

**В.В. Набоков – исследователь русской литературы
(особенности критического подхода)**

Аннотация: В статье анализируются научные работы В.В. Набокова о творчестве корифеев русской литературы (Н.В. Гоголя, Л.Н. Толстого, И.С. Тургенева, А.П. Чехова, Ф.М. Достоевского), написанные в русле «новой критики», господствовавшей в США в 1940–1950-е гг., и эстетики постмодернизма, приверженность к которой отличает его художественные произведения второй половины XX в. В этих исследованиях Набокова отчетливо виден сплав литературно-художественной и литературно-критической мысли, также очень характерный для его романов, написанных в США, выразившийся в данном случае в метафорическом прочтении произведений великих русских писателей наряду с интуитивизмом и ассоциативностью изложения мысли. Так, в соответствии с эстетикой постмодернизма Н.В. Гоголь – моралист и религиозный проповедник – изображается в эссе как одинокий маргинальный герой, душевнобольной, движимый маниакальной идеей переустройства российского общества. В его произведениях Набоков – постмодернистский критик – усматривает эффект симультанности, иррациональности, сюрреализма ситуаций и словотворчества, а также устремленности их в потусторонний мир бытия, хотя как художник он интуитивно-метафорически все же ощущает в них поэзию живой народной жизни, несомненно воспетой классиком.

На первое место в иерархии русских прозаиков XIX в. В.В. Набоков ставит Л.Н. Толстого, который, по его словам, «открыл метод изображения жизни», когда автор невидим в произведении и в то же время вездесущ, как Творец во Вселенной. Две главные темы Толстого – «жизнь и смерть» – исследователь рассматривает с позиции эстетики постмодернизма (важной составляющей которой является восприятие смерти как рождения), сопрягающейся с ощущением брэнного здешнего мира как абсурдного хаоса, которому также противостоит тема непреходящих семейных ценностей. «Развенчивая» славу Ф.М. Достоевского как всемирно известного писателя, Набоков использует биографический способ исследования, смыкающийся с критикой фрейдистского толка, хотя к учению Фрейда он всегда относился чрезвычайно негативно.

Метафорический стиль изложения широко применяется Набоковым при анализе творчества И.С. Тургенева и А.П. Чехова. Так, он считает, что рассказы Чехова построены на системе волн, а не частиц материи, как у М. Горького (молекул), т. е. на оттенках того или иного настроения. В критических исследованиях Набокова очевидно стремление дать эстетическую переоценку литературе русского реализма как

с позиций критика-формалиста, так и художника-постмодерниста – с высоты своей неповторимой индивидуальности Критика-Творца, поднявшись до уровня того или другого классика и даже глядя на него сверху вниз.

Ключевые слова: литература русского реализма, эстетика постмодернизма, метафорический способ прочтения, ассоциативность, интуитивизм, «новая критика»

Abstract: The article considers the main peculiarities of Nabokov's critical approach to the work of the famous Russian writers of the XIX-th century. Sharing the formal postulates of «New criticism» – a very influential critical trend in the USA at that time – and bent for new postmodern tendencies in literature he combines these two critical approaches in the evaluation of their work.

According to Nabokov a talented writer as L. Tolstoy and N. Gogol created a unique new world, a kind of a mirage which has nothing to do with reality. Thus the work of genius is a phenomenon of style (or language) but not the picture of real life: one can even feel the existence of the parallel Otherworld in it, which transcendently effects the artist's consciousness. As a postmodern writer Nabokov perceives the text metaphorically with a great deal of associations and intuitionism. Thus he depicts Gogol as a lonely insane marginal hero with a maniacal idea of reorganizing Russian society on new moral and religious principles. He finds in his works such postmodern patterns as simultaneity, irrationality, neologisms and the Otherworld, but as an artist he feels the poetry of genuine folk life – due to extended metaphors the Russian writer creates «tender warm» images of living people. Thus the metaphorical style of writing is of great importance for Nabokov in evaluation of the writer's genius. He also praises Tolstoy who invented a new method of depicting life and death: the author is invisible in his works but his presence is felt everywhere like the presence of the Creator in the Universe. Nabokov considers death in «Anna Karenina» and «The Death of Ivan Illiyech» from the point of view of a postmodern writer – as a new birth in the Otherworld, free from absurd chaos of earthly life. Metaphoric style is used by Nabokov while analyzing works of Turgenev and Chekhov: the latter's stories are built on the system of waves, i.e. the shades of the author's mood and spirits.

Speaking about Chekhov and Turgenev as talented writers he tries to dethrone F. Dostoyevsky, to make him a broken idol. He argues that the writer created a gloomy world of the insane and his works lack harmony and beauty under the influence of western sentimental and gothic novels. Nabokov considers his work to be banal, tasteless and mediocre though he himself is much indebted to him as a disciple.

So Nabokov tries from the point of the postmodern aesthetic trend to revalue the «leading lights» of Russian literature: those are Gogol, Turgenev, Dostoyevsky. Such superliterary position is the source of his grotesque ludicrous parodical modus of narration.

Possibly his negative pathos was also intended to hide certain traces of his literary predecessors who effected his works so whimsically and fancifully.

Key words: Russian realistic novel, postmodern aesthetics, metaphorical style of writing, associations, intuitionism, «New criticism»

Литературно-критическое наследие В. Набокова обширно и разнообразно. Оно включает 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 (1981),

фундаментальный почти четырехтомный комментарий (объемом в 1100 страниц) к роману в стихах А.С. Пушкина «Евгений Онегин» (аутентичный перевод которого был также выполнен Набоковым) – плод пятнадцатилетней напряженной исследовательской работы в библиотеках Корнельского 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 объемистое эссе о Н.В. Гоголе, вышедшее отдельным изданием в США (1944) на английском языке и затем переведенное на многие языки мира¹. 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 пространного 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.» (1996: 56)², 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 вот 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.

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

По Набокову, художественное произведение должно приоткрывать непостижимые человеческим разумом трансцендентные тайны бытия, отсвет 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» (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, в приближении к реальности. Мир Гоголя, по мнению Набокова, – абсолютно далекий от реальной жизни, «вывернутый наизнанку» (1996: 33), «перевернутый» (1996: 55) аб-

¹ *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 vol. N.Y., 1964; Nabokov V. Nikolay Gogol. Norfolk, Connecticut: New Directions, 1944.*

² Здесь и в дальнейшем текст эссе и лекций Набокова цитируется по изданию: *Набоков В. Лекции по русской литературе. Чехов, Достоевский, Гоголь, Горький, Толстой, Тургенев / Пер. с англ. М.: Независимая газета, 1996.* Номер страницы указан в скобках одной арабской цифрой. Цитаты из художественных произведений В.В. Набокова даются по изданию: *Набоков В. Собр. соч.: В 4 т. М., 1990.* Номера тома (арабской цифрой) и страницы (тоже арабской) указаны в тексте.

сурдный мир, герои которого «реальны лишь в том смысле, что они реальные создания фантазии Гоголя» (1996: 59), в произведениях которого не надо усматривать ни морального обличения, ни социальной сатиры. Напротив, «Шинель» – это «гротеск и мрачный кошмар, пробивающий черные дыры в смутной картине жизни» (1996: 124), где главный герой – ничтожный чиновник – оказывается единственным подлинно человеческим лицом среди круговорота масок, а за «грубо разрисованными ширмами» (1996: 125) ощущается нечто «подлинное» (1996: 125), «нездешнее» (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» (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 исследователи³. 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 <...>» (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» (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 противники «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» (1996: 69). Высказывание Гоголя в *эпизоде («Развязке “Ревизора”»)* 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 больным человеком... в обмане, к какому прибегают сумасшедшие» (1996: 70).

Эта идея о сумасшествии Гоголя красной нитью проходит через все эссе (1996: 69, 70, 71, 107, 110, 113), обрстая 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, по-

³ 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.

сколькo видел в ней нечто инфернальное (своей вертлявостью она напомнила ему исчадие ада – дьявола), и ящерицам, которых он, по словам Набокова, методически убивал в Швейцарии своей тростью.

Набоков даже сравнивает болезненную реакцию Гоголя на восприятие пьесы «Ревизор» российской публикой с неадекватным поведением героя своего произведения, не называя его, – героя, 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» (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 воплощения⁴.

Итак, Набоков создает в своем эссе гротескный образ писателя – душевнобольного человека, абсолютно беспомощного перед всеми жизненными проявлениями, казнимого врачами, обреченными 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 внемлют, не видят, не слушают меня. Что я сделал им? За что они мучат меня?» и т. д. (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» (1996: 57), – а «бесцельную фантазию» (1996: 82) ирреального потустороннего мира, прорывающегося сквозь фон произведения, который и есть «подлинное царство Гоголя» (1996: 66).

Далее, говоря о четырехмерности гоголевской прозы (1996: 128), Набоков пишет о возникающих в ней «теньях, сцепляющих нашу форму бытия с другими формами и состояниями» (1996: 127), – «теньях других миров», проходящих в произведениях истинного писателя, «как тени безмянных и беззвучных кораблей» (1996: 130). Таким образом, по мнению критика, лучшие произведения мировой

⁴ В данном случае это мог быть и образ Германа из уже написанного на русском языке романа «Отчаяние», весьма неадекватно воспринимающего детали окружающего мира, и образ мнящего себя королем в изгнании Кинбота-Боткина из будущего романа «Бледное пламя», тематически 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» // В.В. Набоков: Pro et contra. Антология. СПб., 1997. С. 104. Кроме того, это также может быть образ психически больного молодого человека из рассказа Набокова «Знаки и символы» (1948 г.).

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»⁵, в то время как внешний мир действительности, абсурдный, неправильно устроенный, недостойный человека мир, не может и недостойн 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»⁶. 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 других «чего-то лишнего (курсив наш. – Т. Б.) – росчерка миметической магии или обманчивого двойничества – сверхъестественного и сюрреального»⁷.

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» (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» (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» (1996: 130).

С другой стороны, особый интерес Набокова вызывают развернутые разветвляющиеся метафоры Гоголя, где «словесные обороты создают *живых людей*» (курсив наш. – Т. Б.), при этом возникающие из небытия «побочные характеры... в его романе оживлены всяческими оговорками, метафорами, сравнениями и лирическими отступлениями» (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 белорудых и белошейных девиц, собравшихся послушать его тихострунного треньканья» (1996: 85).

Приводя в своем эссе данную цитату и анализируя это волшебное превращение тыквы в яркую картинку российской жизни, Набоков вслед за Гоголем харак-

⁵ Набоков В. Предисловие к роману «Bend Sinister» // В.В. Набоков: Pro et contra. С. 78.

⁶ Апдайк Дж. Предисловие // Набоков В. Лекции по зарубежной литературе. М.: Независимая газета, 1998. С. 20.

⁷ Ibid. С. 20.

теризует подобный прием чисто метафорически, никак не связывая его с реальностью: «внезапно распахивается 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» (1996: 126).

У него подобный прием, где *nature morte* внезапно оживает, повинуясь ассоциативно-метафорической природе гоголевского гения, изливающего на читателя поток поэзии, источник которого – живая жизнь, вызывает ощущение чего-то смехотворного 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» (1996: 126) – вывод не только формалистского, но и посмодернистского толка. Таким образом, формальные позиции «новой критики», на которых стоит Набоков, дополняются его постмодернистским видением искусства как феномена, открывающего тайны бытия, обнажающего существование параллельного мира, трансцендентно воздействующего на сознание художника.

Вместе с тем, характеризуя творческую манеру Гоголя, Набоков неоднократно сравнивает его развернутые метафорические описания с гомеровскими (1996: 84, 95) и даже проецирует на «Мертвые души» «интонацию и стилистику» (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»⁸.

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 – пастушеством или земледелием, торговлей, совершают ратные подвиги и даже пируют на свадьбе.

Там же два града представил он ясноречивых 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 каждый⁹; 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, воз-

⁸ Аристотель. Поэтика. Гл. 21 // Античные теории языка и стиля (антология текстов). СПб.: Алетейя, 1996. С. 196.

⁹ Гомер. Илиада. Л.: Наука, 1990. С. 270–271.

дух 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 Пробки, извозом промышлявшего Григория Доезжай-не-доедешь и др.) или Плюшкина (тюремные злоключения 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 (1996: 99).

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» (1996: 105; курсив наш. – Т. Б.).

В этом отрывке, который Набоков называет «скороговоркой фокусника» (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*» (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 (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» (1996: 64, 67), пьеса «Ревизор» – «государственным призраком» (1996: 68), а негероический герой поэмы «Мертвые души» Чичиков – «посланником сатаны, спешащим домой в ад» (104), «призраком, прикры-

тым мнимо пиквикской округлостью плоти, который пытается заглушить зловоние ада <...> ароматами» (1996: 90).

По-видимому, не без влияния этого inferнального образа, который, как считает Набоков, олицетворяет пошлость – «одно из главных отличительных свойств дьявола» (1996: 80), им по аналогии с «гоголевским лейтмотивом “округлого” в пошлости» (1996: 81) был создан образ «безбородого толстячка» (1990, 4: 33) мсье Пьера с пухлыми ручками (1990, 4: 124) и «жирными плечиками» (1990, 4: 127), также распространяющего «свойственное ему зловоние» (1990, 4: 92). Как и Чичиков, он воплощает лоск и пухлость пошлости (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» (1990, 4: 88), прежде чем тот без боязни «предается» ему «на всю смерть» (1990, 4: 101). Подобно Чичикову, он такой же «мнимый херувим» «с гладкими как атлас» щеками (1996: 90) и с сахарной улыбкой и одновременно, как и Чичиков, – «импотент, подобно всем недочеловекам Гоголя» (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» (1996: 90); по аналогии футляр палача мсье Пьера, заключающий в себе топор, являет собой его «гнездышко» (1990, 4: 94), т. е. гнездышко его души.

Если Чичиков только напоминает Набокову гусеницу-древоточца с белым и жирным телом (1996: 90) и кольчатого червя (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» (1996: 105). Так оба посланца ада, воплощение пошлости в романах Гоголя и Набокова, оказываются возвращенными «своей природной стихии» (1996: 123).

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 постмодернизма¹⁰. Об этом же говорит и его свободная и раскованная манера изложения, подчас эпатажирующая читателя, специфически личностно 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» (1996: 115), и даже сравнивает его жажду власти над душами современников с непомерными желаниями «жены рыбака в сказке Пушкина» (1996: 107). В соответствии с эстетикой постмодернизма Гоголь – моралист и религиозный проповедник – изображен как одинокий маргиналь-

¹⁰ 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.

ный герой, душевнобольной, уверенный в своей «магнетической мощи» (1996: 107) и одновременно одержимый маниакальной идеей переустройства общества, т. е. в эссе шаг за шагом происходит его деканонизация, разрушение стереотипов его литературной репутации, выполненное 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» (1996: 113), имея в виду критика Погодина или писателя Аксакова. Автор эссе постоянно повторяет, что Гоголь «отстал от века», его «магический кристалл помутнел» (1996: 122), «он уже не умел создать новую художественную ткань» (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 даты 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» (1996: 55). Обратная перспектива 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» (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» (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» (1996: 63). Ведь для него самого жизнь лишь краткое мгновение, «щель слабого света между двумя идеально черными вечностями» (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» (1996: 127), таким образом метафорически осмысляя художественную специфику его произведений, непохожих на произведения других авторов, в которых отражены «спокойно вращавшиеся, подобно часовому механизму, миры прошлых веков» (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» (1996: 127). Так, в устах гоголевских чиновников название игральные карт ласково искажаются: «черви» становятся «червоточиной», «пики» превращаются в «пикенции», «пикендрасы», «пичуры» или «пичурушуха». 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» (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» (1996: 88), т. е. явно типических представителей мира чиновников.

Таким образом, вопреки своей концепции о «хаосе мнимостей» (1996: 125), составляющих мир Гоголя, «творящего жизнь из ничего» (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» (1996: 246). Позднее Набоков назвал свое эссе о Гоголе очень поверхностным¹¹.

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 (1981), 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, стилевых 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»¹², 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 отличаются 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 (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 его героя Ивана Карамазова к убийству своего отца: и сам писатель, по их мнению, страдал похожим комплексом вины. Исследователь постоянно подчеркивает, что житейские невзгоды, преследовавшие Досто-

¹¹ Опыты. 1957. № 8. С. 45.

¹² В своих лекциях Набоков не случайно делает следующее признание: «Во мне слишком мало от академического профессора, чтобы преподавать то, что мне не нравится» (Op. cit. P. 176).

евского, 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» (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» (1996: 179; курсив наш. – 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» (1996: 199; курсив наш. – Т. Б.), а его самые известные произведения лишены гармонии и красоты, поскольку создавались в условиях вечной спешки: писатель часто не имел возможности даже прочесть 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» (1996: 181). Таким образом, Достоевский, по словам Набокова, так ненавидевший Запад, оказывается самым европейским из русских писателей, что, по-видимому, способствовало его успеху у западного читателя. А поскольку, замечает Набоков, «подлинная мера таланта есть степень непохожести автора и созданного им мира» (1996: 185), то Достоевского он считает писателем посредственным, банальным и безвкусным, с его «упоеанием трагедией растоптанного человеческого достоинства» (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» (1996: 183). Современниками же повесть была встречена весьма холодно¹³. Думается, что столь высокая оценка повести Достоевского кроется в первую очередь в том, что двойничество, зеркальность образов – необъемлемая часть эстетики постмодернизма, потому Набокову столь близок подобный тип антигероя¹⁴ с его расщепленным сознанием, порождающим двойников, – тип, мастерски разработанный Достоевским¹⁵, продолжив-

¹³ По мнению тогдашней критики, «Двойник» – «скучен и вял», растянут донельзя. См. об этом: Примечания // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 1. М., 1964. С. 484.

¹⁴ 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.

¹⁵ Ф.М. 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.

шим 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), и к тому же на месте преступления им была оставлена трость убитого с выжженным на ней именем владельца – безработного Феликса. 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 Достоевского¹⁶, он также делает своих героев душевнобольными, склонными к психическим расстройствам и объятами маниакальной страстью, также наделяет 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 Лужин в романе «Защита Лужина», Аква в «Аде» со своим двойником – сестрой Мариной и целый сонм второстепенных персонажей его романов и рассказов (Сильвия Шейд и Диза, герцогиня Больна; Джеральд Эмеральд и Изумрудов; сумасшедший убийца американского поэта Шейда Джек Грей и секретный агент – цареубийца Яков Градус и др.).

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 мотивы¹⁷.

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»,

¹⁶ 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 (Op. cit. С. 568).

¹⁷ *Долинин А.* Предисловие // Набоков В. Собр. соч. русского периода: В 5 т. Т. 3. СПб.: Симпозиум, 2000. С. 11.

отношений 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» (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» (1996: 223). Правдоискательство, любовь к истине были для него дороже, чем «легкая, красочная блистательная иллюзия правды» (1996: 224). Вместе с тем он велик как художник, поскольку «открыл метод изображения жизни, который точнее всего соответствует нашему представлению о ней» (1996: 224). Толстой-автор, подобно Флоберу, невидим в произведении и в то же время вездесущ, как Творец во Вселенной. В романах писателя Набокова пленяет его «чувство времени, удивительно созвучное нашему восприятию» (1996: 225), а также он выделяет две, на его взгляд, главные темы творчества Толстого – «жизнь и смерть», которые более всего волновали самого Набокова-художника. Их он рассматривает с позиций эстетики постмодернизма, важной составляющей которой является восприятие смерти как рождения, которая всегда сопрягается с ощущением здешнего бренного 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» (1996: 247). Набоков пишет, что для Толстого смерть – рождение души (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 – доколе 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. Изображение Л. Толстым грозы и удара молнии в Колке, где находились Кити, няня и грудной Митя (молния попала в дуб, а они остались невредимы) Набоков воспринимает так: «силы природы отступили перед могуществом семейной жизни» (1996: 250), умирительным символом которой для Набокова являются «мокрые пеленки» этого младенца.

Стиль Толстого, по мнению Набокова, «на редкость громоздкое и тяжеловесное орудийное средство» (1996: 309). Анализируя в своих комментариях к роману «Анна Каренина» стилистику его первых страниц, 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)» (1996: 284). Подобных тонких, точных и глубоких наблюдений над особенностями стиля русских классиков много в его «Лекциях по русской литературе» и обширном комментарии к «Евгению Онегину».

Необходимо отметить, что Набоков-критик нередко 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 могут извиваться и перепутываться самым причудливым образом, как колеблются, изгибаясь при малейшей ряби, две колонны, отраженные в воде» (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 (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).

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 исследования¹⁸. Лучшие образцы тургеневской «добротной, ясной, но *ничем не выдающейся прозы*» (1996: 145) (курсив наш. – Т. Б.), считает Набоков (это, в основном, зарисовки природы), напоминают «акварели, нежели сочные ослепительные фламандские портреты из галереи гоголевских персонажей» (1996: 139). Размеренная проза Тургенева, по его мнению, великолепно приспособлена для передачи плавного движения, причем «та или иная фраза у него напоминает ящерицу, нежащую-

¹⁸ 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» (143), скучно и нудно объясняет, что он имел в виду, эпилоги его произведений кажутся «до боли искусственными» и т. д. (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» (1996: 143) и что Тургенев «не великий писатель, хотя и очень милый» и т. д. (1996: 143)

ся на теплой, залитой солнцем стене, а два-три последних слова в предложении извиваются, как хвост» (1996: 145).

Исследователь приходит к выводу, что лучшее в тургеневской прозе – русский пейзаж – получило «изумительное развитие в прозе Чехова» (1996: 143)¹⁹.

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» (1996: 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 Гуров²⁰, 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 есть в исследовании Набокова – 1996: 332) и руки губернатора, скромно сидящего в самой глубине ложе театра, – «все это существенные детали, составляющие «красоту и убогость» мира» (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. 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» (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.

¹⁹ Набоков в той же фразе ядовито замечает, что «худшее в тургеневской прозе нашло наиболее полное выражение в книгах Горького» (1996: 143).

²⁰ Исследователь добавляет от себя: «грузно усевшись и чавкая» (1996: 334). Подобная изобразительная деталь в рассказе Чехова отсутствует; она понадобилась Набокову-лектору, чтобы тем самым подчеркнуть, что даже безобразное, низкое под рукой мастера становится поэзией.

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»²¹. «Животворный луч» пушкинского гения освещает и творчество самого Набокова: почти во всех его произведениях звучат пушкинские темы, мотивы, явно ощутимы пушкинские подтексты²². Пушкинские традиции лейтмотивности, автоцитатности, автобиографичности²³, пародийности, музыкальной и звуковой гармонии, 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 «Евгений Онегин» «прежде всего явление стиля», заключающее в себе «пестрые литературные пародии на разных уровнях»²⁴. 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 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» (1996: 82) – вот писательское кредо Набокова. Даже произведениям Толстого и Достоевского он отказывает в реализме, видя в их героях «прелестных кукол» (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 позитив-

²¹ Интервью Альфреду Аппелю. IX. 1966 // Набоков о Набокове и прочем / Под ред. Н. Мельникова. М.: Независимая газета. 2002. С. 178.

²² Подробнее см. об этом: А.С. Пушкин и В.В. Набоков: Сборник докладов международной конференции 15–18 апреля 1999 г. СПб.: Дорн, 1999.

²³ См. об этом: *Ходасевич В.Ф.* Окно на Невский. А.С. Пушкин // Ходасевич В. . Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. М., 1997. С. 489–490.

²⁴ *Набоков В.* Комментарий к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин». СПб.: Искусство – СПб.: ОКБ «Набоковский фонд», 1998. С. 36.

ное, 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 своей неповторимой индивидуальности Критика-Творца, тем самым поднявшись на уровень того или иного классика или 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, отчасти Тургеневе, 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»²⁵). Постмодернистское мироощущение Набокова-критика выразилось не только в этой глобальной переоценке ценностей, но и в ярком метафорическом стиле повествования, в его откровенно публицистической риторике (эссе о Гоголе, лекции о Достоевском и др.), той «эксальтированной 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 созвучны его искусству и вырваться из плена которых он тоже не в состоянии – и потому столь яростно ниспровергает его творчество, как и сам 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, столь причудливо резонирующей в его самобытных творениях.

²⁵ 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. В своей диссертации А.В. Злочевская доказывает следующее: новации русских писателей XIX в. в области поэтики (Пушкина, Гоголя, Достоевского, Чехова, Салтыкова-Щедрина) «предвосхитили и подготовили рождение феномена писателя Набокова» (Op. cit. С. 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.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Nabokov V.* Lectures on Russian Literature / Ed. and with an Introduction by Fredson Bowers. N.Y.; L., 1981.
2. Eugene Onegin. A Novel in Verse by Aleksandr Pushkin / Translated from the Russian, with a Commentary by Vladimir Nabokov. In 4 vol. N.Y., 1964.
3. *Nabokov V.* Nikolay Gogol. Norfolk, Connecticut: New Directions, 1944.
4. *Набоков В.* Лекции по русской литературе. Чехов, Достоевский, Гоголь, Горький, Толстой, Тургенев / Пер. с англ. М.: Независимая газета, 1996.
5. *Boyd B.* Vladimir Nabokov: The Russian Years. Princeton, 1990 / Boyd B. (1990) Vladimir Nabokov. The Russian Years. Princeton.
6. *Александров В.Е.* Набоков и потусторонность. СПб., 1999.
7. В.В. Набоков: Pro et contra. Антология. СПб., 1997.
8. *Набоков В.* Лекции по зарубежной литературе. М.: Независимая газета, 1998. С. 20.
9. Античные теории языка и стиля (антология текстов). СПб.: Алетейя, 1996. С. 196.
10. *Гомер.* Илиада. Л.: Наука, 1990.
11. *Опыты.* 1957. № 8.
12. Набоков о Набокове и прочем / Под ред. Н. Мельникова. М.: Независимая газета, 2002.
13. А.С. Пушкин и В.В. Набоков: Сборник докладов международной конференции 15–18 апреля 1999 г. СПб.: Дорн, 1999.
14. *Набоков В.* Комментарий к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин». СПб.: Искусство – СПб.: ОКБ «Набоковский фонд», 1998.
15. *Злочевская А. В.* Художественный мир В. Набокова и русская литература XIX в.: генетические связи, типологические параллели и оппозиции. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук. М., 2002.
16. *Целкова Л.Н.* Традиции русской прозы XIX века в романах Владимира Набокова 20–30-х годов и в романе «Лолита». Диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук. М., 2001.

REFERENCES

1. Nabokov V. (1981) Lectures on Russian Literature. Ed. and with an Introduction by Fredson Bowers. N.Y., L.
2. Eugene Onegin. A Novel in Verse by Aleksandr Pushkin. Translated from the Russian, with a Commentary by Vladimir Nabokov. In 4 vol. N.Y. 1964.
3. Nabokov V. (1944) Nikolay Gogol. Norfolk, Connecticut. New Directions.
4. Nabokov V. (1996) Lectures on Russian literature. Chekhov, Dostoyevsky, Gogol, Gorky, Tolstoy, Turgenyev. Trans. from English. Moscow. Nezavisimaya Gazeta Publ.
5. Boyd B. (1990) Vladimir Nabokov. The Russian Years. Princeton.
6. Alexandrov V.E. (1999) Nabokov and otherworldliness. St. Petersburg.
7. V.V. Nabokov: Pro et contra. Anthology. St. Petersburg. 1997
8. Nabokov V. (1998) Lectures on foreign literature. Moscow . Nezvisimaya gazeta Publ., p. 20.
9. Antique theory of language and style (anthology of texts). St. Petersburg. Aletheia. 1996, p. 196.

10. Homer. Iliad. Leningrad. Nauka Publ. 1990.
11. *Opyty*. 1957. No. 8.
12. Nabokov about Nabokov and on the other themes. N. Melnikova (ed.). M. Nezavisimaya Gazeta Publ. 2002.
13. A.S. Pushkin and V. Nabokov. Collection of the International Conference 15–18 April 1999. St. Petersburg. Dorn Publ. 1999.
14. Nabokov V. (1998) Commentary on Pushkin’s novel “Eugene Onegin”. St. Petersburg. Arts – St. Petersburg Publ. OKB “Nabokov Fund”.
15. Zlochevskaya A.V. (2002) Art world of Nabokov and Russian literature of the XIX century: genetic connections, typological parallels and the opposition. Abstract of dissertation for the degree of Doctor of Philology. Moscow.
16. Tselkova L.N. (2001) The traditions of Russian prose of XIX century in the novels by Vladimir Nabokov 20–30s in the novel “Lolita”. The thesis for the degree of Doctor of Philology. Moscow.

Сведения об авторе:
Татьяна Николаевна Белова,
канд. филол. наук
ст. научн. сотрудник
филологический факультет
МГУ имени М.В. Ломоносова

Tatiana N. Belova
PhD
Senior Researcher
Philological Faculty
Lomonosov Moscow State University
tnbelova@yandex.ru