию.

Объектом исследования являются романы русскоязычного периода «Отчаяние», «Подвиг», «Дар» а также второй роман англоязычного периода «Под знаком незаклонорожденных».

Предметом исследования стало как традиционное понятие образа-символа, так и по-новому обоснованное понятие символической структуры, метафикциональность и постмодернистская традиция, процесс деконструкции символической структуры и превращение ее в симулякр, поэтика образов-символов в творчестве Набокова, индивидуально-авторская мифология, создаваемая с их помощью, понятие порождающей модели символа, выдвинутое А.Ф. Лосевым и его теория символа в целом.

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 метафигциональной прозы;
- классическое символистское двоемирие в набоковской прозе преобразуется в трюичность: 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 в прозе Набокова – 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 и теории литературы.

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.

Основное содержание работы

Во **Введении** определяются цели и задачи работы, обосновывается актуальность предпринятого исследования и характеризуется степень изученности разрабатываемой проблемы.

В **первой главе «СИМВОЛ КАК ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКОЕ ПОНЯТИЕ. К ИСТОРИИ И ТЕОРИИ ВОПРОСА»** прослежена эволюция представлений о символическом в мировой культуре, начиная с античности и заканчивая XX веком. Общая историко-литературная ретроспектива понятия символ дана на основе фундаментального труда Цветана Тодорова «Теории символа» (до эпохи романтизма). Затем рассматривается русская символистская традиция и важнейшие ее вехи осмысления символа (Андрей Белый, Вячеслав Иванов, Валерий Брюсов и другие). В главе рассматриваются также концепции отечественного литературоведения второй половины XX века, посвященные символу: А.Ф. Лосева, Ю.М. Лотмана и С.С. Аверинцева.

В параграфе **1.1** речь идет об обособлении понятия символа от синкретичного мифа в античной традиции. Эта традиция закладывается Платоном, его учением об идеях. Аристотель использует термин «символ» в своей «Поэтике», придавая ему лишь инструментальное значения и не отличая от знака. В античной традиции после Аристотеля понимание символизации как приема сохранится и далее. Концепция символа как прямого, а знака как косвенного вида означивания зарождается тогда же, в античности, и находит развитие в риторической традиции.

В параграфе **1.2** рассматривается символ в христианской традиции, а именно, в учении Блаженного Августина. Его учением закладывается начало господствующего в средневековой традиции универсального символизма. Теория Августина носит отчетливо коммуникативный характер: она создавалась с целью толкования Священного Писания. В этой теории вводится дихотомия наслаждения/использования: «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 любви¹». 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. Для Блаженного Августина единственным символом (если продолжать понимать символ в античном смысле), символом единственным и предельным, был сам Бог.

Параграф **1.3** посвящен символу в риторической традиции. Традиция эта имеет длительную историю, начинаясь с «Поэтики» Аристотеля и заканчиваясь трудом Фонтанье «Классическое пособие по изучению тропов» (1830г.). Знаменательно, что до эпохи романтизма не существовало такого тропа, как

¹ Тодоров Цв. Теории символа/ перевод Б. Нарумова, М., 1998. – с. 32.

символ, он находился в нерасчлененном состоянии с аллегорией инекоторыми другими тропами и фигурами. Со времен средневековой экзегезы (Блаженный Августин) в риторике сохраняется концепция косвенного смысла². 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. 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 рассматривались в ценностном отношении. Риторическая традиция подходила к символу исключительно инструментально.

Параграф 1.4.1 описывает переходный по отношению к символу период от классицизма к романтизму. В этот период наиболее репрезентативные литературоведческие работы опираются на философские. Так, Лейбниц понимал символ как адекватный метод создания дискурса и как произвольный знак. Символизация, по Лейбницу, становится одним из ведущих методов рационального познания. Это представление о символическом роднит философию Лейбница с философскими представлениями И. Канта (который полагал, что символизация является основополагающим способом, с помощью которого субъект формирует свое видение действительности, то есть субъективная картина мира по Канту в принципе символическая картина). Искусство исключалось и Лейбницем, и Кантом из области символического. Представители французского Просвещения, такие, как Дидро и Руссо, говорили, напротив, об аллегории как о средстве выражения дидактических истин. И только с Канта начинается поворот к метафизическому наполнению символа. Мыслитель 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. Также в немецком Просвещении развивается идея о приращении смысла. В первую очередь, она находит свое отражение в вопросе о подражании природе. 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. Еще дядя знаменитых романтиков братьев Шлегелей писал о «введении несходства в подражании» как о «ловком ходе», а не как «ошибке». Впрочем, теоретик не спорил с классицистской моделью.

² Тодоров Цв. Теории символа / там же – с. 92.

В европейской литературе и эстетике в связи с этим родилась метафора зеркала или кристалла, которая на языке искусства узаконивает трансформацию отражаемой природы (Стендаль: см. эпиграф к XIII главе «Красного и черного»), «магический кристалл» А.С. Пушкина, и, наконец, Набоков в «Даре»: «...всякое подлинно-новое веяние есть ход коня, перемена теней, сдвиг, смещающий зеркало»³).

Также 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 знаки. 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. Таким образом, в диссертации делается вывод, 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» (дисс., с. 24).

Параграф 1.4.2 исследует символ в романтической эстетике. Романтики снимают вопрос о противоречии природы и искусства, а значит, и аристотелевский вопрос о подражании. Субъект или душа художника стали в романтической эстетике, онтологии и этике частью природы. Именно поэтому формулировки наподобие «подражание прекрасной природе» сводятся на нет. Вопрос о произведении искусства перемещается в другую плоскость: насколько это произведение является частью природы и каким образом душа художника, как часть природы, его формирует. Между естественным и искусственным в романтической эстетике больше нет противоречия, а это значит, что с точки зрения аксиологии искусство ценностно само по себе в своей собственной завершенности. Завершенность эта породила 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

³ Набоков В. В. Собрание сочинений. В 4-х т. М.: Правда, 1990. Т.3, с. 215.

именуются произведениями искусства⁴). Эта метафора была воспринята и русской литературной традицией, в том числе, В. Жуковским, А. Григорьевым, В. Соловьевым. Набоков же доводит ее до абсурда. (См., например, роман «Ада, или радости страсти»: главный герой Ван Вин наблюдает за своей возлюбленной Адой, срисовывающей из ботанического атласа цветок, в процессе мимикрии подражающий ночной бабочке, которая подражает, в свою очередь, скарабею – дисс., с.27). Какова цель подражания и что является действительностью в этой цепочке подражаний, уже непонятно. Это лучше всего и иллюстрирует структуру и инвариантность символа и в романтической традиции (хотя Набоков и не романтик). Шеллинг понимал символ, как единство бесконечного в конечном.

В работе «Об отношении изобразительных искусств к природе» он же утверждал, 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»⁵. Значит, речь не идет о подражании, а о символизации и о самовыражении через символ. Кроме того, Шеллингу принадлежит концепция о мифологизации души художника через символическое, то есть создание индивидуально-авторской мифологии. По Шеллингу, существует два типа мифологии – первого и второго рода, а именно – греческая и христианская. Мифология первого рода в качестве символической структуры 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. Данная концепция может быть применена и к творчеству Набокова, который примиряет первую и вторую мифологии. Так, пространство текста «Машеньки» (1926) заполнено эмигрантским настоящим, перемежаемым невозвратимым прошлым героев; для Ганина его прошлое, роман с Машенькой; Россия куда реальнее берлинского пансиона, где ему приходится жить.

Как мы видим, основой романтической эстетики является символ, которой представляет собой бесконечное в конечном. Конечное в романтической эстетике перестает быть только средством для выражения бытия Божьего, оно становится ценностным.

Параграф 2 посвящен понятию 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 русском символизме наблюдается две тенденции. Первая – это декадентская формальная традиция эстетизма у старших символистов, вторая – младосимволистская. В

⁴ Шеллинг Ф. В. Й. Философия искусства – СПб, 1996. – с. 56.

⁵ 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. – с. 61.

декадентском символизме присутствует мифология мертвой формы и герметизма. Душа поэта – единственное, что способно порождать идеал. Эстетизм связывается с безобразным и дьявольским. Граница между символизмом старшего и младшего поколения – это идея Бога, потусторонности и космологической картины мира, в чем старший символизм не нуждался. Мифологию эстетизма старшего поколения символизма иллюстрирует в данном параграфе анализ стихотворений В. Брюсова «Люблю я линий верность» (1898г.) и «Молиться»(1913г.). Этот анализ подтверждает идею о том, что душа поэта – кристалл, в который не может проникнуть никто, даже Бог. Что же касается младосимволизма, то через поэта в эстетике младосимволистского панэстетизма могут проникать в реальность, являть себя как светлый Бог, как гнозис, мудрость, София, порядок, так и предвечный темный хаос и силы зла. Мифопоэтический извод символизма (то есть, младосимволизм) был попыткой вернуть символу его власть над бесконечным, которую с поэтикой мертвой формы (например, непроницаемого кристалла) он чуть не потерял. Религиозность и аксиология, а также явно выраженная религиозная телеология (в значительной степени эстетизированная) в русском символизме – результат победы потусторонности символа над его зеркальной формой.

В параграфе 2.1 происходит обращение к концепции Вяч. Иванова, одного из главных теоретиков русского символизма. Символическое искусство Иванов понимал как теургию, судожник, с его точки зрения, должен был воплощать в символическом иные сущности. Символ был путем, лучом к божественному всеединству. Не случайно лозунгом Иванова было: «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. Иванов выделяет три эстетических пути – восхождение (мужское духовное начало), нисхождение (женское начало, преобразование земного божественным) и хаос (безличное и бесполое). Кроме того, Иванов говорит о двух способах творчества – идеалистическом и реалистическом. Художник-реалист пытается познать мировую тайну и отразить ее символически в своем произведении. Идеалистическое же искусство подразумевает проникновение в тайну собственной души, а не мира, поэтому искусственная и абсолютно совершенная форма отражает не всегда проницаемую душу.

В параграфе 2.2 речь идет о мистических основаниях русского символизма, в первую очередь, о гностицизме. 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. Известно также обращение Александра Блока к гностицизму, начавшееся с дипломного сочинения и прошедшее через все его творчество. 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. Кроме того, одной из важнейших идей, позаимствованных из гностицизма младосимволистами, была идея времени. 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.

Наиболее полно эта концепция отразилась в геометрических построениях Андрея Белого. 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»⁶.

В параграфе 2.3 речь идет о связи Владимира Набокова и русского символизма. Влияние русского символизма на набоковскую прозу, как уже не раз замечалось (в отечественном набоковедении – О.Ю. Сконечной), достаточно велико, о чем впервые было сказано Д.Б. Джонсоном и В.Е. Александровым. Разрабатывались такие темы, как «Набоков и Блок»⁷, «Набоков и Белый»⁸, «Набоков и Сологуб»⁹. В.Е. Александровым было

⁶ Набоков В. В. Собрание сочинений. В 4-х т. М.: Правда, 1990. – Т.4, с. 383.

⁷ Долинин А. А. Набоков и Блок // Тезисы докл. научн. конф. «А. Блок и русский постсимволизм». 22–24 марта 1991. Тарту, 1991. С. 36–44.

⁸ 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.

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.

намечено такое направление исследования, как «Набоков и Вячеслав Иванов»¹⁰. 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. Можно говорить о различных аспектах восприятия Набоковым традиции русского символизма. Мы находим у него обыгрывание этой традиции, по словам О. Сконечной, «внутренний контакт – отталкивание и восприятие ее»¹¹. 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»¹², а сам Набоков разрушает порождающую модель символа, ту самую модель, о которой писал А. Ф. Лосев.

В параграфе 3.1 рассматривается теория символа А.Ф. Лосева. Лосев высказывался о преемственности его собственной философии и о связи его воззрений со взглядами Вячеслава Иванова и идеями серебряного века, что принципиально для настоящего исследования и выбора лосевской концепции символа в качестве опорной. 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. Говоря об интуициях серебряного века о символе, нельзя не упомянуть и о Павле Флоренском, которого А.Ф. Лосев также называл своим учителем. В целом для нашего исследования предпочтительнее теория Лосева, разрабатывающая символ в литературоведческом контексте. Построения же П. Флоренского, – это, по его выражению, «конкретная метафизика», они носят религиозно-философский характер. Что же касается других работ, посвященных символу в XX веке, то они либо носят строго философский характер (такие, как теория Э. Кассирера и С. Лангер), либо не обладают той степенью научного обобщения и

⁹ 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.

¹⁰ Александров В. Е. Набоков и «серебряный век» русской культуры // Звезда. 1996. № 11. С. 215-230.

¹¹ Сконечная О. Ю. канд. дисс. Традиции русского символизма в прозе В.В. Набокова 20-30-х годов – Москва, 1994. – с. 106.

¹² Сконечная О. Ю. канд. дисс. – там же. – с. 107.

структурностью, которой обладает теория символа А.Ф. Лосева. Фундаментальное исследование, рассмотренное в данном параграфе – «Проблема символа и реалистическое искусство».

Лосев рассматривает символ как функцию действительности, разложимую в бесконечный ряд. Символ функционирует 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»¹³. Математические аналогии, приводимые Лосевым, понимание символа как функции действительности, позволяют применить его теорию к «геометрии» Набокова, который унаследовал от Андрея Белого такие, например, философские конструкты, как круг и спираль (в качестве символов циклического и нециклического времени). Общая логика символа сформулирована Лосевым в 9 постулатах, которые и приводятся в данном параграфе с подробным анализом каждого из них. В данных постулатах символ определяется как структура, порождающая модель, обобщение, выражение и знак. Иначе говоря, 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*»¹⁴.

Параграф 3.1.1 посвящен обзору смежных с символом структурно-семантических категорий, таких, как миф, персонификация, художественный образ, аллегория, эмблема, тип, и так далее. Общность данных категорий обусловлена тем, что все они говорят о соотношении частного и общего, служат для выделения обозначаемого предмета из числа прочих. Среди данных категорий следует выделить тип как единственную категорию, которую Набоков (а использование каждой из категорий иллюстрируется набоковскими текстами) в своем творчестве не применяет.

Параграф 3.2 и подпараграф 3.2.1 посвящены символу в семиотических теориях и в концепции Ю.М. Лотмана, соответственно. Символ по Лотману представляет собой некий текст – как в плане выражения, так и в плане содержания. Символ характеризуется ученым 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»¹⁵, 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. Кроме того, Лотманом предлагается рассматривать культуру как «символизирующую»

¹³ Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство – М., 1976. – С.13.

¹⁴ Лосев А.Ф. – там же. – С.38.

¹⁵ Лотман Ю. М. Избранные статьи. Т. 1. – Таллинн, 1992. – С. 191-199. – С. 193.

(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»¹⁶. Противоположная установка «превращает эти символы в простые сообщения» (там же).

Параграф 3.3 посвящен концепции символа С.С. Аверинцева, который в значительной степени являлся продолжателем лосевской традиции. 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 знанию, 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 только внутри человеческого общения, внутри ситуации диалога, вне которой можно наблюдать только пустую форму символа»¹⁷. Именно позицией ложного истолкования символа, интерпретацией его «пустой формы» можно объяснить набоковскую отповедь тем литературоведам, которые пытались истолковать символы в его творчестве. 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»¹⁸.

В главе II «ОБРАЗЫ-СИМВОЛЫ В РОМАНАХ В. НАБΟКОВА КАК СРЕДСТВО ОРГАНИЗАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА» анализируется символика романов «Отчаяние», «Подвиг», «Дар», «Под знаком незаконнорожденных» и определяется ее художественная нагрузка.

Параграф II.1 посвящен анализу зеркальной символики в романе «Отчаяние». Зеркальная символика в романе весьма разветвлена и представлена посредством образов отражающих поверхностей, особенностями композиции и двойничеством героев. Мотив двойничества подробно рассмотрен в этой связи многими исследователями романа. Так, Л.Н. Рягузова в зеркале видит границу встречи героя с собой, исходя из бахтинской концепции «Другого».

¹⁶ Лотман Ю. М. Избранные статьи – там же. – С. 199.

¹⁷ О символе// Аверинцев С. С. София-Логос. Словарь. 2-е, испр. изд. — К.: Дух і Літера, 2001, с. С.159

¹⁸ Аверинцев С. С. – там же. – С.158.

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. 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 непричастны, а навязчивые повторы, сопровождающие его повесть, – это безуспешные попытки увидеть символическое там, где его нет, поскольку ключом к его зашифрованному миру является он сам.

Впрочем, предложенный Рыгузовой образ «касательной» по модели «человека у зеркала» нуждается в дополнении и уточнении. В данном параграфе представлена позиция, согласно которой 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 ранее, 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 в своей работе «Философия символических форм Э. Кассирера».

Нравственная слепота героя как неспособность к адекватному отражению действительности, как устремленность зрения вовнутрь, а не вовне (и творческая импотенция как следствие) символически выражена Набоковым в ряде художественных деталей, которые объединяются порождающей моделью (как и всякий символ, согласно теории Лосева). 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.

Все проанализированные в параграфе зеркальные образы романа «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»¹⁹, идеи о независимости искусства от какой-либо ангажированности, 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,

¹⁹ Набоков В. В. Собрание сочинений. В 4-х т. М.: Правда, 1990. – Т.3., с.429.

которое соединит людей в будущем бесклассовом обществе»²⁰. 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-метафизика: «Зеркала, слава Богу, в комнате нет, как нет и Бога, которого славлю»²¹. Зеркало имплицитно присутствует в тексте в виде 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 было выявлено соответствие идейно-нравственной нагрузки зеркальных образов тем средствам, которые использовались Набоковым в процессе создания романа. Все частные образы, которые были рассмотрены 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.

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, палкой. 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 – 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»²². 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

²⁰ Набоков В.В. – там же. – С. 429.

²¹ Набоков В. В. – там же. – С. 461.

²² Набоков В. В. Искусство литературы и здравый смысл // Звезда. – СПб., 1996. – №11. с. 65-73. – с. 67.

прочтение «Отчаяния» должно вскрывать ложность германовых построений путем десимволизации, деконструкции образа, предложенного Германом.

В параграфе II.2 рассмотрены присутствующие в романе «Подвиг» символы и их художественная нагрузка. Прослеживается использование в романе следующих образов-символов: цветы; письма; символы, связанные с памятью; символы, связанные со смертью. Само романное пространство подвига организовано как символический переход в метафизическое пространство. Архитектоника «Подвига» - это и есть воспоминания героя, которые замещаются мечтами о будущем или, иначе, «пророческими грезами». Грезам этим суждено сбыться.

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 Зилановой («зилан» переводится как «змея» с тюркского), 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, стремление к воплощению «внутреннего», сокровенного, оборачиваются стремлением к гибели. Таким образом, и здесь мы видим деконструкцию порождающей модели романа, в ранней стадии разработки называвшегося то «Воплощение», то «Романтический век». Гимн романтическому мечтателю обращается у Набокова в реквием по нему.

В параграфе II.2.1 исследовано символическое противопоставление, возникающее на уровне системы персонажей романа «Подвиг». Главная символическая оппозиция – это противостояние Мартына Эдельвейса и Дарвина. Мартын – мифологический герой, выбирающий «путешествие», «путь» своим главным ориентиром, в отличие от Дарвина, который, остепенившись, превращается из талантливого автора, человека, прошедшего войну, в заурядного журналиста, живущего обывательскими ценностями. Конфликт Мартына и Дарвина – конфликт мировоззренческий, он, без сомнения, выходит за пределы соперничества героев за Соню Зиланову. Дарвин символизирует обывательское забвение, эволюционную теорию, отсутствие подвижничества и нравственных ориентиров, Мартын же наоборот – память, подвиг и благородство помыслов.

Следующая символическая оппозиция: Мартын – дядя Генрих. Она символически олицетворяет восприятие героями современности. Если для Мартына двадцатый век представляет из себя возвышенную романтическую эпоху, не отличающуюся от первой половины девятнадцатого, то дядя Генрих

ненавидит свой век. 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. Кульминацией противостояния Мартына дяде Генриху является тайный, запретный переход Мартына через латвийско-советскую границу «на двадцать четыре часа». В подобном волевым акте Мартын ощущал «привкус вечности», преодоление границы не только пространственной, но и временной, а также и метафизической.

Третья оппозиция в романе – неявное соперничество литератора Бубнова и главного героя, которое сам Мартын осознаёт лишь частично и во многом интуитивно. Символическая оппозиция художник – профан (обыватель) решена Набоковым в пародийном смысле: Мартын превосходит Бубнова, доказывая, что, не являясь писателем, творцом, можно создавать «реальнейшую реальность» искусства, подвига.

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»²³) 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»²⁴, - ответил Мартын. «Замысел против старых добрых Советов?... Признаюсь, я в детстве любил этих мрачных бородачей, бросающих бомбу в тройку жестокого наместника»²⁵ – говорит Дарвин, на что Мартын только покачал головой. И только «невнимательный к вещам» Зиланов называет поступок Мартына подвигом («и я не знаю, все ли это так романтически авантюрно»²⁶), когда выясняются подробности его исчезновения.

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

В параграфе II.3 речь идет, преимущественно, о символике «пресловутой» IV главы «Дара». В этом романе герои, представленные в образах Годунова-Чердынцева и Н.Г. Чернышевского, репрезентируют два способа художественного обобщения – символизацию и типизацию. Именно символический взгляд на вещи, то есть внимание к деталям, частному («сору жизни»), а не общему (к бесконечному через конечное, а не наоборот), делают

²³ Набоков В. В. Собрание сочинений. В 4-х т. М.: Правда, 1990. Т2., с. 259.

²⁴ Набоков В.В. – там же. – С. 261.

²⁵ Набоков В.В. – там же. – С. 292.

²⁶ Набоков В.В. – там же. – с. 295.

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. Единственный способ проявить авторскую власть над персонажем историческим – устроить ему метафизическую казнь, что и продельывает Набоков с Чернышевским. Если Чернышевский «казнил чистую поэзию» в своих работах, то Набоков «казнит» его эстетическую концепцию в рамках художественной системы «Дара». Н.Г. Чернышевский полагал, что «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»²⁷. 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»²⁸.

Н.Г. Чернышевский иронически сопоставляет с Христом, спасителем народа, но «Святой Дух надо бы заменить —Здравым Смыслом»²⁹, 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»³⁰, становится причастен тайнам литературы. В этом контексте Н.Г. Чернышевский, «спаситель», чья «эстетика —пытается выразить качество через количество»³¹, для кого материальное всегда выигрывало перед духовным, становится истинным проповедником, но проповедником «Здравого Смысла», ложного учения.

В то же время присутствует в тексте и другого рода религиозная символика, лишенная иронии. Н.Г. Чернышевский, как и его духовный потомок А.Я. Чернышевский, перед смертью говорил о некоей книге – книге Бытия, как

²⁷ Набоков В. В. Собрание сочинений. В 4-х т. М.: Правда, 1990. Т.3, с. 213.

²⁸ Набоков В.В. – Там же. – С. 245.

²⁹ Набоков В.В. – Там же. – С.193.

³⁰ Набоков В. В. Лекции по русской литературе. – СПб., 2010. – С. 124.

³¹ Набоков В.В. Собрание сочинений. В 4-х т. – Там же. – С.196.

мы устанавливаем из контекста. Символика в предсмертном бреду обоих героев (вкупе с высказываниями Делаланда) лучше всего говорит о трюичности мира Набокова и пребывании 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 «Под знаком незаконнорожденных». Кроме того, важным выводом из «Дара» является символический смысл высказываний Делаланда о смерти, а именно то, что «загробное окружает нас всегда»³².

Параграф II.4 посвящен символике в романе «Под знаком незаконнорожденных». Сама история названия романа дает ключ к одному из символических мотивов творчества Набокова – мотиву шахмат. Одно из рабочих названий романа – «Solus rex» («Одинокий король»), впоследствии отвергнутое автором, содержит очевидную шахматную метафору: Адам Круг – одинокий король, в шахматах 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. 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. Круг получает анонимное письмо, где сообщается, что он, Круг, якобы имел намерение приобрести «шедевр Турика «Побег»». В конце письма, после слов «обсудить возможности вашего»³³, 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.

³² Набоков В. В. Собрание сочинений. В 4-х т. М.: Правда, 1990. – Т.3, с. 277.

³³ Набоков В. В. Американский период. Собрание сочинений в 5 томах. Пер. в англ. / Сост. С.Ильина, А.Кононова. СПб.: «Симпозиум», 1997-1999. Т.1 – С.346.

Смерть, как показывает анализ этого романа – 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 «Под знаком незаконнорожденных» 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. Две антогонистические теории (теория эквилизма – тоталитарная теория о равенстве сознаний и теория Адама Круга о безграничности собственного сознания) приводят к крушению мира Падукграда. Обе теории критикуются Набоковым: тотальное насилие эквилистов над индивидуальным сознанием ничуть не лучше, чем интуиции Адама Круга о собственном сверхчеловеческом сознании. Единения с собственным творцом и подлинного прозрения у Круга не происходит, он заканчивает трагическим безумием, ниспосланным свыше. В конечном итоге между жабой Падуком и «ласточкой» Кругом (анаграмматически отражающих друг друга) Набоков ставит знак равенства – идея сверхсознания Круга отвергается Набоковым в не меньшей степени, чем идея тоталитарного государства, которое, по существу, иллюзорно и является лишь декорацией к миру тотального сознания Круга. Круг, несмотря на свою подвижническую борьбу с диктатурой, придумывает собственную диктатуру, не менее безумную. Идею равенства двух антогонистичных теорий – эгалитаризма Скотомы и бесконечного сознания Круга – иллюстрирует сцена на мосту. Сцена на мосту 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; падограф самого тирана имеет в наборе кляксу в виде песочных часов, являющуюся в романе).

Метафигиональное пространство «Под знаком незаконнорожденных», организованное с помощью образа зеркальной лужи (отпечатка ноги в форме восьмёрки или песочных часов) связывает авторский мир и мир героев. Демиург-Набоков теряет абсолютный контроль над погибающим миром Падукграда. Тем самым Набоков символически критикует гностическую мифологию, символическое мышление, идею о сверхсознании, неоплатонизм, превращая их в метафигиональные элементы символической структуры, скрывающие подлинную метафизическую критику всемогущества творческого сознания.

Параграф II.4.1 посвящен гностической символике романа «Под знаком незаконнорожденных». О гностических мотивах творчества Владимира

Набокова неоднократно писали: С. Давыдов исследовал «Приглашение на казнь» в этом аспекте, А. Долинин полагает, что мир у Набокова - «платонический "отзвук" идеального либо - в пессимистическом варианте - гностическое "искажение" божественного замысла»³⁴. Однако в романе «Под знаком незаконнорожденных» гностическая символика впервые исследуется в отечественном литературоведении.

В определенный момент достигнув состояния всеведения, или, во всяком случае, узрев «автора за зеркалом», Круг становится причастен тайнам создания мира, сотворенного «авторской персоной». Посредством приема метафикции Набоков дарует своему герою спасительное безумие. 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 крупинки 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 «*Воп voyage*» на даче Максимовых и сцена со шпионом, караулившим у дома Круга, и другие. Так, Давид сообщает отцу, что в его отсутствие Мариетта, няня мальчика, говорит по телефону с этим шпионом. Но Круга это не настораживает.

Значимым гностическим символом-метафорой в романе является освобождение от земных оболочек, что реализовано на уровне «разоблачения» Ольги, жены Круга, избавлявшейся не только от ожерелья, но и от собственных позвонков. Сопоставление с исследованным С. Давыдовым символом-метафорой подобного разоблачения в «Приглашении на казнь» дает право говорить о закономерности предположения о гностическом характере этого образа.

Символическое значение приобретает и многократно упоминаемое «большое тело» Круга, которое «чересчур велико и здорово: если б оно соохлось, одрябло, истомилось в недомогании, он смог бы жить в большем мире с собой»³⁵. 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

³⁴ Долинин А. А. Истинная жизнь писателя Сирина - СПб., 2004. – С. 19.

³⁵ Набоков В. В. Американский период. Собрание сочинений в 5 томах. Пер. в англ. / Сост. С.Ильина, А.Кононова. СПб.: «Симпозиум», 1997-1999. Т.1. – С. 332.

яблока застрекает в горле вкусившего от древа познания. В романе встречаем адамово яблоко – «треугольный прогал для яблока его [Адама Круга] тезки»³⁶. 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»³⁷ 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?»³⁸, - вопрошает разбушевавшегося Круга солдатик, поймавший его в момент осознания Адамом смерти любимого сына Давида. Итак, из приведенных в диссертации 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.

В параграфе II.5 говорится в общем теоретическом смысле о роли символических структур в прозе Набокова. Символ и символические структуры в классическом своём смысловом предназначении должны репрезентировать метафизические смыслы. В произведениях Набокова назначение символических структур иное. Символические структуры имеют метафизическое предназначение, негации и деконструкции подлежат как сама не репрезентирующая смысл символическая структура, так и её порождающая модель. Таким образом, символическая структура в творчестве Набокова приближается к симулякру.

Согласно Ж. Бодрийяру, обосновавшему понятие симулякр, фундаментальным свойством последнего является способность маскировать отсутствие подлинной реальности: «...симулировать значит делать вид, что имеешь то, чего нет на самом деле»³⁹. 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. Свойства метафизики 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...»⁴⁰.

Посредством символической структуры осуществляется критика «общих идей», зачастую посредством оптической символики «прямой

³⁶ Набоков В.В. – там же. – С. 240.

³⁷ Набоков В.В. – там же. – С. 335.

³⁸ Набоков В.В. – там же. – С. 385.

³⁹ Бодрийяр. Ж. Симулякры и симуляция. Тула, 2013. – 204 с. – с. 18

⁴⁰ Бодрийяр. Ж. – там же. – С. 23.

перспективы». Прямая перспектива, по Набокову, – символическая метафора пошлого универсализма фотографического, подражательного искусства, не способного к созданию мифологического и волшебного. Прямая перспектива концептуализирует мир героев-идеологов, делает его плоским. Набоков с помощью символической структуры прямой перспективы критикует миметическое искусство. Одной из центральных идей Набокова является преобразующее действительность искусство. Художник, «вожделирующий бессмертия и далей» (как Годунов-Чердынцев), стремится вырваться за рамки двумерного пространства в трехмерное пространство автора. Это же пытаются сделать Герман и Лужин, навсегда оставшиеся в плену у мертвой литературной модели. Наличие конфликта между миром автора и персонажем со всей очевидностью ставит вопрос о наличии двоимирия в романах Владимира Набокова.

Параграф **II.5.1** посвящён вопросу о трюичной системе мира набоковских произведений. Мир любого романа Набокова не ограничивается прямой перспективой, подражанием и классическим двоимирием, то есть дуализмом идеального и реального миров, бинарными оппозициями прошлого – настоящего, Я – не Я (другой), действительности – искусства (текста – реальности), земного бытия – потустороннего существования. Набоковский роман организован не по законам романтического двоимирия, а представляет из себя систему из трёх миров. Набоковская космология представляет из себя трюичность. 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 индивидуальное сознание героя конфликтует с коллективным сознанием массы, с общими идеями, не осознавая само себя до конца, являясь для себя тайной. 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). Конфликт непроницаемого до последних своих глубин сознания набоковского героя и мира вещей приводит, как правило, к кризису или гибели сознания. Само же сознание героя действительно, как уже сказано, трагически раздвоено и расколото. Культурные парадигмы, иллюзии и проекции в сознании героя всегда оказываются шаткими и не выдерживают проверки действительностью (идея о двойничестве, ослепившая Германа в романе «Отчаяние»). Сознание героя является, таким образом, самым уязвимым и проблемным элементом этой трюичности, а мир вещей приобретает демонические, мистические черты, довлеющей, непознаваемой и жестокой реальности.

Заключение

В ходе данного исследования выявлено несколько закономерностей, принципиальных для понимания как самого символа, так его роли в набоковском творчестве. Во-первых, 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. Во-вторых, для Набокова наиболее значимыми 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. В-третьих, 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»⁴¹. Сравнивая понимание символа в лосевской теории и в набоковской художественной практике, мы установили, что негация подвергается у Набокова сама структура символа, а именно –порождающая

⁴¹ Набоков В. В. Лекции по русской литературе. – СПб., 2010. – 446 с. – С. 124.

модель. В-четвертых, 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 метафизичность как поэтическую стратегию Набокова, мы пришли к следующим выводам о характере мировоззрения писателя и приемах художественной его репрезентации:

1) Многообразии 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.

2) Разрушающаяся символическая структура, которая в классической культуре символизировала Бога, перерождается в кодировку, замыкающуюся на самой себе и обладающую обширными комбинаторными возможностями внутри себя.

3) В прозе Набокова также присутствует эффект игры с кодом, комический эффект, различные эффекты снижения пафоса (пародия, ирония).

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 метафизичности и одновременно переставая быть элементом репрезентации. Такой подход находится в связи с устройством набоковских миров, то есть его трюичностью.

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. 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 метафизичный 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 созидającego хаоса⁴²», 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. Симулякр, как копия несуществующего оригинала, находит свое отражение в набоковском представлении об искусственной природе.

Приложение посвящено анализу метафизики творчества В. Набокова на примере романов «Под знаком незаконнорожденных» и «Solus rex». В результате этого анализа сделан вывод, что набоковский мир можно представить как пародийно-критическую систему, которая испытывает различные философские парадигмы (гностицизм, ницшеанство, фрейдизм) на жизнестойкость, не порождая при этом своего общего вывода.

Материалы диссертации изложены в работах, опубликованных соискателем:

1. Крашенинников С.И. Символы в романе В.В. Набокова «Подвиг» // Русская речь. - 2013. – № 3. – С. 40–44 (0,3 п. л.).
2. Крашенинников С.И. Зеркальная символика в романе В.В. Набокова «Отчаяние» // Русская речь. - 2013. – № 4. – С. 18–24 (0,4 п. л.).
3. Крашенинников С.И. Символика «Жизнеописания Чернышевского» в романе В.В. Набокова «Дар» // Русская речь. - 2013. – №5. – С. 23–29 (0,5 п. л.).
4. Крашенинников С.И. Мифологические структуры в творчестве В. Набокова // Молодой ученый. – 2014. – № 3. – С. 829-831 (0,4 п. л.).
5. Крашенинников С.И. Метафизическое наполнение символа в «Даре»: предсмертный бред А.Я. Чернышевского // Молодой ученый. – 2014. – № 3. – С. 831-834 (0,4 п. л.).
6. 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 (0,5 п. л.).
7. Крашенинников С.И. Модернистская мифологема младосимволизма (к вопросу об эволюции категории символа от модернизма к постмодернизму) // Молодой ученый. – 2014. – № 13. – С. 306-308 (0,4 п. л.).
8. Крашенинников С.И. Гностическая символика романа «Под знаком незаконнорожденных» // Молодой ученый. – 2014. – № 13. – С. 308-311 (0,4 п. л.).

⁴² Ж. Делез. Логика смысла. М.–Екатеринбург. 1998. С. 371.

Заказ № 75-Р/10/2014 Подписано в печать 20.10.14 Тираж 100 экз. Усл. п.л. 1,4

