

*Т.Н. Белова (Москва, Россия)*

**Вклад В.В. Набокова в становление англо-американской русистики в 1940–1960-е гг. как переводчика и комментатора произведений русской литературы, академического исследователя и преподавателя американских университетов**

*Аннотация:* В статье рассматривается плодотворная и масштабная просветительская, переводческая, литературно-критическая и преподавательская деятельность В. Набокова в США, а также его творческие контакты и контактные связи с американскими русистами в 1940–1960-е гг.

*Ключевые слова:* русская литература, американская русистика, переводы, изучение, восприятие, оценка, творческие контакты, контактные связи

---

*T.N. Belova (Moscow, Russia)*

**On Valuable Contribution of V. Nabokov to the Rise of Russian Literature Study, It's Reception and Evaluation in the USA as a Translator, Commentator, Academic Researcher and University Lector**

*Abstract:* The article comprises various forms of V. Nabokov's activities in the USA (1940–1960's) in the field of academic research, university education, translation, critique commentaries and publishing works of Russian authors as well as his creative contacts with American academic and literary circles.

*Key words:* Russian literature, reception, evaluation, American creative contacts, research, translation, critique commentaries, teaching

В 1940–1960-е гг. русские литераторы, представители первой и второй волны, эмигрировавшие в США, вынужденные жизненными обстоятельствами, занялись преподавательской и научной работой в американских университетах и колледжах. Их обращение к академической деятельности привело к общему росту интереса к русской литературе как в США, так и на Западе в целом, а их литературно-критическая и литературоведческая деятельность стала важным вкладом в осмысление и оценку самого феномена русской литературы, причем не только специалистами, но и широкой читательской публикой.

Так, в 1940–1950-е гг. Набоков, будучи преподавателем американских вузов, серьезно занимается популяризацией русской литературы в США: он переводит

на английский язык трагедию А.С. Пушкина «Моцарт и Сальери» (New Republic, 1941), стихотворения Пушкина, Лермонтова и Тютчева, составившие антологию «Три русских поэта. Пушкин, Лермонтов, Тютчев» (1944). В 1958 г. им переведен роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени», а в 1959 – древнерусский шедевр «Слово о полку Игореве», и, наконец, в течение пятнадцати лет – с 1949 по 1964 г. – Набоков работает над переводом одного из самых выдающихся произведений русской словесности – романа в стихах Пушкина «Евгений Онегин», который вышел в Нью-Йорке в канун 165-й годовщины со дня рождения поэта в сопровождении обширного комментария, занявшего три с половиной тома издания [Eugene Onegin 1964]<sup>1</sup>.

На мысль об английском переводе «Евгения Онегина» В. Набокова натолкнула его супруга, Вера Евсеевна, наблюдая, как в очередной раз, готовясь к лекции в англоязычной аудитории, негодующий Владимир Владимирович то и дело вносит свои поправки чуть ли не в каждую строчку рифмованного переложения этого романа, сделанного крайне небрежно по отношению к оригиналу.

По свидетельству самого Набокова, он был знаком с переводами «Евгения Онегина», выполненными англичанином Генри Сполдингом (Лондон, 1881), американкой Бабеттой Дейч (Нью-Йорк, 1937), американцами Доротеей Радин и Джорджем Патриком (Берлин, 1937), французом Дюпоном и некоторыми другими.

В своих двух статьях, озаглавленных «Заметки переводчика», которые публиковались во второй половине 1950-х гг. в американских русскоязычных периодических изданиях «Новом журнале» (1957, № 49) и «Опытах» (1957, № 8), Набоков приводит множество курьезных ошибок и оплошностей в переводах «Евгения Онегина» на английский и французский языки.

Так, французский переводчик Дюпон, опубликовавший свой прозаический перевод «Евгения Онегина» в 1947 г., ничтоже сумняшеся пишет о Ленском: «с душою прямо гетевской» вместо «геттингенской». Поэтический перевод англичанина Оливера Элтона, приуроченный к столетнему юбилею поэта, Набоков характеризует, как безграмотный и вульгарный. Он приводит такой пример: на именинах у Лариных не барышни, а... «девки» (wenches) сидят почему-то на скамьях (benches), – по-видимому, исключительно для рифмы (примечание наше. – Т.Б.), – а «в гостиной слышно было как сопел тяжеловесный Пустяков, имея общение со своей тяжеловесной половиной» [Набоков 1998: 816].

Гораздо выше Набоков оценил перевод талантливой американской поэтессы Дейч-Ярмолинской (1936, 1943), однако и ей то и дело изменяет вкус: в угоду рифме и размеру она, по его словам, вносит в текст много «бездарной отсебятины». Так, из перевода Дейч следует, что Онегин «был воспитан там, где текут серые воды старой (?) Невы» (вместо «родился на берегах Невы»); слушая рассуждения этого героя о политической экономии, его отец «хмурился и стонал»(?!), в то время как в оригинале:

Отец понять его не мог  
И земли отдавал в залог.

<sup>1</sup>Eugene Onegin. A Novel in Verse by Alexander Pushkin / Translated from the Russian, with a commentary, by Vladimir Nabokov: In 4 vols. N.Y., 1964. Более подробно об этом см.: Белова Т.Н. В.В. Набоков – переводчик и комментатор романа в стихах А.С. Пушкина «Евгений Онегин» // Превод у систему компаративних изучавања националне и стране к књижевности и културе: међународни тематски зборник радова / [уредници Лариса Човић-Раздобудко, Николај Гарбовски]. Приштина: Косовска Митровица, филозофски факултет Универзитета Приштина, 2012. С. 60–67.

Свою концепцию художественного перевода Набоков выразил в теоретической статье «Искусство перевода» (1941), где он приводит несколько выразительных примеров неудачных переложений шедевров мировой литературы. По Набокову, самое невинное зло – это ошибки, допущенные по незнанию или непониманию, но самым непростительным грехом переводчика является стремление приглаживать и приукрашивать переводимое произведение, подлаживаясь под вкусы читателей, рядить его автора в собственные одежды.

В этой статье писатель как бы впускает читателя в свою творческую лабораторию, проводя своеобразный master-class и воочию представляя ему те невероятные сложности, которые ожидают переводчика пушкинской поэзии (как он считал, сравнимой по своей прозрачности, бурному кипению и мгновенному действию только с шампанским вином, но «русским шампанским») и с которыми он столкнулся сам, переводя первую строчку одного, по его словам, из величайших стихотворений Пушкина «Я помню чудное мгновенье», «так полно выражающую автора, его неповторимость и гармонию» [Набоков 1996: 420].

В написанном по-французски эссе «Пушкин, или Правда и правдоподобие», опубликованном к столетию со дня трагической гибели поэта в «*La Nouvelle revue française*» (Париж, 1937), французскому читателю Набоков не только представил свои воззрения на объективные трудности перевода пушкинской поэзии, но и предложил несколько собственных переводов его лирики на французский язык («Три ключа», «Не пой, красавица, при мне», а также одну онегинскую строфу «Зачем крутится ветер в овраге...» из неоконченной поэмы Пушкина «Езерский»).

Эти статьи и переводы оказались первыми вехами на пути к созданию гигантского по своим масштабам труда – аутентичному переводу романа в стихах «Евгений Онегин», снабженному превосходящим его во много раз комментарием – объемом свыше 1100 страниц. Созданию перевода и комментария к нему предшествовала пятнадцатилетняя напряженная исследовательская работа в библиотеках Корнеллского и Гарвардского университетов, а также библиотеках Нью-Йорка.

В предисловии к переводу «Евгения Онегина» Набоков развивает свою переводческую концепцию, отдавая предпочтение не парафрастическому, а буквальному, подстрочному переводу, с большой степенью точности передающему ассоциативные и даже синтаксические особенности другого языка, истинное (т. е. аутентичное) значение слов оригинала. В «Заметках переводчика» Набоков пишет, что для передачи наиболее адекватного содержания он пожертвовал всеми формальными элементами: принес в жертву «гладкость» (она, по его словам, от дьявола), изящество, идиоматическую ясность, число стоп в строках, рифму и даже в крайних случаях синтаксис. По его мнению, переводчик должен понимать и принимать во внимание все авторские реминисценции, которые так трудно выразить поэтически и которые стали предметом исследования в его авторском комментарии: «...Я бы никогда не пустился в этот тусклый путь, если бы не был уверен, что внимательному чужеземцу всю солнечную сторону текста можно подробно объяснить в тысяча и одном примечании» [Набоков 1998: 817]. Смысл этой фразы заключается в следующем: то, чем пожертвовал или что неизбежно утратил Набоков-переводчик, достигает и успешно восполняет Набоков-исследователь – автор комментария. «Сперва мне еще казалось, – пишет Набоков, – что при помощи каких-то магических манипуляций мне в конце концов удастся передать не только все содержание каждой строфы, но и все созвездие, всю Большую Медведицу ее рифм, но на деле оказалось невозможным совместить точный перевод и рифмовку онегинской строфы» [Набоков 1998: 798].

Единственно, что сохранил Набоков, – это ямб, который, по его словам, послужил «незаменимым винтом для закрепления дословного смысла» [Набоков 1998: 798]. Он считает, что каким-то неведомым образом неодинаковость длины строк становится элементом мелодии.

Это замечание имеет прямое отношение к эссе, изданному А. Белым в 1910 г., с которым Набоков был хорошо знаком и дал ему высокую оценку, где анализируется связь между ритмом и размером, и делается вывод о том, что под поверхностью ямбической нормы в русской поэзии скрывается «журчащий» контрапункт. По словам новозеландского исследователя Б. Бойда, сорок лет спустя Набоков положил его в основу сравнительного анализа русского и английского стихосложения в своем «Евгении Онегине» [Бойд 2004: 426].

Однако эта музыкальная мелодия все же не сделала перевод Набокова поэтическим. В интервью с Олвином Тоффлером, опубликованном в журнале «Плейбой» в январе 1964 г., автор характеризует свой перевод как подстрочник – дословный и буквальный. Ради точности он «пожертвовал всем: грациозностью, музыкальностью, ясностью, хорошим вкусом, современным языком и даже грамматикой» [Набоков 1997: 163].

Перевод В. Набоковым «Евгения Онегина» вызвал бурную полемику и многочисленные дискуссии в американской прессе. Резко негативную оценку переводу дал Э. Уилсон, знаток русской литературы и друг Набокова, во многом способствовавший литературной и исследовательской карьере писателя. Это привело к неизбежному разрыву между ними. Вместе с тем эта полемика имела и положительную сторону: она привлекла всеобщее внимание к уникальному явлению русской литературы – поэтическому творчеству А.С. Пушкина, которое так много теряло в переводе на иностранные языки; это повышенное внимание англоязычных русистов вылилось в дальнейшем в появление многочисленных научных исследований о пушкинских произведениях и новых талантливых переводов его поэзии, в том числе и «Евгения Онегина» (например, Ч. Джонстона), поскольку фундаментальный комментарий Набокова к роману в стихах (в 4-х томах) убрал стену непонимания между ним, англоязычным читателем и критиком. А блестящая реконструкция Набоковым фрагментов «десятой главы» была полностью принята советскими учеными. В интервью, данном Альфреду Аппелю в сентябре 1966 г., Набоков еще раз выступает в защиту своих принципов перевода, изложенных в комментарии: поэтический перевод, претендующий на художественность, имеет результатом «истерзанного автора и обманутого читателя» [Набоков 2002: 198]. Цель настоящего перевода – точная передача информации, достигаемая только в подстрочнике, снабженном примечаниями. В феврале 1966 г. Набоков пишет статью «Ответ моим критикам», опубликованную в журнале «Encounter» («Полемика»). Ряд авторитетных англо-американских ученых, таких как Дж. Бейли, Н.Б. Скотт и др., высоко оценили появление первого аутентичного перевода «Евгения Онегина» на английский язык, как и авторский комментарий. В «Заметках переводчика» Набоков пишет, что как автор он ручается за предельную точность своего перевода «Евгения Онегина», «основанного на твердо установленных текстах, но о полноте комментария, увы, не может быть и речи» [Набоков 1998: 809]. В действительности своим комментарием Набоков словно снял завесу, закрывавшую этот великолепный литературный памятник от англоязычного читателя и исследователя русской литературы, и тем самым включил это произведение в число мировых литературных шедевров и западную «пушкиниану».

Тексту перевода «Евгения Онегина» предшествует «Вступление переводчика», где обстоятельно освещаются различные аспекты, связанные, например, со структурой романа в стихах, которую Набоков характеризует как чрезвычайно оригинальную, замысловатую, но удивительно гармоничную, хотя русская литература в 1820-е гг. – годы создания «Евгения Онегина» (1820–1831) – только начиналась. Самому переводу предшествует подробный разбор каждой главы, образов основных персонажей, развитие каждой темы романа и степени участия в нем автора в качестве действующего лица или лирического героя, приводится хронология публикации глав «Евгения Онегина» в альманахах «Северные цветы», «Северная пчела» и т. д.

Читатель знакомится с юлианским календарем, по которому жила Россия до 1917 г.; Набоковым приводится разбор эпитафий, лейтмотивов и многоуровневых пародий. За текстом романа в стихах следует набоковский скрупулезный комментарий, способствующий более глубокому пониманию эпохи, ее культурологических реалий, контактных и чисто литературных связей и влияний. Не умаляя самобытности и оригинальности первого русского романа в стихах, Набоков подробно анализирует истоки пушкинских тем и образом, намеченные в западноевропейской литературе. В комментарии даются справки об упомянутых в романе поэтах и писателях, исторических деятелях, многих произведениях русской и мировой литературы, включая и произведения самого Пушкина, литературных обществах и изданиях, приводятся сравнения с произведениями более поздних писателей, например Л. Толстого.

Взгляд Набокова на роман в стихах Пушкина отмечается особой оригинальностью и субъективностью. Если Белинский видел в этом произведении «энциклопедию русской жизни», то для Набокова «это прежде всего явление стиля», заключающее в себе «пестрые литературные пародии на разных уровнях» [Набоков 1998: 36].

Единственным существенным русским элементом романа, по его мнению, является лишь «язык Пушкина, вспыхивающий на волнах музыкальной мелодии, не сравнимый ни с чем в русской литературе» [Набоков 1998: 36]. Здесь в полной мере проявляется постмодернистское видение Набоковым литературного произведения, он улавливает у Пушкина то, что отвечает его собственным представлениям об истинно великом произведении литературы: это текстуальное гармоническое целое, входящее в систему предшествующей и последующей великой литературы, подобно звезде, удаленное от действительности, воплощающее в себе игровую стилистику и изысканные литературные фантазии автора, который, подобно Творцу, воссоздает новые удивительные миры. В связи с этой установкой Набоков подробно анализирует музыкальный инструмент великого русского поэта – онегинскую строфу, которая, по его мнению, начинается – как ода, а заканчивается – как сонет.

Особое место Набоков отводит изучению структуры произведения, которая представляется ему изощренно-оригинальной и в высшей степени гармонической. Для Набокова «Евгений Онегин» – это единое гармоническое целое, где восемь глав образуют «элегантную колоннаду», при этом первая и последняя связаны системой лейтмотивов, что создает эффект эха. Он находит явную симметрию не только в письмах Татьяны к Онегину и Онегина к Татьяне (3-я и 8-я главы), но и в элегии Ленского к Ольге (в 6-й главе). Весьма оригинально им решена проблема системы образов в романе: это три главных мужских персонажа – Онегин, Ленский и стилизованный Пушкин и три женских – Татьяна, Ольга и пушкинская Муза. Анализируя созданный в романе образ автора, Набоков подробно рассматривает связанные с ним моменты биографии поэта (любовные, лирические, ностальгические, меланхоличе-



ские), останавливаясь на некоторых его воспоминаниях, элементах философствования и развития связанных с ними тем по главам.

Особенно важной представляется поднятая Набоковым проблема влияния произведений западноевропейской литературы на роман в стихах Пушкина. Набоков утверждает, что Пушкин, как и другие его современники, в совершенстве владевшие французским языком, знакомились с европейской литературой (английской, итальянской и др.) не непосредственно, читая произведения Шекспира, Мэтьюрина, Скотта, Байрона, Ричардсона в оригинале, а через французские переводы произведений этих писателей. Следуя этому утверждению, Набоков отыскивает в «Евгении Онегине» разветвленные параллели на уровне тем, образов, мотивов с многочисленными произведениями французской и английской литературы. Подобное утверждение вызвало негативный резонанс у ряда отечественных исследователей. Например, К. Чуковский в статье «Онегин на чужбине» (Дружба народов. 1988. № 4) пишет о выводах Набокова с явным укором, считая, что тем самым умаляются достижения русского гения. Другие пушкиноведы, например В. Старк, наоборот, отмечают, что реминисцентные параллели «Евгения Онегина» с произведениями Шатобриана, Парни, Руссо, Босюэ, Мэтьюрина позволяют взглянуть на этот роман в стихах в контексте европейского искусства конца XVIII – начала XIX в., как поэзии, так и прозы [Набоков 1998: 18].

Таким образом, энциклопедическая точность, глубина, а также масштабность сведений библиографического, лингвистического, литературоведческого, биографического, культурно-исторического и бытового характера, представленных в комментарии, прояснили и обогатили понимание этого произведения и самой личности Пушкина на Западе; многие англоязычные исследователи русской литературы считают, что это лучший из существующих комментариев к роману в стихах «Евгений Онегин», а некоторые, например английский русист Дж. Бейли, что это лучший из всех его переводов.

В 1977 г. вышел перевод «Евгения Онегина», выполненный англичанином Чарльзом Джонстоном, который, опираясь на перевод и комментарий Набокова, сумел создать уже парафрастический его перевод, сохранив и смысловую точность, воспроизведя даже звукопись внутри стиха! Подобный весьма удачный перевод, думается, вряд ли стал бы возможным без фундаментального труда В. Набокова.

Современные переводчики «Евгения Онегина», например Дж. Фаллен (США, 1990), С.Н. Козлов (Россия, 1994), на новом, более высоком уровне попытались решить проблему передачи звукообразов, естественного звучания русской речи, ее ритмико-интонационных особенностей. В одном из интервью Набоков говорил о том, что в произведении искусства происходит как бы слияние двух вещей – «точности поэзии и восторга чистой науки» [Набоков 1997: 139]. Этого слияния точности перевода с великолепно выложенной мозаикой его комментария он добился, в какой-то степени утратив поэтическую гармонию звучания онегинской строфы. Однако его уникальный труд стал неотъемлемой частью современной пушкинианы.

Набоков, имея в виду свои блестящие переводы классиков русской поэзии XIX–XX вв. (Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Фета, Ходасевича, Блока и др.), «Слова о полку Игореве» с обширным комментарием и англоязычное эссе «Николай Гоголь», либо в шутку, либо всерьез писал Э. Уилсону: «Россия никогда не сможет уплатить мне все свои долги» [Бойд 2004: 58]<sup>1</sup>. Кроме того, в конце

<sup>1</sup>Цит. по: Бойд Б. Владимир Набоков: американские годы: Биография / Пер. с англ. М.; СПб., 2004. С. 458.

жизни, когда он добился мировой известности, почти все его русские романы и рассказы были спешно переведены на английский и многие европейские языки (французский, итальянский, шведский, норвежский и др.), а все его американские романы – на русский (в этом принимал участие он сам, его сын Дмитрий и др., а в 1990-х и российские переводчики), поэтому его творческое наследие стало доступно читателям всего мира.

Таким образом, Набоков сделал максимум возможного для популяризации русской литературы в США и тем самым создал надежный фундамент для развития англоязычной русистики (включая и свои лекции по литературе, которые были опубликованы только после его смерти – в 1980–1981 гг.)

Научно-исследовательская деятельность В. Набокова в области русской литературы не менее многогранна. Его литературно-критическое наследие очень обширно и разнообразно. Оно включает письменные лекции по русской и зарубежной литературе, прочитанные им в американских университетах и колледжах в 1940–1950-е гг. (общим объемом 2000 страниц), опубликованные спустя несколько лет после смерти их автора (1980, 1981), уже упомянутый нами фундаментальный почти четырехтомный комментарий (объемом в 1100 страниц) к роману в стихах А.С. Пушкина «Евгений Онегин» (его аутентичному переводу на английский язык, выполненному Набоковым) – плод пятнадцатилетней напряженной исследовательской работы в библиотеках Корнеллского и Гарвардского университетов, а также Нью-Йорка (1949–1964 гг.); статьи о русской литературе, проблемах перевода, публиковавшиеся в 1930–1950-е гг. в европейских и американских журналах («Руль», «Современные записки», «Новый журнал», «Опыты», «La Nouvelle revue française», «Encounter» etc.), а также его объемное эссе о Н.В. Гоголе, вышедшее отдельным изданием в США (1944) на английском языке и затем переведенное на многие языки мира<sup>1</sup>. Оно было заказано Набокову американским издателем Лафлиным и предназначалось прежде всего для американских студентов и аспирантов, изучающих русскую литературу и пытающихся разгадать «загадку» Гоголя. Необычная форма этого весьма пространныго эссе, метафорический стиль изложения и резко полемический тон автора наводят на мысль о том, что его сверхзадачей была попытка не только заинтересовать американского студента «самым необычным поэтом и прозаиком русской словесности... в начале XIX в.» [Набоков 1966: 56], но и в весьма эксцентричной для критического исследования форме высказать свои уже сложившиеся в эстетическую систему взгляды художника на литературное творчество в целом.

К тому времени Набоков, автор девяти русскоязычных романов и одного англоязычного, написанного в Европе и вышедшего в 1941 г. в США («The Real Life of Sebastian Knight»), de facto стал предтечей того литературного направления, которое во второй половине XX в. получило название постмодернизм. И с высоты открывшихся перед ним новых художественных горизонтов Набоков обозревает творчество Гоголя, напрочь отменяя все то, что связывает писателя с романтизмом или натуральной школой, безоговорочно провозглашая его писателем абсурда.

---

<sup>1</sup>*Nabokov V. Lectures on Russian Literature / Ed. and with an Introduction by Fredson Bowers. N.Y.; L., 1981; Eugene Onegin. A Novel in Verse by Aleksandr Pushkin / Translated from the Russian, with a Commentary by Vladimir Nabokov: In 4 vols. N.Y., 1964; Nabokov V. Nikolay Gogol. Norfolk, Connecticut: New Directions, 1944.*

Важнейшим постулатом эссе, на наш взгляд, является следующее высказывание его автора: «...под поэзией я понимаю тайны иррационального, познаваемые при помощи рациональной речи» [Набоков 1996: 68].

По Набокову, художественное произведение должно приоткрывать непостижимые человеческим разумом трансцендентные тайны бытия, ответ которых доступен только сознанию и интуиции художника.

Рассматривая сквозь эту призму творчество Гоголя, автор эссе пренебрежительно отзывается о его романтических произведениях 1830-х гг. («Вечера на хуторе близ Диканьки», «Миргород»), критикуя их «оперную романтику и старомодный фарс» [Набоков 1996: 53], считая достойными внимания исследователя лишь его пьесу «Ревизор», повесть «Шинель» и эпическую поэму «Мертвые души», причем отказывая этим произведениям даже в малейшей степени приближения к реальности. Мир Гоголя, по мнению Набокова, – абсолютно далекий от реальной жизни «вывернутый наизнанку» [Набоков 1996: 33], «перевернутый» [Набоков 1996: 55] абсурдный мир, герои которого «реальны лишь в том смысле, что они реальные создания фантазии Гоголя» [Набоков 1996: 59]; в произведениях Гоголя, по мнению Набокова, не надо усматривать ни морального обличения, ни социальной сатиры.

Напротив, «Шинель» – это «гротеск и мрачный кошмар, пробивающий черные дыры в смутной картине жизни» [Набоков 1996: 124], где главный герой – ничтожный чиновник – оказывается единственным подлинно человеческим лицом среди круговорота масок, а за «грубо разрисованными ширмами» [Набоков 1996: 125] ощущается нечто «подлинное» [Набоков 1996: 125], «нездешнее» [Набоков, 1996, 126]. Набоков считает, что Акакий Акакиевич олицетворяет дух этого тайного, но подлинного мира, который просвечивает сквозь стиль Гоголя: он «призрак, гость из каких-то трагических глубин, который ненароком принял личину мелкого чиновника» [Набоков 1996: 126].

Таким образом, художник-критик усматривает в «Шинели» и других, более поздних творениях классика то двоемирие, которое стало основной структурной особенностью его собственных произведений, а также мотив потусторонности, насквозь пронизывающий его собственное творчество, о чем писали и В.Е. Набокова, супруга писателя, и Б. Бойд, и В.Е. Александров, и другие исследователи<sup>1</sup>. Так, по мнению героя набоковского романа «Приглашение на казнь» Цинцинната Ц., «хваленая явь <...> есть полусон, дурная дремота, куда извне проникают, странно, дико изменяясь, звуки и образы действительного мира, текущего за периферией сознания <...>» [Набоков 1990, 4: 100].

Этот близкий собственному мировоззрению писателя образ живого страдающего человека в кукольном мире «призраков, оборотней, пародий», имитирующих живую жизнь при помощи масок и декораций, проецируясь на «Шинель» Гоголя, помогает понять, что автор эссе улавливает в нем то, что видит своим внутренним зрением писатель-постмодернист: абсурдность окружающего недолжного мира и существование другого – «вольного и воздушного» мира, после которого «тесно дышать прахом нарисованной жизни» [Набоков 1990, 4: 100]. Как и Цинциннат Ц., Акакий Акакиевич оказывается «гостем из каких-то трагических глубин» потусторонности, куда оба героя впоследствии и возвращаются.

Утверждая, что абсурд был любимой музой Гоголя, Набоков постоянно проводит мысль о том, что сам писатель не понимал того, о чем писал. Он считает, что про-

<sup>1</sup> Набокова В.Е. Предисловие // Набоков В. Стихи. Ann Arbor, 1978. С. 3; Boyd B. Vladimir Nabokov: The Russian Years. Princeton, 1990; Александров В.Е. Набоков и потусторонность. СПб., 1999.



тивники «Ревизора», усмотревшие в нем нападки на российскую государственность, «произвели на Гоголя гнетущее впечатление» и даже «возбудили у писателя манию преследования, которая... донимала его до самой смерти» [Набоков 1996: 69]. Высказывание Гоголя в эпилоге к «Ревизору» о том, что его персонажи – это страсти, живущие в нашей душе, а появляющийся в конце пьесы настоящий ревизор – это человеческая совесть, вызывает у Набокова резкую отповедь: он упрекает писателя в полнейшем непонимании... (?) своего собственного произведения, в искажении его сути. Набоков даже подозревает Гоголя, называя его «странным большим человеком» в обмане, «к какому прибегают сумасшедшие» [Набоков 1996: 70]<sup>1</sup>.

Эта идея о сумасшествии Гоголя красной нитью проходит через все эссе [Набоков 1996: 69, 70, 71, 107, 110, 113], обрастая антиэстетическими подробностями, в частности, в его гротескных портретных характеристиках, в изображении методов его лечения и странностей его поведения, особенно по отношению к живым существам: черной кошке, которую он в детстве якобы задушил и закопал в землю, поскольку видел в ней нечто inferнальное (своей вертлявостью она напомнила ему исчадие ада – дьявола), и ящерицам, которых он, по словам Набокова, методически убивал в Швейцарии своей тростью. Надо сказать, что сомнения в душевном здоровье Гоголя высказывались уже его современниками: в некрологах (М.Н. Погодин, Н.Г. Чернышевский) и первых биографиях (П.А. Кулиш, В.И. Шенрок). Известный западный ученый-психиатр Ч. Ломброзо привел в пример Гоголя в своей книге «Гениальность и помешательство» (1863). В 1902 г., к 50-летию со дня смерти писателя появились подробные «патографии» Гоголя, принадлежащие Н.Н. Баженову и В.Ф. Чижу<sup>2</sup>. Созданный Набоковым образ «душевнобольного Гоголя» можно рассматривать в контексте патографий и психиатрических истолкований творчества, популярных на рубеже XIX–XX вв.

Набоков даже сравнивает болезненную реакцию Гоголя на восприятие пьесы «Ревизор» российской публикой с неадекватным поведением героя своего произведения, причем не называя его, где «одному сумасшедшему постоянно казалось, будто все детали ландшафта и движение неодушевленных предметов – это сложный код, комментарий по его поводу и вся вселенная разговаривает о нем при помощи тайных знаков» [Набоков 1996: 71], – т. е. художник в Набокове побеждает критика: он видит Гоголя и его творчество сквозь призму своих собственных образов, как уже воплощенных, так и ждущих своего воплощения.

В данном случае это мог быть и образ Германа из уже вышедшего русском языке романа «Отчаяние» (Париж, 1934), весьма неадекватно воспринимающего детали окружающего мира, и мнящего себя северным королем в изгнании душевнобольного эмигранта Кинбота-Боткина из будущего романа «Бледное пламя», тематически тесно связанного с его незаконченным романом, две главы которого – «Solus Rex» (1940) и «Ultima Thule» (1942) – были уже напечатаны. Этот роман, по словам Набокова, должен был отличаться новым «качеством расцветки, диапазоном стиля, чем-то не поддающимся определению в его мощном подводном течении», о чем он пишет в «Предисловии» к английскому переводу рассказов «Ultima Thule» и «Solus Rex»<sup>3</sup>. Кроме того, это также может быть образ психически больного молодого че-

<sup>1</sup>См. об этом: Белова Т.Н. Художественный мир Н.В. Гоголя сквозь призму постмодернистской критики В.В. Набокова // Литература XX века: итоги и перспективы изучения. Материалы Шестых Андреевских чтений. М.: ЭКОН-информ, 2008. С. 63–71.

<sup>2</sup>См., например: Сироткина И. Классики и психиатры: психиатрия в российской культуре конца XIX – начале XX веков. М., 2008. С. 21–59.

<sup>3</sup>В.В. Набоков: Pro et contra. Антология. СПб., 1997. С. 104.

ловека из рассказа Набокова «Знаки и символы» (1948 г.), которому все время кажется, что окружающие его предметы и детали пейзажа пытаются сообщить ему нечто очень важное, но он, к сожалению, не способен понять это зашифрованное послание, что и доставляет ему сильные душевные страдания.

Итак, Набоков создает в своем эссе гротескный образ писателя – душевно-больного человека, абсолютно беспомощного перед всеми жизненными проявлениями, казнимого врачами, обрекшими его на медленную мучительную смерть. Не случайно эссе предпослан эпиграф из «Записок сумасшедшего» Гоголя, как бы предвидевшего свой ужасный конец: «Нет, я больше не имею сил терпеть. Боже! Что они делают со мною! Они льют мне на голову холодную воду! Они не вменяют, не видят, не слушают меня. Что я сделал им? За что они мучат меня?»... и т. д. [Набоков 1996: 30], т. е. реальный Гоголь и созданный им образ Поприщина как бы сливаются в сознании Набокова воедино.

Возникает вопрос, почему в эссе складывается именно такой образ писателя? Во-первых, подобный неканонический гротескный образ Гоголя надолго, если не навсегда, останется в памяти западного читателя и, думается, способен пробудить живой интерес к его причудливым творениям; во-вторых, маргинальность этого образа отвечает художественным задачам Набокова-писателя, как правило избирающего для своих произведений образы героев-маргиналов, изгоев общества, зачастую с явными нарушениями психики (в 1930-е гг. – Лужин, Герман, а в 1950–1960-е – Пнин, Г. Гумберт, Кинбот-Боткин и др.); в-третьих, установив таким образом абсолютную отрешенность Гоголя от мира идей и реальной жизни, Набоков с полным основанием перемещает его в перевернутый зазеркальный мир творчества, заставляя его воображение созерцать не то, что происходит с персонажами, – по мнению критика, «сюжет “Ревизора” так же не имеет значения, как и все сюжеты гоголевских произведений» [Набоков 1996: 57], – а «бесцельную фантазию» [Набоков 1996: 82] ирреального потустороннего мира, прорывающегося сквозь фон произведения, который и есть «подлинное царство Гоголя» [Набоков 1996: 66].

Далее, говоря о четырехмерности гоголевской прозы [Набоков 1996: 128], Набоков пишет о возникающих в ней «теньях, сцепляющих нашу форму бытия с другими формами и состояниями» [Набоков 1996: 127], – «теньях других миров», проходящих в произведениях истинного писателя «как тени безмяннх и беззвучных кораблей» [Набоков 1996: 130]. Таким образом, по мнению критика, лучшие произведения мировой литературы, как и произведения Гоголя, открыты в инобытие, в них ощутим тонкий параллельный, но истинный, реально существующий мир, поистине прекрасный, «полный нежности, красок и красоты»<sup>1</sup>, в то время как внешний мир действительности, абсурдный, неправильно устроенный, недостойный человека мир, не может и достоин быть предметом искусства, и его не надо искать в произведениях настоящего художника.

Конечно же, Набоков был сыном своего времени, и это время, как справедливо отметил Джон Апдайк, в литературе, где тон задавали «новые критики» с презрительным отношением к общественным проблемам, с верой в неангажированность художника, в то, что вся информация содержится в самом произведении, стало «благодарным театром для набоковских идей»<sup>2</sup>. Вместе с тем Апдайк, верно характеризуя специфическую особенность Набокова и как художника и как литературного критика, добавляет, что тот требовал от своего искусства и от искусства

<sup>1</sup> Набоков В. Предисловие к роману «Bend Sinister» // В.В. Набоков: Pro et contra. СПб., 1997. С. 78.

<sup>2</sup> Апдайк Джон. Предисловие // Владимир Набоков. Лекции по зарубежной литературе. М., 1998. С. 20.

других «чего-то лишнего (разрядка наша. – Т.Б.) – росчерка миметической магии или обманчивого двойничества – сверхъестественного и сюрреального»<sup>1</sup>.

Таким образом, разделяя формальные позиции «новой критики», Набоков вносил в свои критические исследования аромат и собственно художнического видения мира, которое по сути было постмодернистским. Например, он пишет: «Петербург никогда не был настоящей реальностью, но ведь и сам Гоголь, Гоголь-вампир, Гоголь-чревоушитель, тоже не был до конца реален» [Набоков 1996: 38].

Анализируя стиль гоголевских произведений, преимущественно «Шинели», «Ревизора» и «Мертвых душ», Набоков, с одной стороны, подходит к исследованию как критик-формалист, считая, что эти произведения, «как всякая великая литература, – это феномен языка, а не идей» [Набоков 1996: 131]. Подобно Творцу, Гоголь создает материю слова из хаоса: повесть «Шинель», по его словам, «развивается так: бормотание, бормотание, лирический всплеск, бормотание, лирический всплеск, бормотание, лирический всплеск, бормотание, фантастическая кульминация, бормотание и возвращение в хаос, из которого все возникло. На этом сверхвысоком уровне искусства литература, конечно, не занимается оплакиванием судьбы обездоленного человека или проклятиями в адрес власть имущих» [Набоков 1996: 130].

С другой стороны, особый интерес Набокова вызывают развернутые разветвляющиеся метафоры Гоголя, где «словесные обороты создают живых людей» (разрядка наша. – Т.Б.), при этом возникающие из небытия «побочные характеры... в его романе оживлены всяческими оговорками, метафорами, сравнениями и лирическими отступлениями» [Набоков 1996: 83].

Например, в «Мертвых душах» круглое лицо Собакевича, похожее на тыкву, вызывает в памяти гоголевского рассказчика образ двухструнной балалайки-горлянки, и тут же мгновенно его ассоциативная память творит образ «ухватливого двадцатилетнего парня, мигача и щеголя, и подмигивающего и посвистывающего на белогрудых и белошейных девиц, собравшихся послушать его тихострунного треньканья» [Набоков 1996: 85].

Приводя в своем эссе данную цитату и анализируя это волшебное превращение тыквы в яркую картинку российской жизни, Набоков вслед за Гоголем характеризует подобный прием чисто метафорически, никак не связывая его с реальностью: «внезапно распаивается дверь, и в нее врывается могучий пенящийся вал поэзии, чтобы тут же пойти на снижение, или обратиться в самопародию, или прорваться фразой, похожей на скороговорку фокусника, которая так характерна для стиля Гоголя» [Набоков 1996: 126].

У него подобный прием, где *nature morte* внезапно оживает, повинуюсь ассоциативно-метафорической природе гоголевского гения, изливающего на читателя поток поэзии, источник которого – живая жизнь, вызывает ощущение чего-то смешотворного и в то же время нездешнего, потустороннего, постоянно находящегося где-то рядом – «комического и космического одновременно», при этом разница между этими двумя сторонами вещей «зависит от одной свистящей согласной» [Набоков 1996: 126] – вывод не только формалистского, но и постмодернистского толка. Таким образом, формальные позиции «новой критики», на которых стоит Набоков, дополняются его постмодернистским видением искусства как феномена, приоткрывающего тайны бытия, обнажающего существование параллельного мира, трансцендентно воздействующего на сознание художника.

---

<sup>1</sup> *Андайк Джон*. Предисловие // Набоков Вл. Лекции по зарубежной литературе. С. 20..

Вместе с тем, характеризуя творческую манеру Гоголя, Набоков неоднократно сравнивает его развернутые метафорические описания с гомеровскими [Набоков 1996: 84, 95] и даже проецирует на «Мертвые души» «интонацию и стилистику» [Набоков 1996: 87] «модернизированного» Гомера – джойсовского «Улисса». Действительно, Гомер, по словам Аристотеля, с помощью развернутой метафоры представлял неодушевленное одушевленным: «...вследствие одушевления изображаемое кажется действующим. Поэт изображает здесь все движущимся и идущим, а действие и есть движение»<sup>1</sup>.

Как известно, Гомер, описывая даже бытовые предметы или части военного снаряжения, например щит Ахилла, вносит в статическое изображение фигур на нем дуновение живой жизни: словно запечатленные на движущейся кинематографической ленте, они оживают, динамично занимаясь привычным трудом пастушества или земледелия, совершают ратные подвиги и даже пируют на свадьбе.

Там же два града представил он ясновещивых народов:  
В первом, прекрасно устроенном, браки и пиршества зрелись.  
Там невест из чертогов, светильников ярких при блеске,  
Брачных песней при кликах, по стогнам градским провожают.  
Юноши хорами в плясках кружатся; меж них раздаются  
Лир и свирелей веселые звуки; почтенные жены  
Смотрят на них и дивуются, стоя на крыльцах воротных.  
Далее много народа толпится на торжище; шумный  
Спор там поднялся; спорили два человека о пене,  
Мзде за убийство; и клялся один, объявляя народу,  
Будто он все заплатил; а другой отрекался в приеме.  
Оба решились, представив свидетелей, тяжбу их кончить.  
Граждане вокруг их кричат, своему доброхотству каждый<sup>2</sup>; и т. д.

Итак, Гомер, внося стихию народной жизни в двухмерное изображение на щите, подменяет статическое описание не только трехмерным объемным, но творит его живым, движущимся во времени и пространстве: кружатся в плясках юноши, воздух наполнен веселыми звуками музыки, криками и спорами сограждан на торжище, причем передается даже само содержание их спора, т. е. создается побочный сюжет, взятый из знакомой и автору и его согражданам действительности, проникнутый настоящими страстями, чему способствуют глаголы: «клялся», «отрекался», «кричат» и др.

Та же стихия российской жизни, подобная родникам, пробивающимся из толщи земли, оживляя и обогащая основной сюжет, прорывается в пьесе «Ревизор» благодаря образам внесценических персонажей: это безудержный в своих эмоциях учитель истории, поведение которого подвергается негативной, но тоже весьма эмоциональной оценке в монологе Городничего, или целый рой министров, графов, князей, генералов и мчащихся курьеров («тридцать пять тысяч курьеров!») из монолога Хлестакова, о которых восторженно пишет Набоков; «дважды оживающие», по его словам, мертвые души Собакевича (Гоголем описаны основные моменты жизни сорвавшегося с колокольни Степана Пробики, извозом промышлявшего Григория Доезжай-не-доедешь и др.) или Плюшкина (тюремные заключения его дворового человека Попова, домысленные Чичиковым). И здесь Набоков в высшей степени прав, говоря, что искусство слова Гоголя помогает «воскресить мертвецов» и создать их «нежные, теплые, полнокровные» образы [Набоков 1996: 99].

<sup>1</sup> Аристотель. Поэтика. Гл. 21 // Античные теории языка и стиля (антология текстов). СПб.: Алетейя, 1996. С. 196.

<sup>2</sup> Гомер. Илиада. Л.: Наука, 1990. С. 270–271.



Метафорическим воплощением духа русского народа, живой жизни России в «Мертвых душах» явился образ несущейся «бойкой необгонимой птицы тройки»: «Чудным звоном *заливается* колокольчик; *гремит* и *становится* ветром разорванный в куски воздух; *летит* мимо все, что ни есть на земле, и, косясь, *постораниваются* и *дают* ей дорогу другие народы и государства» [Набоков 1996: 105] (курсив наш. – Т.Б.).

В этом отрывке, который Набоков называет «скороговоркой фокусника» [Набоков 1996: 105], содержатся и размышления о будущей судьбе России, выраженные в метафорической форме, и та самая стихия движения, действия, которая переполняет все гоголевские лирические отступления и разветвленные метафоры при создании побочных сюжетов, а в пьесе «Ревизор» прорывается с помощью внесценических персонажей. Например, почтмейстер приводит Городничему отрывок из письма поручика: «Жизнь моя, милый друг, *течет*, говорит, в эмпиреях: барышень много, музыка *играет*, штандарт *скачет*»... [Набоков 1996: 62]. В монологе Хлестакова «сторож *летит* еще на лестнице» за ним со щеткой, чтобы почистить ему сапоги, суп из Парижа *везут* на пароходе и т. д. (курсив наш. – Т.Б.). Все эти глаголы – *летит*, *течет*, *играет*, *мчится*, *скачет*, *гремит*, *заливается* – и есть тот пенный вал поэзии, о котором писал Набоков, как и у Гомера, волшебным превращающий простое описание в живое действие. Таким образом, рой внесценических образов в «Ревизоре», которые показаны в действии, сообщает ей, как, например, и пьесе Грибоедова «Горе от ума», огромную глубину, четвертое измерение, т. е. обеспечивает выход к реальной народной жизни, что очень оживляет ее действие и, как справедливо отметил Набоков, делает ее чрезвычайно сценичной [Набоков 1996: 66]. Но он, как правило, отмечает в произведениях Гоголя только то, что отвечает его собственным творческим принципам: внесценические персонажи (в том числе и «сюрреалистические», по его словам, огурцы, проступающие на записке городничего, наспех написанной на трактирном счете Хлестакова) неожиданно названы «потусторонними существами» [Набоков 1996: 64, 67], пьеса «Ревизор» – «государственным призраком» [Набоков 1996: 68], а негероический герой поэмы «Мертвые души» Чичиков – «посланником сатаны, спешащим домой в ад» [Набоков 1996: 104], «призраком, прикрытым мнимо пиквикской округлостью плоти, который пытается заглушить зловоние ада <...> ароматами» [Набоков 1996: 90].

По-видимому, не без влияния этого inferнального образа, который, как считает Набоков, олицетворяет пошлость – «одно из главных отличительных свойств дьявола» [Набоков 1996: 80], им по аналогии с «гоголевским лейтмотивом “округлого” в пошлости» [Набоков 1996: 81] был создан образ «безбородого толстячка» [Набоков 1990, 4: 33] мсье Пьера с пухлыми ручками [Набоков 1990, 4: 124] и «жирными плечиками» [Набоков 1990, 4: 127], также распространяющего «свое собственное ему зловоние» [Набоков 1990, 4: 92]. Как и Чичиков, он воплощает лоск и пухлость пошлости [Набоков 1996: 78]. Но в отличие от Чичикова, только скупающего мертвые души, т. е. имена умерших крестьян, по ревизским сказкам числящихся живыми, мсье Пьер – палач, приехавший лишить Цинциннату Ц. жизни. Вместе с тем он постоянно охотится за живой душой Цинцинната, ищет его дружбы, расположения, предлагает, как и положено дьяволу, свои услуги в обмен на душу, соблазняет «далями чувственных царств» [Набоков 1990, 4: 88], прежде чем тот без боязни «предастся» ему «на всю смерть» [Набоков 1990, 4: 101]. Подобно Чичикову, он такой же «мнимый херувим» «с гладкими как атлас» ще-



ками [Набоков 1996: 90] и с сахарной улыбкой и одновременно, как и Чичиков, – «импотент, подобно всем недочеловекам Гоголя» [Набоков 1996: 91]: это видно из сцены его общения с Марфинькой. Интересно, что внутреннее устройство чичиковской шкатулки, подробно описанное Гоголем, символизирует для Набокова «круг ада и точную модель округлой чичиковской души» [Набоков 1996: 90]; по аналогии футляр палача мсье Пьера, заключающий в себе топор, являет собой его «гнездышко» [Набоков 1990, 4: 94], т. е. «гнездышко» его души.

Если Чичиков только напоминает Набокову гусеницу-древоточца с белым и жирным телом [Набоков 1996: 90] и кольчатого червя [Набоков 1996: 80], то мсье Пьер в конце романа фантастически уменьшается в своих размерах, и его, как личинку, уносит на руках женщина в черной шали, по-видимому символизирующая смерть. Да и сам «кругленький Чичиков» превращается «в крутящегося волчка» [Набоков 1996: 105]. Так оба посланца ада, воплощение пошлости в романах Гоголя и Набокова, оказываются возвращенными «своей природной стихии» [Набоков 1996: 123].

Подобное метафорическое прочтение произведений Гоголя Набоковым с его ассоциативностью и интуитивизмом и соотнесение набоковских и гоголевских образов в этом эссе позволяют говорить о **сплаве в нем литературно-художественной и литературно-критической мысли**, что весьма характерно и для художественных произведений Набокова, например его романов «Дар» или «Истинная жизнь Себастьяна Найта», которые также несут на себе отпечаток **эстетики постмодернизма**<sup>1</sup>. Об этом же говорит и его свободная и раскованная манера изложения, подчас эпатажирующая читателя, специфически лично-окрашенная, особенно тогда, когда Набоков выступает против откровенного морализаторства, дидактики: так, сатирически изображая Гоголя последних лет, Гоголя – религиозного проповедника, Набоков пишет, что в «Выбранных местах» он «словно перевоплощается в одного из своих восхитительно гротесковых персонажей» [Набоков 1996: 115] и даже сравнивает его жажду власти над душами современников с непомерными желаниями «жены рыбака в сказке Пушкина» [Набоков 1996: 107]. В соответствии с эстетикой постмодернизма Гоголь – моралист и религиозный проповедник – изображен как одинокий маргинальный герой, душевнобольной, уверенный в своей «магнетической мощи» [Набоков 1996: 107] и одновременно одержимый маниакальной идеей переустройства общества, т. е. в эссе шаг за шагом происходит его деканонизация, разрушение стереотипов его литературной репутации, выполненные Набоковым удивительно страстно и эмоционально. Так, с большой долей сарказма критик пишет: «Он использовал свое выгодное положение посланца Божьего в сугубо личных целях – например, когда отчитывал прошлых обидчиков» [Набоков 1996: 113], имея в виду критика Погодина или писателя Аксакова. Автор эссе постоянно повторяет, что Гоголь «отстал от века», его «магический кристалл помутнел» [Набоков 1996: 122], «он уже не умел создать новую художественную ткань» [Набоков 1996: 120] и т. д. Начав эссе с того, что Гоголь умер 4 марта 1852 г., Набоков заканчивает свое произведение датой его рождения – 1 апреля 1809 г. Зеркально переставив дату рождения и смерти писателя, критик как бы поворачивает поток жизни Гоголя вспять, заставляя и себя и читателя увидеть предмет исследования в необычном ракурсе, в совершенно ином свете, характерном, по его мнению, для «перевернутого мира Гоголя» [Набоков 1996: 55]. Обратная пер-

<sup>1</sup> Оба эти романа также отличает высокая степень интертекстуальности, «цитатное мышление»; они ориентированы на игру с читателем, рассчитывают на его соавторство; каждый из них – это роман о создании романа, а герои-рассказчики имеют своих двойников и т. д.

спектива позволяет читателю осознать, что распад личности и физическая смерть Гоголя-человека уже не имеют никакого значения – важна лишь дата его рождения, которую обессмертили его гениальные произведения.

Как критика-постмодерниста Набокова привлекает и эффект симультанности, который он усматривает в «Ревизоре»: «Пьеса начинается с ослепительной вспышки молнии и кончается ударом грома. В сущности, она целиком уместается в напряженное мгновение между вспышкой и раскатом» [Набоков 1996: 59]. Особый восторг у него вызывает образ новорожденного сына трактирщика, который, по словам Бобчинского, «такой пребойкий мальчик, будет так же, как и его отец, содержать трактир» [Набоков 1996: 63]. Характеризуя этот гоголевский сюжетный прием, Набоков пишет: «Обратите внимание, как новорожденный и еще безымянный Власович умудряется вырасти и в секунду прожить целую жизнь» [Набоков 1996: 63]. Ведь для него самого жизнь лишь краткое мгновение, «щель слабого света между двумя идеально черными вечностями» [Набоков 1990, 4: 135]. Отголоски своей философии бытия он стремится найти в произведениях Гоголя, мир которого, по его словам, отвечает современным концепциями физики: «Вселенная – гармошка» или «Вселенная – взрыв» [Набоков 1996: 127], таким образом метафорически осмысливая художественную специфику его произведений, непохожих на произведения других авторов, в которых отражены «спокойно вращающиеся, подобно часовому механизму, миры прошлых веков» [Набоков 1996: 127].

Новаторство Гоголя Набоков усматривает и в его импрессионистических открытиях прежде неизвестных литературе цветовых гамм, и в его словотворчестве, столь близком ему самому, создавшему целый ряд неологизмов, как-то: «нетки», «нимфетка», а в данном эссе – и глагол «гоголизироваться» [Набоков 1996: 127]. Так, в устах гоголевских чиновников названия игральных карт ласково искажаются: «черви» становятся «червоточиной», «пики» превращаются в «пикенции», «пикендрасы», «пичуры» или «пичурущуха». С большим удовольствием разбирая их морфологию по известному принципу «глокая куздра», Набоков усматривает в них латинские и греческие окончания и даже – ассоциативно – «орнитологический оттенок», причем в последнем примере птица, по его словам, «превращается уже в допотопного ящера, опрокидывая эволюцию видов» [Набоков 1996: 88], т. е., как бы следуя гоголевским принципам, он из придуманного слова сам создает побочный сюжет – зазеркальный катастрофический сдвиг в эволюции видов, при этом делая совершенно неожиданный для своей творческой концепции вывод: эти слова придуманы Гоголем, чтобы «показать умственный уровень тех, кто ими пользуется» [Набоков 1996: 88], – т. е. явно типических представителей мира чиновников.

Таким образом, вопреки своей концепции о «хаосе мнимостей» [Набоков 1996: 125], составляющих мир Гоголя, «творящего жизнь из ничего» [Набоков 1996: 119], об иррациональном, потустороннем мире, просвечивающем в его произведениях, и героях-призраках, Набоков время от времени дает читателю понять, что Гоголь все же «творит жизнь», создает «нежные, теплые, полнокровные» образы «живых людей». В более позднем эссе о Л. Толстом, вошедшем в его книгу «Лекции по русской литературе», он напишет: «Кстати говоря, вся история художественной литературы в ее развитии есть исследование все более глубоких пластов жизни» [Набоков 1996: 246]. Позднее Набоков назвал свое эссе о Гоголе очень поверхностным<sup>1</sup>, стремясь, на наш взгляд, во время его создания выглядеть свехоригинальным с целью эпатировать несведущего читателя.

<sup>1</sup> Набоков В. Заметки переводчика // Опыты. N.Y., 1957. № 8. С. 45.

Итак, рассматривая творчество Гоголя сразу с нескольких позиций, эклектически сочетая сразу несколько критических подходов (биографический, психологический, формальный и постмодернистский), Набоков одновременно оценивает его и как художник, который мыслит образами, метафорически характеризуя новаторство Гоголя и мысленно соотнося и образ самого писателя и его творчество с образами, порожденными им самим. И хотя во главу угла Набоков-критик поставил мысль об иррациональности гоголевской прозы, несвязанности ее с российской жизнью, устремленности в потусторонний мир инобытия, Набоков-художник все же интуитивно-метафорически ощущает в ней поэзию живой народной жизни, воспетой великим классиком.

Аналогичные принципы критического подхода отчетливо прослеживаются и в его «Лекциях по русской литературе», опубликованных уже после смерти их автора, хотя само их соотношение меняется в пользу более традиционных способов анализа: возрастает роль культурно-исторического подхода, шире используется биографический метод исследования, все большую роль играет анализ художественного текста, стилистических особенностей писателя, его новаторских находок, да и само исследование выглядит гораздо более традиционным (Набоков подробно анализирует сюжетную канву и композицию произведений, тип героя, его отношение к действительности и т. д.).

Вместе с тем, будучи «литературоведом поневоле»<sup>1</sup>, исследователь редко представляет полную, объективную картину творчества того или иного русского писателя: он, как правило, находится в плену своих творческих пристрастий, и зачастую его оценки грешат излишней субъективностью.

Так, в иерархии русских прозаиков XIX в., которую предлагает Набоков-исследователь: «Толстой – Гоголь – Чехов – Тургенев», не нашлось места самому известному в XX в. на Западе русскому классику Ф.М. Достоевскому. В лекции, посвященной его творчеству, ставя перед собой цель «развенчать» его как писателя [Набоков 1996: 177], Набоков использует преимущественно биографический способ исследования, привлекая на свою сторону даже критиков фрейдистского толка (о которых он обычно отзывается презрительно), неоднократно отмечавших автобиографический момент в отношении героя Достоевского Ивана Карамазова к убийству своего отца: и сам писатель, по их мнению, страдал похожим комплексом вины. Исследователь постоянно подчеркивает, что житейские невзгоды, преследовавшие Достоевского, душевные и физические муки, удары судьбы (смертный приговор, отмененный лишь на эшафоте, годы каторги) сильно усугубили его недуги: неврастению, эпилепсию – и вызвали крайне болезненное состояние духа. Это определило и выбор героя: Набоков составляет картотеку и анализирует «целую галерею неврастеников и душевнобольных» [Набоков 1996: 188], созданных Достоевским, отмечает его приверженность к «**болезненной** форме христианства», и в литературе – к созданию «очень искусственной и совершенно **патологической** концепции, доходившей до крайней идеализации простого русского народа» [Набоков 1996: 179] (выделено нами. – Т.Б.).

Несчастливый брак, а затем любовная связь с «инфернальной» женщиной еще более расстроили его неустойчивую психику; усугубляла это расстройство и страсть к карточной игре – «бич семьи», по замечанию Набокова. «Упоение собственным падением – одна из любимых тем Достоевского», – пишет исследователь. Мир Достоевского – это «серый мир **душевнобольных**, где ничего не меняется» [Набоков 1996:

<sup>1</sup> В своих лекциях Набоков не случайно делает следующее признание: «Во мне слишком мало от академического профессора, чтобы преподавать то, что мне не нравится» (Набоков Вл. Федор Достоевский. 1821–1881 // Набоков Вл. Лекции по русской литературе. М., 1996. С. 176.

199] (выделено нами. – Т.Б.), а его самые известные произведения, по мнению критика, лишены гармонии и красоты, поскольку создавались в условиях вечной спешки: писатель часто не имел возможности даже прочитать то, что надиктовывал стенографисткам, как язвительно замечает Набоков. Причем на всех его произведениях к тому же ясно ощутимо влияние сентиментальных и готических западных романов Ричардсона, А. Радклиф, Руссо, Э. Сю в сочетании с «религиозной экзальтацией, переходящей в мелодраматическую сентиментальность» [Набоков 1996: 181]. Таким образом, Достоевский, по словам Набокова, так ненавидевший Запад, оказывается самым европейским из русских писателей, что, по-видимому, и способствовало его успеху у западного читателя. А поскольку, замечает Набоков, «подлинная мера таланта есть степень непохожести автора и созданного им мира» [Набоков 1996: 185], то Достоевского он считает писателем посредственным, банальным и безвкусным, с его «упоением трагедией растоптанного человеческого достоинства» [Набоков 1996: 183], нездоровым интересом к распаду личности и подробностям преступления. В лекции Набоков обрушивает ураганный огонь критики на все известные романы Достоевского. Исключение составляет лишь его петербургская поэма «Двойник» (1846) – лучшая, по мнению Набокова, повесть писателя, значительно более совершенная, чем его первый роман «Бедные люди» (1845), который сразу же вызвал живой интерес читателей и критики и имел большой успех.

Повесть «Двойник» Набоков считает «совершенным шедевром»: она искусно изложена, «со множеством почти джойсовских подробностей», отличается «фонетической и ритмической выразительностью» [Набоков 1996: 183]. Современниками же повесть была встречена весьма холодно<sup>1</sup>. Думается, что столь высокая оценка повести Достоевского кроется в первую очередь в том, что двойничество, зеркальность образов – необъемлемая часть эстетики постмодернизма, поэтому Набокову столь близок подобный тип антигероя<sup>2</sup> с его расщепленным сознанием, порождающим двойников, – тип, мастерски разработанный Достоевским<sup>3</sup>, продолжившим тем самым романтическую традицию мировой литературы (Э.Т.А. Гофмана, Э. По и др.). Начиная с повести Набокова «Соглядатай» (1930) данный тип антигероя становится важной составляющей набоковской поэтики. Более того, подобное заглавие – «Двойник» – намеревался дать своей повести душевнобольной Герман Карлович, антигерой романа «Отчаяние» (1934), задумавший совершить «идеальное преступление», основанное на кажущемся лишь ему собственном сходстве с безработным Феликсом, – своего рода творческий акт, чтобы поправить финансовое положение, получив страховку. Однако его замысел терпит крах, потому что оказывается банальным и пошлым «плагиатом»: подобные преступления уже совершались; между ним и жертвой не оказалось ни малейшего сходства – это была лишь игра больного воображения (как и у г-на Голядкина в повести Достоевского), да и к тому же на месте преступления им была оставлена трость убитого с выжженным на ней именем владельца – безработного Феликса.

<sup>1</sup> По мнению тогдашней критики, «Двойник» – «скупен и вял», растянут донельзя. См. об этом: Примечания // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 1. М., 1964. С. 484.

<sup>2</sup> См. об этом: Злочевская А.В. Образ антигероя в повестях и рассказах Ф.М. Достоевского // Филологические науки. 1983. № 2. С. 22–29. Параллель Набоков и Достоевский рассматривается ею в статье: Злочевская А.В. Достоевский и В. В. Набоков // Ф.М. Достоевский и мировая культура. М., 1996. С. 72–95.

<sup>3</sup> Достоевский с гордостью писал о «величайшем типе по своей социальной важности, который я первый открыл и которого я был провозвестником». См.: Достоевский Ф.М. Повести и рассказы: В 2 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1979. С. 10.



Обнаружив эту деталь в своих «Записках», Герман Карлович и называет свою повесть «Отчаяние».

Как и безумный г-н Голядкин, он страдает манией преследования: оба они верят, что у них есть враги, которые хотят их погубить. Тема сумасшествия лейтмотивом проходит через оба эти произведения, нарастая, причудливо развиваясь, в конце концов окончательно погружая их героев в бездну безумия. Как отмечал Набоков, Достоевский относится к тем редким писателям, которые предпочитают сумасшедших людям нормальным. Находясь в плену художественных открытий Достоевского<sup>1</sup>, он также делает своих героев душевнобольными, склонными к психическим расстройствам и объятными маниакальной страстью, также наделяя их двойниками. Это Г. Гумберт в «Лолите», двойником которого является К. Куилти; Кинбот-Боткин в «Бледном пламени» – эмигрант, неудавшийся филолог с раздвоенным сознанием, считающий себя свергнутым королем сказочной Земблы; неадекватный в своем поведении шахматный гений Лужин в романе «Защита Лужина»; Аква в «Аде» со своим двойником сестрой Мариной – и целый сонм второстепенных «зеркальных» персонажей его романов и рассказов (например, Сибил Шейд и Диза, герцогиня Больна; Джеральд Эмеральд и Изумрудов; сумасшедший убийца американского поэта Шейда Джек Грей и секретный агент-цареубийца Яков Градус и др. в его романе «Бледное пламя»).

Таким образом, сурово критикуя творчество Достоевского и тем не менее явно отталкиваясь от его произведений, Набоков, как справедливо отмечает его исследователь А. Долинин, перенимает у него не стиль, который он считал сентиментально-безвкусным, не способы построения характеров и сюжета (Набоков видел в них элементы пошлости, надрывности и «художественной неубедительности»), не идеи, которые Набоков отвергал, а лишь отдельные образы, приемы и мотивы<sup>2</sup>.

Кроме того, утверждая высокую степень свободы художника от всевозможных догм и верований, привычных литературных канонов, Набоков вслед за Достоевским продолжает вводить в литературу табуированную ранее тематику (примерами могут служить тема педофилии в «Лолите», впервые прозвучавшая в творчестве Достоевского (образы Ставрогина и Свидригайлова), тема инцеста в «Аде», отношения сексуальных меньшинств в «Бледном пламени») и продолжает разрабатывать тип нетрадиционного героя-маргинала с его особым неадекватно-субъективным видением мира.

На первое место в череде русских прозаиков XIX в. Набоков ставит Л. Толстого, творчество которого, по его мнению, отличает «могучая хищная сила, оригинальность и общечеловеческий смысл» [Набоков 1996: 221]. В отличие от Достоевского, который в своих произведениях «упивался жалостью к униженным и оскорбленным», а сам вел жизнь весьма далекую от своих идеалов, считает Набоков, Толстой был «органически неспособен к сделке с совестью» [Набоков 1996: 223]. Правдоискательство, любовь к истине было для него дороже, чем «легкая, красочная блистательная иллюзия правды» [Набоков 1996: 224]. Вместе с тем он велик как художник, поскольку «открыл метод изображения жизни, который точнее всего соответствует нашему представлению о ней» [Набоков 1996: 224]. Толстой-автор, подобно Флоберу, невидим в произведении и в то же время вездесущ, как Творец во Вселенной. В романах русского писателя Набокова пленяет его «чувство времени, удивитель-

<sup>1</sup>Подробнее об этом см.: *Сараскина Л.* Набоков, который бранится... // В.В. Набоков: Pro et Contra. СПб., 1997. С. 542–570. Исследовательница считает, что Набоков-писатель стремился вырваться из плена «совершенно безумных персонажей» и их автора, – зависимость, которую пытался «законспирировать» своими нападками Набоков-критик. (*Сараскина Л.* Набоков, который бранится...С. 568).

<sup>2</sup>*Долинин А.* Истинная жизнь писателя Сирина: От «Соглядатая» – к «Отчаянию» // Набоков В.В. Собр. соч. русского периода: В 5 т. Т. 3. СПб.: Симпозиум, 2000. С. 11.



но созвучное нашему восприятию» [Набоков 1996: 225], а также он выделяет две, на его взгляд, главные темы творчества Толстого – «жизнь и смерть», которые в наибольшей степени волновали самого Набокова-художника. Их он рассматривает с позиций эстетики постмодернизма, важной составляющей которой является восприятие смерти как рождения, которая всегда сопрягается с ощущением здешего брэнного мира как абсурдного хаоса. Этой мыслью пронизан роман Набокова «Приглашение на казнь», где герою, занесенному судьбой пришельцу из другого, потустороннего мира Цинцинату Ц., через казнь открывается высшая трансцендентная сущность бытия, а «мнимый мир» абсурдного хаоса (мир «призраков, оборотней, пародий») прошлой жизни гибнет, буквально рассыпаясь на глазах. И та же мысль о смерти как о новом рождении красной нитью проходит в его лекциях о романе Л. Толстого «Анна Каренина» и повести «Смерть Ивана Ильича».

Так, образ света, вспыхивающий перед глазами Левина после рождения его женой сына Мити и в мозгу Анны непосредственно перед самоубийством, по мнению Набокова, говорит о том, что «смерть – освобождение души. Поэтому рождение ребенка и рождение души (в смерти) одинаково сопряжено с тайной, ужасом и красотой. Роды Кити и смерть Анны сходятся в этой точке» [Набоков 1996: 247]. Набоков пишет, что для Толстого смерть – рождение души [Набоков 1996: 261]. Это в полной мере ощущает и его герой Иван Ильич, который вдруг понимает, что смерти нет: вместо смерти он видит приближающийся свет и чувствует рождение в себе – дотоле мертвом человеке – светлой прекрасной души.

В этой связи в исследовании В. Набокова о романе Л. Толстого «Анна Каренина» возникает еще одна очень важная для писателя-постмодерниста гуманистического типа тема – тема непреходящей ценности дома и семьи: ведь, как правило, постмодернистский герой обречен автором на бесприютное существование: достаточно вспомнить Лолиту и Гумберта, лишенных по воле автора родительского дома, годами колесящих по Америке; незадачливого «языковеда поневоле» Т. Пнина, переезжающего из одного колледжа в другой, и прочих его бесприютных героев-эмигрантов. В изображении Л. Толстым грозы и удара молнии в Колке, где находились Кити, няня и грудной Митя, Набоков видит, что, когда молния попала в дуб, а они остались невредимы, «силы природы отступили перед могуществом семейной жизни» [Набоков 1996: 250], умилительным символом которой для Набокова являются «мокрые пеленки» этого младенца.

Стиль Толстого, по мнению Набокова, «на редкость громоздкое и тяжеловесное орудийное средство» [Набоков 1996: 309]. Анализируя в своих комментариях к роману «Анна Каренина» стилистику его начала, Набоков, отмечает, что «слово *дом* (в *доме*, *домочадцы*, *дома*)» повторяется восемь раз в шести предложениях. По его мнению, «тяжеловатый и торжественный повтор *дом, дом, дом*» звучит «как погребальный звон над обреченной семейной жизнью (одна из главных тем книги)» [Набоков 1996: 284]. Подобных тонких, точных и глубоких наблюдений над особенностями стиля русских классиков невероятно много в его «Лекциях по русской литературе» и обширном комментарии к «Евгению Онегину».

Необходимо отметить, что Набоков-критик зачастую сугубо метафорически оценивает новизну и художественное качество анализируемых им произведений русской литературы XIX в., внося в свой способ анализа ассоциативность и интуитивизм, свойственные постмодернистскому методу исследования.

Так, характеризуя новизну искусства Гоголя, открывшуюся читателю в «Шинели», он пишет, что там «параллельные линии могут не только встретиться, но мо-

гут извиваться и перепутываться самым причудливым образом, как колеблются, изгибаясь при малейшей ряби, две колонны, отраженные в воде» [Набоков 1996: 128]. Эта «рябь на воде» и есть, по мнению Набокова, воплощение гоголевского изобразительного гения. А анализируя проблему относительности времени в романе «Анна Каренина» Л. Толстого, он приходит к выводу, что «размеренный ход жизни Облонского» и «величавый неукоснительный распорядок дня Каренина» создают два симметричных флигеля времени в здании романа [Набоков 1996: 273]. Вместе с тем «время» Левина вводится в хронологическую канву произведения «резкими рывками», что передает нервную, порывистую натуру героя. При этом, по подсчетам Набокова, разница между отстающим «духовным» временем семейной пары Левин – Кити и «физическим» временем треугольника Вронский – Анна – Каренин составляет в романе более года (где-то 14–15 месяцев), о чем сообщает собеседнику главный герой его романа «Пнин».

Метафорический стиль широко используется и при анализе творчества Тургенева, хотя чисто внешне критический подход Набокова в этой лекции в высшей степени традиционен: это по преимуществу культурно-исторический способ исследования<sup>1</sup>. Лучшие образцы тургеневской «добротной, ясной, но **ничем не выдающейся прозы**» [Набоков 1996: 145] (выделено нами. – Т.Б.), считает Набоков, это, в основном, зарисовки природы, «больше напоминают акварели, нежели сочные ослепительные фламандские портреты из галереи гоголевских персонажей» [Набоков 1996: 139]. Размеренная проза Тургенева, по его мнению, великолепно приспособлена для передачи плавного движения, причем «та или иная фраза у него напоминает ящерицу, нежасьуюся на теплой, залитой солнцем стене, а два-три последних слова в предложении извиваются, как хвост» [Набоков 1996: 145], т. е. здесь происходит явная метафоризация набоковского критического текста.

Исследователь приходит к выводу, что лучшее в тургеневской прозе – русский пейзаж – получило «изумительное развитие в прозе Чехова» [Набоков 1996: 143]<sup>2</sup>.

Анализируя творчество Чехова, Набоков обращает особое внимание на то, что важно и дорого ему самому, что в большей мере созвучно его собственному художественному мироощущению. Чехов дорог ему прежде всего как писатель-индивидуалист, не примыкавший ни к каким литературным и прочим группировкам, и вместе с тем творец совершенных гармонических произведений, которые, как и произведения Пушкина, навсегда останутся в сокровищнице русской и мировой литературы. Набоков пишет, что Чехов умел передать ощущение красоты бытия очень скупыми средствами: «разнообразием интонаций, мерцанием прелестной иронии, подлинной художественной скупостью характеристики, красочностью деталей» [Набоков 1996:

<sup>1</sup> Лекция о Тургеневе оставляет двойственное впечатление. С одной стороны, Набоков-лектор добросовестно и с большой долей объективности рассказывает американским слушателям о творческом пути И.С. Тургенева, говоря о несомненных достоинствах его произведений и писательском мастерстве; с другой стороны, Набоков-критик время от времени едким саркастическим замечанием исподволь расшатывает его писательскую репутацию и зачастую сводит на нет славу известного (начиная с середины XIX в.) на Западе русского классика. Например, по словам Набокова, «Тургенев всегда излишне прямолинеен и недвусмыслен» (стр. 143), скучно и нудно объясняет, что он имел в виду, эпилоги его произведений кажутся «до боли искусственными» и т. д. (стр. 143). Набоков отмечает фальшь его «Стихотворений в прозе», неоригинальность множества тургеневских рассказов, банальные примитивнейшие сюжеты его произведений; делает вывод о том, что его искусство «невозможно сравнивать с суровым искусством Флобера» (стр. 143) и что Тургенев «не великий писатель, хотя и очень милый» и т. д. (стр. 143).

<sup>2</sup> Набоков в той же фразе ядовито замечает, что «худшее в тургеневской прозе нашло наиболее полное выражение в книгах Горького» (стр. 143).

328]. Необходимо отметить, что и в своем собственном творчестве Набоков старался следовать тем же принципам художественной изобразительности.

Анализируя чеховский рассказ «Дама с собачкой», исследователь справедливо отмечает, что для Чехова как для истинного гения одинаково важны и поэзия и проза жизни, «одинаково дорого и высокое и низкое»: ломоть арбуза, который в самый романтический момент свидания ест Гуров<sup>1</sup>, фиолетовое море (изображая летний вечер в Ялте, Чехов пишет: «вода была сиреневого цвета, такого мягкого и теплого, и по ней от луны шла золотая полоса»); эта цитата приводится в исследовании Набокова [Набоков 1996: 332]), как и описание Толстым рук губернатора, скромно сидящего в самой глубине ложи театра, – «все это существенные детали, составляющие “красоту и убогость” мира» [Набоков 1996: 338]. Кроме того, Набоков обращает особое внимание и на две стороны жизни Гурова: ложную, которая была явной: служба в банке, посещение клуба, социальные обязанности – и истинную, наиболее интересную, которая пряталась за этой ложью, – т.е. он видит в произведениях Чехова черты эстетики двоемирия, столь присущей его собственному творчеству.

Исследователь с удовлетворением отмечает, что рассказ не несет никакой особой морали, которую нужно было бы извлечь, и никакой особой идеи, которую нужно было бы уяснить, т. е. и здесь он выступает против откровенного морализаторства, дидактики, что в высшей степени свойственно писателям-постмодернистам, отрицающим присутствие какой-либо морализующей идеи в художественном произведении. Да и саму суть чеховского метода исследователь характеризует метафорическим образом: он считает, что рассказ Чехова основан на системе волн, на оттенках того или иного настроения: «Если мир Горького состоит из молекул, то здесь у Чехова перед нами мир волн, а не частиц материи, что, кстати, гораздо ближе к современному научному представлению о строении Вселенной» [Набоков 1996: 338].

Таким образом, перед нами яркий пример метафорического осмысления специфики произведений Горького и Чехова, столь свойственного постмодернистскому подходу к прочтению художественного произведения с его ассоциативностью и интуитивизмом.

В набоковских лекциях нет отдельного раздела, посвященного творчеству А.С. Пушкина, но всегда и везде – в критических статьях, в обширном комментарии к роману в стихах «Евгений Онегин», в своих многочисленных интервью – Набоков возносит имя поэта на недостижимую высоту. Он по праву считает его родоначальником русской литературы, классической и современной: «кровь Пушкина течет в жилах новой русской литературы с той же неизбежностью, с какой в английской – кровь Шекспира»<sup>2</sup>. «Животворный луч» пушкинского гения освещает и творчество самого Набокова: почти во всех его произведениях звучат пушкинские темы, мотивы, явно ощутимы пушкинские подтексты<sup>3</sup>. Пушкинские традиции лейтмотивности, автоцитатности, автобиографичности<sup>4</sup>, пародийности, музыкальной и звуковой гар-

<sup>1</sup> Исследователь добавляет от себя: «грузно усевшись и чавкая» (стр. 334; выделено нами. – Т.Б.). Подобная изобразительная деталь в рассказе Чехова отсутствует; она понадобилась Набокову-лектору, чтобы тем самым подчеркнуть, что даже безобразное, низкое под рукой мастера становится поэзией.

<sup>2</sup> Набоков В. Интервью Альфреду Аппелю. IX. 1966 // Набоков о Набокове и прочем / Под ред. Н. Мельникова. М.: Независимая газета, 2002. С. 178.

<sup>3</sup> Подробнее см. об этом: А.С. Пушкин и В.В. Набоков: Сб. докладов международной конференции 15–18 апреля 1999 г. СПб.: Дорн, 1999. См. подробнее там же: Белова Т.Н. Эволюция пушкинской темы в романном творчестве Набокова. С. 95–102.

<sup>4</sup> См. об этом: Ходасевич В.Ф. Окно на Невский. А.С. Пушкин // Ходасевич В.Ф. Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. М., 1997. С. 489–490.

монии, о которых Набоков пишет в комментарии к «Евгению Онегину», были творчески переосмыслены и развиты в его прозаических произведениях, где поэзия оказывается внутренней составляющей его прозы. Вместе с тем взгляд Набокова на это произведение Пушкина отмечен особой оригинальностью и субъективностью. Если Белинский видел в нем «энциклопедию русской жизни», то для Набокова-критика оно – «прежде всего явление стиля», заключающее в себе «пестрые литературные пародии на разных уровнях»<sup>1</sup>. С точки зрения композиции он рассматривает роман в стихах Пушкина как единое гармоническое целое, где восемь глав образуют «элегантную колоннаду», при этом первая и последняя связаны системой лейтмотивов, что создает уникальный эффект эха – и это особенно импонирует художественно-эстетическим взглядам исследователя. Однако единственным существенным русским элементом романа, по его мнению, является лишь язык Пушкина, вспыхивающий на волнах музыкальной мелодии, не сравнимый ни с чем в русской литературе. Здесь в полной мере проявилось постмодернистское видение Набоковым литературного произведения: он улавливает у Пушкина только то, что отвечает его собственным представлениям об истинно великом произведении литературы. Это текстуальное гармоническое целое, входящее в систему предшествующей и последующей великой литературы, словно звезда, удаленная от действительности, воплощающее в себе игровую стилистику и изысканные литературные фантазии автора, который, подобно Творцу, воссоздает новые удивительные миры. «Фантазия бесценна лишь тогда, когда она бесцельна» [Набоков 1996: 82] – вот писательское кредо Набокова. Даже произведениям Толстого и Достоевского он отказывает в реализме, видя в их героях «прелестных кукол» [Набоков 1996: 279], а в самих писателях – лишь кукловодов.

Таким образом, в своих трудах по русской литературе Набоков выступает в трех ипостасях: с одной стороны, как академический исследователь он стремится к объективному изложению материала, особенно если предмет исследования ему как художнику импонирует (лекции о Толстом, Чехове); вместе с тем иногда внешний академизм оказывается маской, как, например, в лекции о творчестве Тургенева: язвительные замечания Набокова, критика постмодернистского толка, зачастую приводят к противоположному результату и сводят на нет то позитивное, что он сказал об этом классике. Думается, что во всех критических исследованиях Набокова очевидно стремление дать эстетическую переоценку литературе русского реализма, заново переоценить личность и творчество каждого писателя с высоты Критика-Творца, это отчетливо видно в его литературоведческих работах о Гоголе, Достоевском, отчасти Тургеневе и в том числе – в его художественном творчестве (например, в четвертой главе романа «Дар», где устами своего alter ego Ф. Годунова-Чердынцева Набоков ниспровергает с пьедестала художника и мыслителя Н.Г. Чернышевского и одновременно «использует в своей творческой практике наиболее оригинальные новации его экспериментальной поэтики»<sup>2</sup>). Постмодернистское мироощущение Набокова-критика выразилось не только в этой глобальной переоценке ценностей, но и в ярком метафорическом стиле по-

<sup>1</sup> Набоков В. Комментарий к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин». СПб., 1998. С. 36.

<sup>2</sup> Злочевская А.В. Художественный мир В. Набокова и русская литература XIX в.: генетические связи, типологические параллели и оппозиции: Автореферат дисс. ... докт. филол. наук. М., 2002. С. 36. В своей диссертации А.В. Злочевская обосновывает следующее утверждение: новации русских писателей XIX в. в области поэтики (Пушкина, Гоголя, Достоевского, Чехова, Салтыкова-Щедрина) «предвосхитили и подготовили рождение феномена писателя Набокова» (стр. 5). О традициях русской прозы в творчестве Набокова см. также: Целкова Л.Н. Традиции русской прозы XIX века в романах Владимира Набокова 20–30-х годов и в романе «Лолита»: Дисс. ... докт. филол. наук. М., 2001.



вестования, в его откровенно публицистической риторике (эссе о Гоголе, лекции о Достоевском и др.), той «экзальтированной страсти», с которой он говорил о произведениях русской литературы. Набоков не был критиком-профессионалом, прежде всего он был художником, поэтому, создавая свои лекции и эссе, он стремился к яркой эффектной манере изложения, которая часто подменяет строгость научной логики «метафорической эссеистикой», с ее ассоциативностью, интуитивизмом, игрой воображения, в связи с чем он пишет и о том, чего не было.

Еще одна ипостась Набокова – это критик-формалист, стоящий на позициях влиятельной в 1940–1950-х гг. «новой критики» (работы о творчестве Пушкина и Гоголя). Он оказывается в той же степени «у времени в плену», сколь и Набоков-художник – предтеча постмодернизма – в плену зазеркалья собственного творчества: именно через этот «магический кристалл» он субъективно оценивает творчество Достоевского, провидческие художественные открытия которого оказались столь созвучными его искусству и вырваться из плена которых он тоже не в состоянии, и потому столь яростно ниспровергает его творчество, как и его образ религиозного мыслителя и пророка. Однако наиболее близким по духу новаторства Набокову оказывается Пушкин, особенно его роман в стихах «Евгений Онегин»: «на чистейший звук» пушкинского камертона настроено творчество набоковского alter ego Ф. Годунова-Чердынцева, как и творчество самого писателя, который своими оригинальными исследованиями и точными переводами так много сделал для популяризации в англоязычном мире литературного наследия Пушкина и великой русской литературы в целом.

Хотелось бы отметить, что Набоков чрезвычайно болезненно относился к проблеме влияния на свое творчество кого-либо из известных писателей, обрушивая ураганный огонь критики на произведения Достоевского, отрицая свое знакомство с произведениями Кафки в момент написания романа «Приглашение на казнь» или очевидные аллюзии в ряде произведений с романом М. Пруста «В поисках утраченного времени». В интервью Мартину Эслину в 1968 г. Набоков высказался по поводу влияния на него писателей очень определенно: «Никто конкретно – ни живой, ни мертвый – на меня влияния не оказал» [Набоков 2002: 239]. Хотя некоторые произведения современных писателей («Петербург» А. Белого, роман Дж. Джойса «Улисс») Набоков считал величайшими достижениями прозы нашего времени [Набоков 2002: 215].

Продолжая эту мысль, Набоков признается, что, по его мнению, «неповторимый ослепительный дар гения» [Набоков 2002: 285] присущ только «полудюжине» писателей: это Гомер, Шекспир, Мильтон, Пушкин, Толстой, а из современных – Дж. Джойс, поэтому Чехова, Тургенева, Г. Джеймса он относит к разряду просто талантливых писателей. Про себя он сказал следующее: «Я мыслю, как гений, пишу, как выдающийся писатель, и говорю, как дитя» [Набоков 2002: 416].

В отношении Шекспира Набоков замечает, что языковая ткань его произведений – высшее, что создано во всей мировой поэзии, и в сравнении с этим его собственные драматургические достижения отступают на второй план. Не в них сила Шекспира, а в его метафоре [Набоков 2002: 207]. Таким образом, по Набокову, метафоричность стиля – главная ценность художественного произведения, позволяющая отнести писателя к когорте гениев. Хотя он высоко ценит творчество Л.Н. Толстого, однако к его шедеврам исследователь относит только роман «Анна Каренина» и повесть «Смерть Ивана Ильича», считая, что в сравнении с ними сильно проигрывает «разухабистый» исторический роман «Война и мир»,



поскольку он длинноват, в нем присутствуют «громоздкие идеи, дидактические отступления, искусственные совпадения» [Набоков 2002: 286] и т. д. Набокову «невыносимы публицистические атаки Толстого», поэтому ему совсем не нравятся «Воскресение» и «Крейцерова соната» [Набоков 2002: 286]. Аналогично он не принимает морализаторский пафос Гоголя, «его религиозный фанатизм» [Набоков 2002: 275], т. е. выступает против социальной ангажированности художника.

Как академический исследователь Набоков стремится к объективному изложению материала, особенно если предмет ему как художнику импонирует (лекции о Толстом, Чехове). Вместе с тем иногда внешний академизм оказывается маской, как, например, в его лекции о творчестве Тургенева: язвительные замечания Набокова, критика постмодернистского толка, зачастую приводят к противоположному результату и сводят на нет то позитивное, что им было сказано об этом классике. Например, знаменитые тургеневские зарисовки природы он называет «добротной, ясной, но ничем не выдающейся прозой» [Набоков 1996: 145].

Во всех литературно-критических исследованиях Набокова очевидно и стремление дать эстетическую переоценку литературе русского и западного реализма, заново переоценить личность и творчество каждого известного писателя с высоты своей неповторимой индивидуальности Критика-Творца, тем самым не только поднявшись на уровень того или иного классика, но и даже глядя на него сверху вниз. В подобной надлитературной постмодернистской позиции и содержатся истоки того карикатурно-пародийного модуса повествования, который столь отчетливо проявился в его литературоведческих работах о Гоголе, Достоевском, Тургеневе и др. Кроме того, постмодернистское мироощущение Набокова-критика выразилось не только в этой глобальной переоценке ценностей, но и в ярком метафорическом стиле повествования, в его откровенно публицистической риторике, зачастую в подмене научной логики «метафорической эссеистикой» с ее ассоциативностью, интуитивизмом, игрой воображения. Вместе с тем его ниспровергательный пафос отнюдь не может (хотя и должен был) скрыть следы влияния богатейшего наследия не только русской, но и мировой литературы, которая так причудливо резонирует в его самобытных произведениях.

Таким образом, благодаря своей плодотворной и масштабной просветительской деятельности в 1940–1960-е гг. в США в качестве переводчика, преподавателя и академического исследователя русской литературы, а также прославленного писателя, В. Набоков внес огромный вклад в становление англо-американской русистики в эти годы, чему также в большой мере способствовали его тесные дружеские контакты и контактные связи как с ведущими, так и с начинающими русистами в англоязычных странах Запада, например А. Аппелем, Э. Филдом, Б. Бойдом и другими, ставшими известными русистами и его биографами.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Александров В.Е.* Набоков и потусторонность. Метафизика, этика, эстетика / Пер. с англ. СПб.: Алетейя, 1999, 318 с.
2. *Андайк Дж.* Предисловие // Набоков В. Лекции по зарубежной литературе. М.: Независимая газета, 1998, С. 9–22.
3. *Аристотель.* Поэтика. Гл. 21 // Античные теории языка и стиля (антология текстов). СПб.: Алетейя, 1996. С. 170–199.

4. Белова Т.Н. Художественный мир Гоголя сквозь призму постмодернистской критики Набокова // Литература XX века: итоги и перспективы изучения: Материалы Шестых Андреевских чтений. М.: ЭКОН-информ, 2008. С. 63–71.
5. Белова Т.Н. В.В.Набоков – переводчик и комментатор романа в стихах А.С. Пушкина «Евгений Онегин» // Превод у систему компаративних изучавања националне и стране к књижевности и културе: међународни тематски зборник радова / [уредници Лариса Човић-Раздобудко, Николај Гарбовски], Приштина: Косовска Митровица, филозофски факултет Универзитета Приштина, 2012. С. 60–67.
6. Белова Т.Н. В. Набоков – исследователь русской литературы (особенности критического подхода) // Русское зарубежье: история и современность. М.: ИНИОН РАН, 2013. С. 204–220.
7. Белова Т.Н. Эволюция пушкинской темы в романном творчестве Набокова // А.С. Пушкин и В.В. Набоков: Материалы Международной научной конференции. СПб.: Дорн, 1999. С. 95–102.
8. Бойд Б. Владимир Набоков: русские годы: Биография / Пер. с англ. М.: Независимая газета; СПб.: Симпозиум, 2001. 695 с.
9. Бойд Б. Владимир Набоков: американские годы: Биография / Пер. с англ. М.: Независимая газета; СПб.: Симпозиум, 2004. 928 с.
10. Гомер. Илиада. Л.: Наука, 1990. 464 с.
11. Долинин А. Предисловие // Набоков В.В.. Собр. соч. русского периода: В 5 т. Т. 3. СПб.: Симпозиум, 2000. С. 9–41.
12. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 1. М., 1964. 385 с.
13. Достоевский Ф.М. Повести и рассказы: В 2 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1979. 264 с.
14. Злочевская А.В. Образ антигероя в повестях и рассказах Ф.М. Достоевского // Филологические науки. 1983. № 2. С. 22–29.
15. Злочевская А.В. Достоевский и Набоков // Ф.М.Достоевский и мировая культура. М., 1996. С. 72–95.
16. Злочевская А.В. Художественный мир В. Набокова и русская литература XIX в.: генетические связи, типологические параллели и оппозиции: Автореферат дисс. ... докт. филол. наук. М., 2002. 48 с.
17. Eugene Onegin. A Novel in Verse by Aleksandr Pushkin / Translated from the Russian, with a Commentary by Vladimir Nabokov: In 4 vols. N.Y., 1964.
18. Набоков В. Комментарий к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин». СПб.: Искусство – СПб.; ОКБ «Набоковский фонд», 1998. 928 с.
19. Набоков В. Лекции по русской литературе. Чехов, Достоевский, Гоголь, Горький, Толстой, Тургенев / Пер. с англ. М.: Независимая газета, 1996. 440 с.
20. Nabokov V. Nikolay Gogol. Norfolk, Connecticut: New Directions, 1944. 172 p.
21. Набоков В.В.: Pro et contra. Личность и творчество В. Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. Антология. Т. 1. СПб.: Издательство Русского христианского гуманитарного института, 1997. 974 с.
22. Nabokov V. Lectures on Literature / Ed. by Fredson Bowers. New York: Harcourt Brace Jovanovich / Bruccoli Clark, 1980. 512 p.
23. Nabokov V. Lectures on Russian Literature / Ed. by Fredson Bowers. New York: Harcourt Brace Jovanovich / Bruccoli Clark, 1981. 440 p.
24. Набоков о Набокове и прочем: Интервью, рецензии, эссе. М.: Независимая газета, 2002. 704 с.

25. *Набоков В.* Заметки переводчика // *Опыты*. N.Y., 1957. № 8. С. 36–49.
26. *Набокова В.Е.* Предисловие // *Набоков В. Стихи*. Ann Arbor, 1978. С. 3–6.
27. А.С. Пушкин и В.В. Набоков: Сб. докладов международной конференции 15–18 апреля 1999 г. СПб.: Дорн, 1999. 384 с.
28. *Сараскина Л.* Набоков, который бранится... // В.В. Набоков: Pro et contra. Антология. СПб., 1997. С. 542–570.
29. *Ходасевич В.Ф.* Окно на Невский. А.С. Пушкин // *Ходасевич В.Ф. Собр. соч.*: В 4 т. Т. 1. М., 1997. С. 489–490.
30. *Целкова Л.Н.* Традиции русской прозы XIX века в романах Владимира Набокова 20–30-х годов и в романе «Лолита»: Дисс. ... докт. филол. наук. М., 2001. 356 с.

## REFERENCES

1. Aleksandrov V.E. (1999) Nabokov's Otherworld. St.-Petersburg. Aleteja Publ. 320 p.
2. Aristotel. Poetics. Ch. 21. In: Graeco-Roman Theories of Style and Language (Texts' Aythology). St.-Petersburg. Aleteja Publ. 1996, pp. 170–199.
3. Belova T.N. Gogol's Artistic World through the Prism of Nabokov's Postmodern Critique. In: The 20<sup>th</sup> Century Literature: Results and Prospects of Study: Materials of the Sixth Readings (Conference) in Honour of Leonid Andreev. Moscow. Econ-Inform Publ. 2008, pp. 63–71.
4. Belova T.N. V.V. Nabokov as a Translator and Commentator of Pushkin's Poetic Novel "Eugene Onegin". In: Превод у систему компаративних изучавања националне и стране к књижевности и културе: међународни тематски зборник радова / [уредници Лариса Човић-Раздобудко, Николај Гарбовски], Приштина: Косовска Митровица, филозофски факултет Универзитета Приштина. 2012, с. 60–67.
5. Belova T.N. V. Nabokov as an Investigator of Russian Literature: On Some Peculiarities of his Critical Approach. In: Russian Emigration: History and Modernity. Moscow. 2013, pp. 204–220.
6. Belova T.N. The Evolution of Pushkin's Theme in Nabokov's Novels. In: A.S. Pushkin and V.V. Nabokov: Materials of the International Conference. St.-Petersburg. Dorn Publ. 1999, pp. 95–102.
7. Boyd B. (1990) Vladimir Nabokov: The Russian Years. Biography. Princeton: Princeton Univ. Press. 696 p.
8. Boyd B. (1991) Vladimir Nabokov: The American Years. Princeton: Princeton Univ. Press. 928 p.
9. Dolinin A. Introduction. In: Nabokov V. Collected Russian Language Works: In 5 vols. Vol. 3. St.-Petersburg. Symposium Publ. 2000, pp. 9–41.
10. Dostoevsky F.M. The Complete Works: In 30 vols. Vol. 1. Moscow. 1964. 385 p.
11. Dostoevsky F.M. Long-short Stories and Tales; In 2 vols. Vol. 1. Moscow. Khudozhestvennaya Literatura Publ. 1979. 264 p.
12. Eugene Onegin. A Novel in Verse by Alexander Pushkin / Translated from Russian with a Commentary by Vladimir Nabokov: In 4 vols. N.Y., 1964.
13. Homer (1990). Iliad. Leningrad. Nauka Publ. 464 p.
14. Khodasevich V.F. The Window Faces the Nevsky Prospekt. Pushkin. In: Khodasevich V.F. Collection of Works: In 4 vols. Vol. 1. Moscow. 1997, pp. 487–490.
15. Nabokov V. (1996) Lectures of Russian Literature. Chekhov, Dostoevsky, Gogol, Gorky, Tolstoy, Turgenev. Moscow. Nezavisimaya Gazeta Publ. 440 p.
16. Nabokov V. (1997) Pro et Contra. An Anthology. Vol. 1. St.-Petersburg. The Russian Christian Humanitarian Institute Press. 974 p.

17. Nabokov V. (1998) Commentary on A.S. Pushkin's "Eugene Onegin". St.-Petersburg. Iskusstvo – SPb Publ.; OKB "Nabokovskiy Fond". 928 p.
18. Nabokov on Nabokov and Others (2002): Interviews, Essays, Reviews / Compiled and edited by N. Melnikov. Moscow. Nezavisimaya Gazeta Publ. 704 p.
19. Nabokov V. (1980) Lectures on Literature. Ed. F.Bowers. N.Y.: Harcourt Brace Jovanovich / Bruccoli Clark, 512 p.
20. Nabokov V. (1981) Lectures on Russian Literature / Ed. F. Bowers. N.Y. Harcourt Brace Jovanovich / Bruccoli Clark Publ. 440 p.
21. Nabokov V. (1944) Nikolay Gogol. Norfolk, Connecticut. New Directions. 172 p.
22. Nabokov V. Translator's Notes. *Opyty*. N.Y. 1957. No 8, pp. 36–49.
23. Nabokova V.E. Preface. In: Nabokov V. Poems. Ann Arbor. Ardis. 1978, pp. 3–6.
24. A.S. Pushkin and V.V. Nabokov: Materials of the International Conference. St.-Petersburg. Dorn Publ. 1999. 384 p.
25. Saraskina L. V. Nabokov – the One Who Is Swearing. In: V.V. Nabokov. Pro et Contra. An Anthology. Vol. 1. St.-Petersburg. The Russian Christian Humanitarian Institute Press. 1997, pp. 542–570.
26. Tselkova L.N. (2001) Traditions of the 20<sup>th</sup> Century Russian Prose in Vladimir Nabokov's of 1920–1930's and the Novel "Lolita". PhD Thesis. Moscow. 2001. 536 p.
27. Updike, J. Introduction. In: Nabokov V. Lectures on Literature / Ed. by F. Bowers. New York. Harcourt Brace Jovanovich / Bruccoli Clark Publ. 1980, pp. 17–27.
28. Zlochevskaya A.V. The Antihero's Image in Long-short Stories and Tales of F.M. Dostoevsky. *Philologicheskie Nauki*. 1983. No 2, pp. 22–29.
29. Zlochevskaya A.V. Dostoevsky and Nabokov. In: F.M. Dostoevsky and the World Culture. Moscow. 1996, pp. 72–95.
30. Zlochevskaya A.V. (2002) V. Nabokov's Artistic World and Russian Literature of the 19<sup>th</sup> Century: Genetic Relations, Typological Parallels and Oppositions. The Synopsis of PhD Thesis. Moscow. 48 p.

*Сведения об авторе:*

Татьяна Николаевна Белова,  
канд. филол. наук  
ст. научный сотрудник  
филологический факультет  
МГУ имени М.В. Ломоносова

Tatiana N. Belova,  
PhD  
Senior Researcher  
Philological Faculty  
Lomonosov Moscow State University

tnbelova@yandex.ru