

Министерство образования и науки Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования

«Башкирский государственный университет»

На правах рукописи



Узбекова Гузель Филадельфевна

**ИСКУССТВО ИГРЫ В РУССКОЯЗЫЧНЫХ
РОМАНАХ В. НАБОКОВА**

Специальность 10.01.01 – Русская литература

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени

кандидата филологических наук

Научный руководитель –
доктор филологических наук,
профессор В.И. Хрулев

Уфа – 2017

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
 ГЛАВА 1. ИГРА В ТВОРЧЕСТВЕ В. НАБОКОВА	
1. Игровой аспект культуры и литературы.....	31
2. Проза В. Набокова в оценке критики.....	40
3. Суждения писателя об игровом стиле.....	47
4. Типология игры в русскоязычных романах	53
 ГЛАВА 2. ТЕАТРАЛЬНАЯ ИГРА	
1. Театрально-зрелищное искусство как явление культуры.....	67
2. Кукольные мотивы в литературе.....	71
3. «Маски» и «куклы» В. Набокова	79
4. Приемы театрализации.....	105
 ГЛАВА 3. ИГРА С ЧИТАТЕЛЕМ	
1. Читатель – участник художественной игры В. Набокова.....	138
2. Сон как литературный прием игры с реальностью	144
3. Игровая функция мотива ключа.....	166
4. Игра с «чужим словом»	177
 ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	 199
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	206

ВВЕДЕНИЕ

1

Владимир Набоков – неоднозначный писатель в русской литературе XX века: виртуозный стилист, ироник, пародист, представитель первой волны эмиграции (1918 – 1940). Его творчество всегда сопровождалось острыми спорами. Современники и исследователи называли В. Набокова «странным», «холодным», надменным писателем, «сошедшим с рельсов русской литературы»¹. С первых книг отметили сконструированность приемов, выверенность и отточенность формы его романов. Талант и пустота, эстетизм и отчужденность – так определялось главное противоречие его творчества. Подобные мнения связаны, в первую очередь, с художественным стилем автора, за которым, по словам критиков, не было души, гуманистического пафоса, «русской теплокожести» (Г. Гачев). В. Набоков открыто утверждал: «Великая литература – это феномен языка, а не идей»². В своей прозе он стремился утвердить это положение.

Культ стиля у писателя был связан с установкой на внесоциальность, общественное неслужение литературы, приоритет мира эстетического над объективной реальностью. «Все наши традиции в нем обрываются»³, – заявлял Г. Адамович. Г. Иванов называл В. Набокова «самозванцем» русской классики, а его творчество – «отполированной до лоску литературой», «технически ловкой», «пошлостью не без виртуозности»⁴. Г. Адамович писал: «Бесспорно, Сири́н – замечательное явление в нашей новой литературе. Он соединяет в себе исключительную словесную одаренность с редкой способностью писать, собственно говоря, “ни о чем”»⁵. Однако со временем, после выхода романа «Защита Лужина», критик утверждал: «Невозможно было бы отрицать, что по

¹ См.: Ерофеев В. Русская проза В. Набокова: Вступительная статья // Набоков В.В. Собрание сочинений: В 4 т. М.: Правда, 1990. Т. 1. С. 4.

² Набоков В. Лекции по русской литературе / Пер. с англ. С. Антонова, Е. Голышевой, Г. Дашевского и др. СПб.: Азбука-классика, 2010. С. 136.

³ Адамович Г. Сири́н // Последние новости. 1934. №4670. С.3.

⁴ Кадашев В. Душный мир // Новое слово. 1936. №13. С.2.

⁵ Адамович Г. Литературные заметки: В 5 кн. СПб., 2007. Кн. 2. С. 31.

блеску и силе дарования у него среди русских романистов нашего времени нет соперников»⁶.

Долгое время В. Набокова обвиняли в «нерусскости». Ряд критиков (Г. Струве, Ю. Айхенвальд, З. Шаховская), напротив, высоко оценили Сирина, писали о нем как о продолжателе линии классической литературы, последователе А. Пушкина, Н. Гоголя, А. Чехова, И. Бунина. Последний, долгое время являвшийся для В. Набокова авторитетом, как-то воскликнул: «Какой талант и какое чудовище!»⁷. Подобные споры вокруг автора возникали постоянно.

В. Набоков приобрел статус писателя-билингва. Его творчество принято делить на два периода: русский (или сиринский) и американский, в котором произведения начинают выходить под собственным именем автора. Сирин – псевдоним, которым подписаны романы писателя, написанные в европейской эмиграции. В 1940 году он переезжает в Америку, где начнется второй период его творчества – англоязычный. Однако именно русскоязычный этап (1925 – 1939) в полной мере отражает стиль автора, его творческие принципы и миропонимание.

В. Набоков – художник модернистского направления. Не привыкший быть в одном ряду с другими авторами, а тем более причислять себя к литературным объединениям, школам, течениям, которые называл «поэтическими землячествами»⁸, сам определил свой метод как «литературную игру», «литературный кроссворд», «шараду», «мистификацию». Хотя он и отрицал какое-либо влияние на свое творчество, но и на нем сказались философские и эстетические теории XX века. С одной стороны, автор категорически не принимал фрейдизм, неопозитивизм, дарвинизм, марксизм, теорию архетипов. С другой стороны, его произведениям свойственны черты авангарда,

⁶ Адамович Г. Предисловие // Набоков В. Защита Лужина. Paris, <б.г.>. С. 3-15.

⁷ Цит. по: Золотусский И. Путешествие к Набокову // Новый Мир. 1996. №12.

⁸ Набоков В., Уилсон Э. Дорогой Пончик. Дорогой Володя: Переписка. 1940-1971. М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2013. С. 136.

модернистских течений – символизма, импрессионизма, экзистенциализма.

О влиянии на прозу В. Набокова символизма писали и современники (Г. Адамович, В. Ходасевич, Г. Струве и другие), и авторитетные набоковеды (А. Леденев, В. Александров, М. Голубков и другие). Однако книги писателя нельзя отнести ни к одному из определенных творческих методов. Формулировка «литературный кроссворд» является метафорическим выражением творческих ориентиров художника. Основные из них: эстетизация сознания, интеллектуальность, пародирование, мистификация, мифологизация, игра. Последний выбран нами в качестве предмета исследования, так как отражает стилевые и поэтические приемы, миропонимание автора.

Принцип игры доминирует в девяти русскоязычных романах писателя: «Машенька» (1926), «Король, дама, валет» (1928), «Защита Лужина» (1930), «Отчаяние» (1930), «Подвиг» (1932), «Камера обскура» (1932), «Приглашение на казнь» (1935-1936), «Дар» (1937), «Соглядатай» (1938), в автобиографической повести «Другие берега» (1954). Он проявляется и в рассказах «Письмо в Россию» (1930) и «Королек» (1933).

Игра как основа русскоязычного творчества В. Набокова находит выражение в разных аспектах: в повествовательной игре, в интеллектуальной, в театральной, в интертекстуальности, в игре с реальностью и читательским сознанием. А. Леденев отмечает, что сложность восприятия произведений В. Набокова связана с принципиально новыми для русской литературы отношениями автора с читателем: «В набоковские тексты будто вмонтирован механизм их защиты от любой прямолинейной трактовки. Эта провоцирующая читателя защита многослойна. Первая степень «защиты» – авторское ироническое подтрунивание над читателем: заметил ли господин читатель раскавыченную цитату; обратил ли внимание на анаграмму; сумел ли он уловить биение стихотворного ритма сквозь прозаическую маску описания?»⁹.

Игра в романах В. Набокова направлена на получение эстетического

⁹ Леденев А.В. Дух вечного возвращения: В. Набоков // Агеносов В.В. Литература русского зарубежья. М.: Terra. Спорт, 1998. С. 331.

«удовольствия от текста» и на интеллектуальный паритет с читателем. Его проза изначально замысливалась как элитарное искусство и была инструментом творческого эксперимента писателя. Однако для ее использования существовали и другие причины.

До начала 1920-х годов В. Набоков был в большей степени известен как поэт. Но от «светлых», как определил их Г. Струве, стихов автор перешел к игровой интеллектуальной прозе. На это повлияли объективные и субъективные обстоятельства: историческая обстановка XX века, отъезд писателя из России и его позиция крайнего индивидуализма.

Творческую судьбу В. Набокова определили эмиграция в 1919 году и жизнь на чужбине – без русского читателя, без привычного быта и возможности возвращения на родину. З. Шаховская писала: «Набоковская Россия очень закрытый мир, с тремя главными персонажами – отец, мать и сын Владимир»¹⁰. Именно эта родина эстетически преображена в романах писателя. В одном из интервью В. Набоков сказал: «Россия, которая мне нужна, всегда со мной: литература, язык и мое собственное русское детство»¹¹. Тема дома, потерянного рая приобретает трагическое звучание в книгах писателя.

Вопрос о соотношении эмигрантской судьбы автора и игры в творчестве впервые поставил Г. Адамович. Он писал, что В. Набоков «скорее играет в жизнь, чем живет», пытается «восстановить в сознании все у него отнятое»¹². Связь миропонимания и творческого метода В. Набокова отметил первый его издатель в России В. Ерофеев. Он указывает на то, что, оказавшись на чужбине, в «изгнании», писатель ищет собственное «я», свой потерянный рай в творчестве: «Воспоминание о рае драматично и сладостно одновременно. Проза В. Набокова, с ее особой чувственной фактурой, призвана не только отразить эту двойственность, но и преодолеть противоречие, тем самым превращаясь в

¹⁰ Шаховская З. В поисках Набокова. М.: Книга, 1991. С. 93.

¹¹ Набоков о Набокове и прочем: интервью, рецензии, эссе / Под ред. Н.Г. Мельникова. М.: Независимая газета, 2002. С. 117.

¹² Адамович Г. Сирин // Последние новости. 1934. №4670. С.3.

обретение рая, доступное в акте творчества»¹³. Поэтому герои книг писателя – одиночки, изгнанники, наделенные даром свободы, «тайного знания».

Кроме того, говоря о личных причинах появления игры в произведениях В. Набокова, необходимо отметить авторское игровое мироощущение, зыбкость и «ветвистость» жизни, когда «в каждом былом мгновении чувствуется распутие, – было так, а могло бы быть иначе, – и тянутся, двоятся, троятся несметные огненные извилины по темному полю прошлого»¹⁴. Отсюда неожиданные финалы, двойные эпилоги, бесконечные сомнения героев.

А. Леденев так резюмирует «основные слагаемые» творчества В. Набокова: «Историки литературы считают ведущими три универсальных проблемно-тематических компонента: тему “утраченного рая” (а вместе с ним – расставания с родиной, родными культурой и языком); тему драматических отношений между иллюзией и действительностью и, наконец, тему высшей по отношению к земному существованию реальности (метафизическую тему “потусторонности”»)¹⁵.

Причины, по которым игра явилась одним из основных принципов писателя, были не только индивидуальными, но и историко-литературными. Это подтверждает статья А. Зверева «XX век как литературная эпоха»¹⁶, в которой XX столетие предстает как перелом в художественной культуре, литературе, эстетике. Исследователь называет этот период временем «contra», «срыва», «хаоса новых форм», отсутствия «перспектив», «надежд», вытеснения элементов «человеческого». Он отмечает, что началу XX века свойственны ощущение краха традиций, исчерпанности привычного «чувства мира», «радикального скепсиса», отказ от любого рода «полезностей». А. Зверев подчеркивает, что новый стиль эпохи складывается под знаком «чистого

¹³ Ерофеев В. Русская проза В. Набокова: Вступительная статья // Набоков В.В. Собрание сочинений: В 4 т. М.: Правда, 1990. Т.1. С.16.

¹⁴ Набоков В.В. Собрание соч.: В 4.т. М.: Правда, 1990. Т.2. С. 310.

¹⁵ Леденев А.В. Дух вечного возвращения: В. Набоков // Агеносов В.В. Литература русского зарубежья. М.: Терра. Спорт, 1998. С. 328-329.

¹⁶ Зверев А.М. XX век как литературная эпоха // Вопросы литературы. Вып. 2. М., 1992. С. 3-56.

художественного искусства». И основными его чертами становится тенденция к пониманию искусства как игры, к стремлению деформировать реальность и заместить ее «изобретенной» жизнью.

М. Голубков в книге «Русская литература XX века. После раскола» рассуждает о том, что модернизм предложил литературе новые принципы восприятия личности и окружающего мира и способы типизации. По мнению литературоведа, в отношении В. Набокова к своим героям сказались элементы модернистской эстетики и черты характера самого автора – индивидуализм, творческое и личное одиночество, неприятие соседства, недоверие к естественным человеческим чувствам. «В творчестве Набокова происходит разрушение традиционного реалистического характера, что является вообще чертой модернистского романа»¹⁷, – подчеркивает исследователь.

Таким образом, использование игры В. Набоковым связано с историко-литературной ситуацией XX века, а также с личной и творческой судьбой автора. Через игру В. Набоков «выставляет наружу» приемы (В. Ходасевич), а вместе с ними свой взгляд на человека и мир. Словесная игра В. Набокова – не только игра в формы. Она передает драму художника и восприятие жизни вне Родины как мнимого существования.

2

Степень изученности проблемы. В набоковедении выделяются два этапа: первый берет начало в 1930-х годах в эмигрантской критике, второй открывается лишь во второй половине 80-х годов XX века. В. Набоков, как многие литераторы, покинувшие Россию в преддверии или после революции 1917 года (И. Бунин, И. Куприн, Б. Зайцев, Д. Мережковский, В. Ходасевич и другие), был запрещен в советской России. Критика русскоязычных романов писателя прошла несколько этапов – от первых резких отзывов, рецензий, эссе до крупных объективных исследований. Наиболее неоднозначной и многочисленной по количеству работ была эмигрантская критика.

¹⁷ Голубков М.М. Русская литература XX века. После раскола. М.: Аспект Пресс, 2002. С. 208.

В Берлине 1920-х годов, где жил и работал писатель, русским обществом издавались литературные газеты и журналы («Слово», «Современные записки», «Числа» и многие другие). В них с большой частотой выходили отзывы о романах В. Набокова-Сирина. Среди эмигрантов влиятельными критиками творчества писателя были Г. Адамович, В. Вейдле, В. Ходасевич, Ю. Айхенвальд, М. Осоргин, Г. Иванов, В. Кадашев, И. Куприн, И. Бунин, П. Бицилли и другие.

В этот период В. Ходасевич первым обозначил игру как художественный принцип творчества писателя: «При тщательном рассмотрении Сирин оказывается по преимуществу художником формы, писательского приема. <...> Сирин сам их выставляет наружу, как фокусник, который, поразив зрителя, тут же показывает лабораторию своих чудес. Тут, мне кажется, ключ ко всему Сирину. Его произведения населены не только действующими лицами, но и бесчисленным множеством приемов, которые, точно эльфы или гномы, сную между персонажами, производят, огромную работу: пилят, режут, приколачивают, малюют, на глазах у зрителя ставя и разбирая те декорации, в которых разыгрывается пьеса. Они строят мир произведения и сами оказываются его неустранимо важными персонажами. Сирин их потому и не прячет, что одна из главных задач его – именно показать, как живут и работают приемы»¹⁸. Поэт и критик наметил тенденцию, которая в последующем была развита исследователями В. Набокова.

Ю. Айхенвальд писал в рецензии на роман «Машеньку»: «Да, он зорко видит, он чутко слышит, и каждый кусок времени и пространства для него, приметливого, гораздо содержательнее и интереснее, чем для нас. Микроскопия доступна ему, россыпь деталей, роскошь подробностей; он жизнью, и смыслом, и психологией наполняет мелочи, одухотворяет вещи; он тонко подмечает краски и оттенки, запахи и звуки, и все приобретает под его

¹⁸ Ходасевич В. О Сирине // Возрождение. 1937. №4065. С. 9.

взглядом и от его слова неожиданную значительность и важность»¹⁹. Этими словами Ю. Айхенвальд определил важнейшие особенности всей прозы писателя: пристальная внимательность к деталям, дар видеть и различать оттенки слова. В одном из своих рассказов В. Набоков отметил, что писатель – это «человек, волнующийся по пустякам»²⁰. А литература для него – это не описание жизни, а только многочисленные модели, цель которых сбить с толку читателя.

На сегодняшний день наиболее полным изданием, объединяющим рецензии, эссе и статьи представителей русского зарубежья первой волны о творчестве В. Набокова является книга «Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова»²¹ под редакцией Н. Мельникова. Некоторые работы эмигрантского периода (наряду с современной отечественной и зарубежной критикой, рецензиями, эссе, письмами и интервью писателя) включены в двухтомник «Набоков В.В. Pro et contra: Материалы и исследования о жизни и творчестве В. Набокова»²². Мемуарная книга «В поисках Набокова»²³, посвященная жизни и творчеству автора, принадлежит его современнице З. Шаховской. В 2004 г. в свет вышла книга А. Люксембурга «Отражение отражений: творчество В. Набокова в зеркале литературной критики»²⁴.

В советский период интерес к изучению русскоязычного творчества В. Набокова отмечается в 1980-х годах в связи с возвращением литературы русского зарубежья на родину. Издание собрания сочинений в четырех томах в 1990 году тиражом 1 миллион 700 тысяч экземпляров и последующих дополнительных публикаций (том 5, М., 1992), собрания сочинений в пяти

¹⁹ Цит. по: Федоров В.С. О жизни и литературной судьбе Владимира Набокова // Набоков В.В. Стихотворения и поэмы. М.: Современник, 1991. С. 14.

²⁰ Набоков В.В. Собрание соч.: В 4 т. М.: Правда, 1990. Т.1. С. 365.

²¹ Классик без ретуши: Литературный мир о творчестве В. Набокова / Под ред. Н.Г. Мельникова. М.: Новое литературное обозрение, 2000.

²² В.В. Набоков: pro et contra. СПб.: РХГИ: В 2 т. 1997, 2002.

²³ Шаховская З. В поисках Набокова. М.: Книга, 1991.

²⁴ Люксембург А.М. Отражение отражений: творчество В. Набокова в зеркале литературной критики. Ростов-на-Дону, 2004.

томах 1997 года (издательство «Симпозиум») и других ввело прозу писателя в широкую аудиторию читателей, дало толчок для осмысления и критического анализа его наследия на рубеже XIX–XX веков. Новое поколение исследователей включило В. Набокова в круг писателей-модернистов, избирающих свои принципы типизации, отношение к изображаемому, к самой реальности (В. Александров²⁵, Н. Анастасьев²⁶, А. Мулярчик²⁷, Б. Носик²⁸, М. Шраер²⁹ и другие).

В. Набокова стали изучать в вузах, ему посвящены главы в учебных пособиях О. Михайлова «Литература русского зарубежья. От Мережковского до Бродского»³⁰, В. Агеносова «Литература русского зарубежья»³¹, Г. Струве «Русская литература в изгнании»³², Жорж Нивы «Возвращение в Европу. Статьи о русской литературе»³³, М. Голубкова «Русская литература XX века: После раскола»³⁴, Л. Целковой «В.В. Набоков в жизни и творчестве»³⁵. В этих изданиях впервые дается оценка творческого метода В. Набокова-Сириня, представлена культурно-историческая обстановка в среде русской интеллигенции за рубежом, дан конструктивный анализ романов.

Исследователи начали указывать на то, что основой прозы писателя является игра. О. Михайлов утверждал: «Его метод – мистификация, игра, мнимые галлюцинации, «цветное» ощущение, пародии. Жизнь, по Набокову, есть бессмыслица, помарка природы»³⁶. Г. Струве отметил, что игра присутствует в произведениях В. Набокова не только как художественная

²⁵ Александров В. Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика / Пер. с англ. Н.А. Анастасьева. СПб.: Алетейя, 1999.

²⁶ Анастасьев Н.А. Владимир Набоков. Одинокий король. М.: Центрполиграф, 2002; Анастасьев Н.А. Феномен Набокова. М.: Советский писатель, 1992.

²⁷ Мулярчик А.С. Русская проза Владимира Набокова. М.: Изд-во МГУ, 1997.

²⁸ Носик Б. Мир и дар Владимира Набокова. М.: Пенаты, 1995.

²⁹ Шраер М. Д. Набоков: темы и вариации. СПб.: Академический проект, 2000.

³⁰ Михайлов О.Н. Литература русского зарубежья. М.: Просвещение, 1995.

³¹ Агеносов В.В. Литература русского зарубежья. М.: Terra. Спорт, 1998.

³² Струве Г. Русская литература в изгнании. Париж: YMCA-Press; М.: Русский путь, 1996.

³³ Нива Ж. Возвращение в Европу. Статьи о русской литературе. М.: Высшая школа, 1999.

³⁴ Голубков М.М. Русская литература XX века: После раскола. М.: Аспект Пресс, 2002.

³⁵ Целкова Л.Н. В.В. Набоков в жизни и творчестве. М.: Русское слово, 2001.

³⁶ Михайлов О.Н. Литература русского зарубежья. С. 362.

условность, но как организованное «по правилам» действо: «Его романы построением напоминают шахматную игру, в них есть закономерность шахматных ходов и причудливость шахматных комбинаций. Комбинационная радость несомненно входит немаловажной составной частью в творчество Сирина»³⁷.

А. Леденев обозначает творческий путь писателя и говорит о его особом месте в литературе русской эмиграции. Он анализирует специфичность понятия «реальность» в прозе В. Набокова, особенности метаконструкции романов и его компонентов, пишет о гносеологической и метафизической проблематике, о жизнеподобии, отношениях «читатель – автор – текст», об игровых мотивах и лейтмотивах. В своих суждениях исследователь подчеркивает неотделимость творческой игры и мироощущения писателя: «Разнообразные игровые элементы набоковской прозы придают ей своеобразное стилевое очарование, сходное с очарованием маскарада. Но это лишь радужная оболочка ее смыслового ядра. Подлинная «тайна» Набокова – лирической природы, и в этом отношении он прежде всего поэт. Поэт – значит способный чувствовать и выражать помимо и поверх явленных в тексте значений»³⁸.

Появляются издания биографического характера. Книга Б. Бойда «В. Набоков. Русские годы»³⁹ посвящена подробному изучению жизни и творчества писателя в России и в период европейской эмиграции. Эта работа позволяет проследить контекст, в котором создавалась русскоязычная проза В. Набокова. Значимым изданием, посвященным биографии писателя, является книга А. Зверева «Набоков» (серия ЖЗЛ)⁴⁰.

Исследования последних 25 лет, начиная с 1990-х годов, расширили взгляд на русскоязычную прозу В. Набокова. Они открыли новые ракурсы и подходы к ее изучению. В свет вышли сборники писем, эссе, интервью.

³⁷ Струве Г. Русская литература в изгнании. С. 233.

³⁸ Леденев А.В. Дух вечного возвращения: В. Набоков // Агеносов В.В. Литература русского зарубежья. М.: Terra. Спорт, 1998. С. 332.

³⁹ Бойд Б. Владимир Набоков. Русские годы. Биография / Пер. с англ. Г. Лапиной. М.: Независимая Газета; СПб.: Симпозиум, 2001.

⁴⁰ Зверев А.М. Набоков. М.: Молодая гвардия, 2001.

Основательность подхода к творчеству В. Набокова, к игре и её приемам выражена в публикациях отечественных и зарубежных специалистов. В России игровому аспекту в произведениях писателя посвящены работы Б. Аверина, Н. Анастасьева, А. Долинина, А. Злочевской, А. Люксембурга, А. Леденева, А. Млечко, И. Медведицкого, А. Мулярчика, Б. Носика, А. Пимкиной, Я. Погребной, Г. Рахимкуловой, О. Сконечной, Л. Стрельниковой, Г. Хасина и других. Среди европейских и американских трудов о жизни и творчестве, стилистике и эстетике писателя значимы исследования В. Александрова, Б. Бойда, Н. Букс, Д. Бартона, Г. Барабтарло, Д. Грейсона, С. Давыдова, К. Джонсона, Ю. Исхайя, Дж. Конноли, С. Коуте, М. Медарич, И. Паперно, Б. Ричардсона, Д. Рэмптона, П. Тамми, Э.Филда, М. Шраера и других.

Современное набоковедение активно развивается и изучает разные аспекты творчества писателя. Анализ ведется в нескольких тематических направлениях: 1) биография писателя, эмигрантская судьба, мировоззрение; 2) соотношение реального и ирреального в произведениях; 3) связь русскоязычного и англоязычного периодов творчества; 4) исследование игровых приемов. За последние 15 лет защищены кандидатские и докторские диссертации, посвященные игре в русскоязычной прозе В. Набокова. В исследованиях специалистов затронуты разные ее виды и связанные с ними приемы, темы, мотивы, образы, которые представляют для нас интерес.

Концептуально важным в изучении принципа игры является исследование А. Леденева «Поэтика и стилистика В.В. Набокова в контексте художественных исканий конца XIX – первой половины XX века»⁴¹. Автор ставит целью системное описание контактных связей, типологических соответствий прозы В. Набокова и художественного наследия, сформировавшего его как писателя XX века. А. Леденев задается вопросом о смысле творчества автора, о понимании им миссии художника. Литературовед основательно представляет «панораму идей» эмигрантской литературы и место

⁴¹ Леденев А.В. Поэтика и стилистика В.В. Набокова в контексте художественных исканий конца XIX - первой половины XX века: Дис. ... д-ра. филол. наук. М., 2003.

В. Набокова среди писателей этого периода. Он рассматривает проблему контекстуальных связей творчества писателя в критике и литературоведении, анализирует литературные подтексты произведений.

Суть понятия «принцип игры» раскрыта в кандидатской диссертации А. Пимкиной⁴². В ней в качестве материала исследования взяты два русскоязычных романа («Соглядатай», «Защита Лужина») и два англоязычных («Пнин», «Бледное пламя»). На их примере показано функционирование игрового принципа и авторского мироощущения, выявлены особенности игровой поэтики писателя и некоторые виды игры внутри текста. Исследователь справедливо подчеркивает, что невозможность причислить произведения В. Набокова к определенному направлению или стилевой формации связана с мироощущением автора, и в этом случае важнейшим элементом творческого сознания является игра. Под игровым мировосприятием литературовед подразумевает осмысление писателем действительности как театра. Соотнеся две составляющие – принцип и мироощущение, А. Пимкина делает вывод о том, что игровой принцип в творчестве В. Набокова – это «сознательное построение литературного текста согласно определенным правилам, подобным законам различных игр – от детской до театральной»⁴³. В диссертации рассматриваются оригинальная фабульная организация романа «Соглядатай», шахматные аллюзии в романе «Защита Лужина», исследуются проблема недостоверного рассказчика, реминисценции и интертекст.

Г. Рахимкулова в докторской диссертации «Языковая игра в прозе Владимира Набокова: К проблеме игрового стиля»⁴⁴ дает обоснование теории игрового принципа, опираясь на работы Й. Хейзинги, Х. Ортеги-и-Гассета, М. Бахтина, М. Эпштейна, И. Медведицкого и других. Исследователь разграничивает понятия «игровая стилистика» и «игровая поэтика», определяет

⁴² Пимкина А.А. Принцип игры в творчестве В.В. Набокова: Дис. ... канд. филол. наук. Москва, 1999.

⁴³ Пимкина А.А. Принцип игры в творчестве В.В. Набокова: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Москва, 1999. С. 2.

⁴⁴ Рахимкулова Г.Ф. Языковая игра в прозе Владимира Набокова: К проблеме игрового стиля: Дис. ... д-ра. филол. наук. Ростов-на-Дону, 2004.

их свойства и функции. Автор рассматривает философские, культурные и литературные трактовки игры и проявление их в произведениях В. Набокова, характеризует основополагающие для творчества писателя ее виды. В соавторстве Г. Рахимкуловой и А. Люксембург написана монография «Магистр игры Вивиан Ван Бок: игра слов в прозе В. Набокова в свете теории каламбура»⁴⁵, в которой исследуется игра слов в русскоязычной и англоязычной прозе В. Набокова; выявляется стилистическая роль каламбуров; рассматриваются аллюзийная и ироническая функции, функция интеллектуальной игры с читателем, генерирование атмосферы абсурда и другие.

Докторская диссертация Я. Погребной посвящена проблеме мифологизма и неомифологизма в творчестве В. Набокова⁴⁶. В обширном научном труде литературовед связывает этот аспект в произведениях писателя с тенденциями европейского мифотворчества. Отдельная глава диссертации посвящена мифологическим признакам в романе «Подвиг». Исследователь прослеживает их трансформацию в судьбе главного героя, обращает внимание на организацию сюжета романа, интертекстуальное присутствие лермонтовского мифа, мифа о Горации и мифа о возвращении. В связи с романом «Лолита» Я. Погребная сосредотачивается на значимом для нас мотиве шахматной игры, на категориях пространства и времени и воплощении мифологически многомерного пространства.

В монографии «Неомифологизм В.В. Набокова: опыт типологической характеристики»⁴⁷ литературовед характеризует положения, основополагающие для понимания индивидуальности писателя и специфики его творчества:

⁴⁵ Люксембург А. М., Рахимкулова Г. Ф. Магистр игры Вивиан Ван Бок: игра слов в прозе В. Набокова в свете теории каламбура. Ростов-на-Дону: Изд-во института массовых коммуникаций, 1996.

⁴⁶ Погребная Я.В. Неомифологизм В.В. Набокова: способы литературоведческой идентификации особенностей художественного воплощения: Дис. ...д-ра. филол. наук. Ставрополь, 2006.

⁴⁷ Погребная Я.В. Неомифологизм В.В. Набокова: опыт типологической характеристики. Ставрополь: Бюро новостей, 2014. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://bibliofond.ru/view.aspx?id=812881>

«Эстетический и онтологический феномен Набокова определяется единством трех ипостасей автора: художника-демиурга, мудрого, эрудированного, внимательного читателя и исследователя художественного текста. <...> С одной стороны, Набоков продолжает традиции неомифологизма символистов, с другой, обнаруживает взаимосвязь с современной зарубежной литературой, а также культурой постмодернизма»⁴⁸. Исследователь подчеркивает особенность, свойственную многоуровневой системе произведений В. Набокова. Я. Погребная отмечает, что писатель мифологизирует «сам процесс создания нового текста, заключающего в себе, с одной стороны, действительную реальность, новый космос, а с другой, созидающего этот космос из культурной рефлексии самого автора-создателя»⁴⁹.

В книгах Н. Букс «Эшафот в хрустальном дворце»⁵⁰, Г. Хасина «Театр личной драмы»⁵¹, М. Шраера «В. Набоков: темы и вариации»⁵² представлен многофункциональный анализ игровых элементов в русскоязычных романах В. Набокова. О. Сабурова в кандидатской диссертации⁵³ рассматривает особенности игровой поэтики В. Набокова в связи с философско-эстетическими взглядами писателя. В работе выявляются истоки их формирования. Ставятся проблемы образа «ненадежного» рассказчика и «перевоплощения».

Большой корпус исследований посвящен интертекстуальным связям в романах В. Набокова. Таковы работы А. Долинина⁵⁴, М. Липовецкого⁵⁵, В.

⁴⁸ Погребная Я.В. Неомифологизм В.В. Набокова: опыт типологической характеристики. Ставрополь: Бюро новостей, 2014. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://bibliofond.ru/view.aspx?id=812881>

⁴⁹ Там же.

⁵⁰ Букс Н. Эшафот в хрустальном дворце: О русских романах В. Набокова. М.: Новое литературное обозрение, 1998.

⁵¹ Хасин Г. Театр личной тайны. Русские романы В. Набокова. М.: Летний сад, 2001.

⁵² Шраер М. Д. Набоков: темы и вариации. СПб.: Академический проект, 2000.

⁵³ Сабурова О.Н. Русскоязычное творчество В. Набокова: проблемы игровой поэтики: Дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2002.

⁵⁴ Долинин А.А. Набоков, Достоевский и Достоевщина // Литературное обозрение. 1999. № 2. С. 38-46; Долинин А.А. Три заметки о романе Владимира Набокова «Дар» // В. В. Набоков: pro et contra: В 2 т. СПб.: РХГИ, 1997. Т.1. С. 697-741; Долинин А.А. Истинная жизнь писателя Сирина: первые романы // Набоков В. В. Русский период. Собрание сочинений в 5 томах. СПб.: Симпозиум, 1999. Т. 2. С. 9-42.

Старка⁵⁶, П. Тамми⁵⁷, А. Монье⁵⁸, Ч. Пило Бойла⁵⁹. А. Долинин уделяет большое внимание аллюзиям на творчество Пушкина.

Л. Целкова в книге «Романы Владимира Набокова и русская литературная традиция»⁶⁰ исследует влияние классического романа XIX века на русскоязычную прозу В. Набокова и выявляет интертекстуальные связи. Литературовед ставит вопрос о месте романов писателя в историческом ряду русской литературы и о веяниях, которые сказались на его творчестве.

А. Млечко в кандидатской диссертации⁶¹ и в монографии⁶² характеризует пародию как концептуальный элемент поэтики романов В. Набокова. В качестве материала исследования взяты романы русскоязычного периода и автоперевод романа «Лолита». Пародию в творчестве писателя А. Млечко рассматривает как выражение интертекстуальности романов В. Набокова, как средство передачи его ценностных ориентиров, как способ организации художественного целого романов, форму диалога с «традицией» и как «одно из проявлений игрового начала, в высшей степени присущего поэтике писателя»⁶³. Литературовед отмечает, что одной из определяющих особенностей творчества В. Набокова является незавуалированная «литературность», интерес к литературным «предшественникам», к «чужому слову», что часто выражается в форме пародии.

⁵⁵ Липовецкий М.Н. Эпилог русского модернизма // В. В. Набоков: pro et contra. Т.1. С. 851-868.

⁵⁶ Старк В. Пушкин в творчестве Набокова // В. В. Набоков: pro et contra. Т.1. С. 768-778.

⁵⁷ Тамми П. Заметки о полигенетичности в прозе Набокова // В. В. Набоков: pro et contra. С. 508-522.

⁵⁸ Монье А. В. Набоков в пушкинском зеркале // В. В. Набоков: pro et contra. Т.2. С. 551-557.

⁵⁹ Пило Бойл Ч. Набоков и русский символизм // В. В. Набоков: pro et contra. С. 532-550.

⁶⁰ Целкова Л.Н. Романы Владимира Набокова и русская литературная традиция. М.: Русское слово, 2011.

⁶¹ Млечко А.В. Пародия как элемент поэтики романов В.В. Набокова: Дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 1998.

⁶² Млечко А.В. Игра, метатекст, трикстер: пародия в русских романах В. Набокова. Волгоград: Издание ВГУ, 2000.

⁶³ Млечко А.В. Пародия как элемент поэтики романов В.В. Набокова: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 1998. С.2.

А. Злочевская в книге «Художественный мир Владимира Набокова и русская литература XIX в.»⁶⁴ устанавливает связь прозы В. Набокова с творчеством Пушкина, Гоголя, Достоевского, Салтыкова-Щедрина, Чернышевского, Чехова. Рассматриваются эстетические принципы писателя в контексте русской литературы. Она отмечает, что пушкинская реминисцентная линия – одна из доминантных в прозе В. Набокова: «От Пушкина он унаследовал многое: концепцию творчества и позицию писателя-Демиурга в обществе, особое понимание нравственности в искусстве, а также приемы «протеического» перевоплощения в «чужое» сознание»⁶⁵. По мнению литературоведа, в поэтике В. Набоков проявились экспериментальные тенденции русской классической литературы: сложные модели субъективированного повествования, интертекстуальность, пародийное переосмысление литературной традиции, специфический хронотоп, игровые принципы организации текста.

С. Давыдов в монографии «"Тексты-матрешки" Владимира Набокова»⁶⁶ определяет русскоязычные произведения как многоуровневую систему и через них показывает эволюцию творческого сознания писателя. Литературовед прослеживает двухплановую природу пародии, сатиры, двойников в романах В. Набокова. Рассматриваются «Отчаяние» как «повесть в романе», «Дар» как «роман в романе», «исповедь» Цинцинната в «Приглашении на казнь».

А. Бессонова в кандидатской диссертации⁶⁷ для объекта исследования выбирает романы писателя, статьи, посвященные А. Пушкину. Она указывает на то, что пушкинские произведения, к которым обращается В. Набоков («Пророк», «Моцарт и Сальери», «Евгений Онегин»), определяют этико-эстетическую позицию писателя и основы его мировоззрения. Исследователь отмечает, что творчество писателя можно рассматривать как аналог

⁶⁴ Злочевская А.В. Художественный мир Владимира Набокова и русская литература XIX в. М.: МГУ, 2002.

⁶⁵ Там же. С.96.

⁶⁶ Давыдов С. «Тексты-матрешки» Владимира Набокова. СПб.: Кирцидели, 2004.

⁶⁷ Бессонова А. С. «Истина Пушкина» в творческом сознании В. В. Набокова: Дис. ... канд. филол. наук. Коломна, 2003.

пушкинского, благодаря обновлению литературного языка, которое в нем происходят. По мнению А. Бессоновой, истолкование В. Набоковым произведений А. Пушкина носит многоуровневый характер: это использование скрытой и открытой цитатности, с одной стороны, и творческое усвоение и развитие художественных принципов, берущих начало у предшественника, с другой.

Значимое положение занимают работы, посвященные приемам игры с реальностью. Элементы поэтики, метафизическая категория, специфика времени в романах В. Набокова в центре внимания С. Давыдова⁶⁸, Г. Барабтарло⁶⁹, И. Паперно⁷⁰.

В книге Б. Аверина «Дар Мнемозины»⁷¹ характеризуется тема памяти, воспоминания и связанные с ней мотивы дремоты, сновидения как способа преобразования реальности в романах В. Набокова. В работе «Поэтика ранних романов Набокова»⁷² исследователь рассматривает проблему сюжета, образа читателя, времени и пространства. Он делает вывод о том, что доминантой текста писателя является синхрония: если в классической литературе разграничиваются мир за пределами текста и мир, воплощенный в тексте, то В. Набоков отождествляет эти измерения. В статье «Набоков и Набоковиана»⁷³ Б. Аверин рассуждает о родстве произведений В. Набокова с литературой XIX века и с течениями модернизма. Исследователь останавливается на связи творчества писателя с русским символизмом. Он полагает, что В. Набоков не просто синтезирует художественные открытия начала XX века: «Учитывая опыт модернистов, он по-новому соединяет девятнадцатый и двадцатый век в

⁶⁸ Давыдов С.С. «Гносеологическая гнусность» Владимира Набокова // В. В. Набоков: pro et contra. Т.1. С. 470-484.

⁶⁹ Барабтарло Г. Очерк особенностей устройства двигателя в «Приглашении на казнь» // В. В. Набоков: pro et contra. С. 433-447.

⁷⁰ Паперно И. Как сделан «Дар» Набокова // В. В. Набоков: pro et contra. С. 485-507.

⁷¹ Аверин Б.В. Дар мнемозины: Романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции. СПб.: Амфора, 2003.

⁷² Аверин Б.В. Поэтика ранних романов Набокова // Набоковский вестник. Вып. 1. СПб., 1998. С. 39-46.

⁷³ Аверин Б.В. Набоков и набоковиана // В. В. Набоков: pro et contra. В 2 т. СПб.: РХГИ, 1997. Т.1. С. 851-868.

русской литературе»⁷⁴. Помимо этого аспекта, литературовед прослеживает отношение писателя к философскому, религиозному и мистическому опыту прошлого.

В. Александров в работе «Набоков и потусторонность»⁷⁵ исследует русские и американские романы В. Набокова. Он отмечает, что потусторонность – источник творческого импульса, прослеживает, как эта сила присутствует в жизни героев и указывает на связь эстетики писателя с эстетикой символизма.

Книга крупнейшего американского специалиста Д. Джонсона «Миры и антимирры Владимира Набокова»⁷⁶ посвящена осмыслению мотивов, которые проходят через все романы писателя. Среди них: анаграммы, шахматные задачи, тема двойников, двоимирия, «зеркальной реальности», мотив круга, сюжетная роль предметов в романе «Дар» и связанные с ними темы, игровые лабиринты. Они, по мнению ученого, становятся ключом к пониманию многоуровневой системы произведений писателя.

Исследованию драматургических элементов и приемов театрализации посвящены работы А. Бабикова⁷⁷, Г. Савельевой⁷⁸, Т. Смирновой⁷⁹, Ю. Востриковой⁸⁰, Н. Корневой⁸¹.

Показательна в этом ракурсе работа М. Медарич «Владимир Набоков и

⁷⁴ Аверин Б.В. Набоков и набоковиана // В. В. Набоков: pro et contra. В 2 т. СПб.: РХГИ, 1997. Т.1.С. 851.

⁷⁵ Александров В. Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика. СПб.: Алетейя, 1999.

⁷⁶ Джонсон Д. Миры и антимирры В. Набокова. М.: Симпозиум, 2011.

⁷⁷ Бабиков А. Изобретение театра. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://lib.rus.ec/b/162361/read>

⁷⁸ Савельева Г. Кукольные мотивы в творчестве Набокова // В.В. Набоков: pro et contra: В 2 т. СПб.: РХГИ, 1997. Т.1. С. 345-354.

⁷⁹ Смирнова Т. Роман В. Набокова «Приглашение на казнь» // В.В. Набоков: pro et contra. С. 823-836.

⁸⁰ Вострикова А.В. Взаимодействие искусств в творческом осмыслении В.В. Набокова (русскаяязычная проза крупных жанров): Дис. ... канд. филол. наук. М., 2007.

⁸¹ Корнева Н.Б. Театральность творчества В.В. Набокова и проблемы сценического воплощения его прозы: Дис. ... канд. филол. наук. М., 2010.

роман XX столетия»⁸². Она рассматривает романы русскоязычного периода творчества писателя, подразделяет их на две группы: к первой, «традиционной», относит романы «Машенька», «Подвиг», «Дар», которые связаны с автобиографическим материалом; ко второй – «Король, дама, валет», «Камера обскура», «Отчаяние», «Защита Лужина», «Приглашение на казнь». По мнению М. Медарич, у В. Набокова от ранних романов к поздним вырабатывается индивидуальная модель жанра, основными признаками которой являются игровой аспект текста и интертекстуальность. Литературовед выделяет два типа персонажей у В. Набокова – «типы» (куклы, марионетки) и «волевые» характеры и делает вывод о том, что В. Набоков в своем творчестве соединяет художественные находки модернизма (особенно символизма) и авангарда.

В исследовании Ю. Рыкуниной⁸³ представлена жанрово-стилевая характеристика романов русскоязычного периода. Анализируются субъектная структура, сюжет, пространственно-временная организация, система персонажей, тип героя. В диссертации обозначены важные для игровой поэтики понятия персонажа-маски, куклы и героя-характера.

А. Вострикова в кандидатской диссертации⁸⁴ прослеживает игровое воплощение разных видов искусств в русскоязычных романах В. Набокова: музыкально-зрелищного, театрального, кино, архитектуры, живописи. Дается анализ произведений, рассматривается концепция искусства и творческой личности в понимании писателя. Параграф 2.2 диссертации посвящен театральной игре: автор выстраивает типологию сценических героев, анализирует авторскую позицию по отношению к театрализации жизни, театральную атрибутику.

⁸² Медарич М. Владимир Набоков и роман XX столетия // В. В. Набоков: pro et contra: В 2 т. СПб.: РХГИ, 1997. Т.1. С. 448-469.

⁸³ Рыкунина Ю.А. Специфика жанрово-стилевой системы романов В. Набокова «русского» периода: «Машенька», «Король, дама, валет», «Защита Лужина», «Камера обскура», «Приглашение на казнь», «Дар»: Дис. ... канд. филол. наук. М., 2002.

⁸⁴ Вострикова А.В. Взаимодействие искусств в творческом осмыслении В.В. Набокова (русскоязычная проза крупных жанров): Дис. ... канд. филол. наук. М., 2007.

В работе Н. Корневой⁸⁵ выявляются истоки проявления театральной игры в прозе В. Набокова, его взгляды на театр и драматургию, сделана попытка определить театральность его творчества в целом. Повесть «Другие берега» выбрана исследователем как ключевое произведение, в котором скрыт «режиссерский» расчет писателя на визуальное восприятие своих текстов.

Л. Стрельникова в статье «Роман В. Набокова “Король, дама, валет”»: игра как способ творческого преодоления картины жизни»⁸⁶ доказывает, что игра писателя соответствует стратегии модернизма и постмодернизма; с помощью нее В. Набоков противопоставляет искусство здравому смыслу, а сам стремится показать свою полноправную власть над текстом. Исследователь отмечает, что в произведениях автора, в частности в романе «Король, дама, валет», игра является «мифопоэтической онтологической категорией, позволяющей писателю показать мир, полностью преображенный волей художника, подчиняющего своим правилам действия персонажей»⁸⁷. Литературовед выявляет механизм создания искусственной игровой реальности, процесс раздвоения сознания и признаки персонажей-кукол.

О. Осьмухина в монографии «Русская литература сквозь призму идентичности: маска как форма авторской репрезентации в прозе XX столетия»⁸⁸ исследует феномен маски в литературе XX века и связанную с этим понятием структуру авторского сознания. Литературовед констатирует общие закономерности в эволюции масочной традиции в русской литературе, в том числе и в повествовательных экспериментах В. Набокова. Другие работы и

⁸⁵ Корнева Н.Б. Театральность творчества В.В. Набокова и проблемы сценического воплощения его прозы: Дис. ... канд. филол. наук. М., 2010.

⁸⁶ Стрельникова Л.Ю. Роман В. Набокова «Король, дама, валет»: игра как способ творческого преодоления достоверной картины жизни // Современные научные исследования и инновации. 2015. №11. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://web.snauka.ru/issues/2015/11/59457>

⁸⁷ Там же.

⁸⁸ Осьмухина О.Ю. Русская литература сквозь призму идентичности: маска как форма авторской репрезентации в прозе XX столетия. Саранск: Изд-во Мордовского ун-та, 2009. – 284 с.

статьи исследователя дают широкое представление о маске в историко-литературном и культурном контекстах прозы В. Набокова⁸⁹.

В плане теории игры, реализации ее принципов в художественном произведении значительна монография Н. Потаниной «Игровое начало в художественном мире Чарльза Диккенса»⁹⁰. Игровое начало представлено в ней как фактор образования сюжетной и жанровой структуры, формирования принципов изображения характера и как принцип воплощения «чужого слова».

Вклад обозначенных трудов (статей, монографий, пособий, диссертаций) в проблему игры и контекста, в котором она развивалась у В. Набокова, значим в изучении русскоязычного творчества автора. Исследователями охарактеризована эволюция писателя, специфика и индивидуальность его прозы, ее место в литературе модернизма, рассмотрены основополагающие способы игры: театрализация, интертекстуальность, соотнесенность реального и ирреального, отношения между автором и читателем. В этих работах изучены признаки поэтики игры, намечены перспективы ее дальнейшего изучения. Предшествующие исследования дают возможность дать определение искусству игры в русскоязычном творчестве и выделить его функции.

Искусство игры – это метафорическое обозначение, охватывающее несколько аспектов поэтики В. Набокова. Во-первых, это сквозной принцип построения романов писателя и поэтического преображения реальности. Во-вторых, это типология игры, то есть наиболее характерные и устойчивые проявления ее в прозе. Речь идет о трех видах, получивших следующее обозначение в набоковедении (А. Медведицкий, Г. Рахимкулова): а) артистическая игра (арт-игра); б) композиционная (гейм-игра); в) стилевая

⁸⁹ Осьмухина О.Ю. Авторская маска в русской прозе XVIII – первой трети XIX вв. (генезис, становление традиции, специфика функционирования). Саранск: Изд-во Мордовского ун-та, 2008; Осьмухина О.Ю. Феномен зеркальности в культурном пространстве первой половины XX столетия (М. Бахтин, К. Вагинов, В. Набоков) // Обсерватория культуры. М.: Изд-во РГБ, 2009. №3. С. 93-99; Осьмухина О.Ю. «Набоков как воля и представление...»: набоковский реминисцентный слой в российской прозе последних лет // Мир науки, культуры, образования. 2009. №2. С. 49-53.

⁹⁰ Потанина Н.Л. Игровое начало в художественном мире Чарльза Диккенса. Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г.Р. Державина, 2006.

(плей-игра). В-третьих, искусство игры включает в себя и сопутствующие компоненты, которые используются в произведении и помогают понять авторскую позицию. Сам принцип игры приобретает в творчестве В. Набокова двойное назначение. Одно характеризует построение произведения по определенным правилам автора и обеспечивает ему целостность и завершенность. Другое выражает мировосприятие В. Набокова, двойственную природу бытия и человека, ощущение зыбкости, непрочности, трагичности мира XX века и судьбы автора.

Выбор понятия «искусство игры» как объединяющего художественные приемы В. Набокова обоснован тем, что это не только поэтический инструментарий писателя. Любой из приемов эстетизируется автором, доводится до максимального стилистического и композиционного изящества. И в этом случае игра становится не простым конструированием произведения по установленным правилам, но средоточием искусства слова. В диссертации отдельная глава посвящена театральной игре как определяющей в авторской концепции творчества и в отношении писателя к миру и человеку.

3

Актуальность диссертационного исследования состоит в том, что рассмотренные приемы игры (интертекстуальность, театрализация, игра с реальностью) являются определяющими в русскоязычных романах В. Набокова и требуют тщательного изучения. В настоящее время важен вопрос о связи миропонимания художника и поэтики, судьбы писателя-эмигранта и его творческих поисков. Осмысление искусства игры позволяет открыть новые ракурсы наследия писателя и охарактеризовать его вклад в литературный опыт XX века.

Научная новизна работы заключается в том, что для исследования привлечены все русскоязычные романы В. Набокова. Это позволило глубже проследить изменения и особенности поэтики произведений. Приемы игры (театрализация, образный мотив ключа, мотив сновидения, «чужое слово») рассмотрены в историко-культурном и историко-литературном контексте с

учетом интереса к традиционным формам и авангардным течениям искусства. Это дало возможность прийти к более полным и аргументированным выводам. Внутри театральной игры разграничены и исследованы три аспекта: театральные образы, жанры, способы организации сценического пространства. Выявлено постоянство и изменение в романах приемов театрализации и сюжетообразующих мотивов. Искусство игры в работе соотносится с особенностями творчества и мироощущения В. Набокова-эмигранта.

Основным **материалом** диссертационного исследования из русскоязычной прозы выбраны для постоянного анализа пять романов, наиболее характерных и рельефно демонстрирующих игру: «Машенька», «Защита Лужина», «Подвиг», «Приглашение на казнь», «Дар». Другие произведения привлечены как дополняющие положения диссертанта: романы «Король, дама, валет», «Соглядатай», «Отчаяние», «Камера обскура», рассказы «Письмо в Россию», «Королек». Роман «Лолита», переведенный самим В. Набоковым на русский язык, не привлекается для исследования, так как нас интересует изменение приемов игры только в пределах романов, написанных на русском языке и в период европейской эмиграции. Автобиографическая повесть «Другие берега» и некоторые стихотворения взяты в качестве источников, помогающих понять формирование творческой личности В. Набокова.

Объектом исследования являются русскоязычные романы В. Набокова, созданные в период с 1925 по 1939 год. **Предмет** изучения – приемы игры и их художественные функции. **Цель** работы – проследить особенности использования приемов в отдельных романах и тенденцию их развития в целом. Поставленная цель предполагает решение следующих **задач**:

1. Охарактеризовать суть художественной игры, особенности ее проявления в культуре и литературе. Показать, каким образом она связана с игрой в романах В. Набокова, что говорил об игре сам писатель и какова её типология в его творчестве.

2. Обосновать значение театральной игры как одного из способов создания игровой реальности. Обозначить ее биографический и культурно-исторический фон. Проследить изменение театральных образов от «теней» до «масок», «кукол» и «марионеток».

3. Исследовать элементы народной площадной культуры как способа преобразования воспоминаний и изображения обездушенного мира без полнокровного героя; определить признаки театра абсурда и отметить его роль в структуре романов. Разграничить и показать приемы театральности и театрализации, создания сценического пространства.

4. Рассмотреть роль читателя в творческом процессе, обозначить приемы литературной игры с ним.

5. Проанализировать мотивы сна и ключа в художественной игре с реальностью и сознанием. Показать функционирование «чужого слова» в романах В. Набокова.

Теоретико-методологическая база диссертации создавалась с опорой на работы отечественных и зарубежных литературоведов (М. Бахтин, Ю. Лотман, Ю. Манн, А. Некрылова, В. Пропп, Н. Савушкина, Б. Томашевский, В. Хализев) и авторитетных исследователей творчества В. Набокова (Б. Аверин, М. Голубков, С. Давыдов, Д. Джонсон, А. Долинин, А. Леденев, А. Млечко, Я. Погребная, Г. Рахимкулова и другие).

Методологическая основа исследования включает в себя герменевтический, историко-литературный, типологический подходы.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Игра в русскоязычной прозе В. Набокова призвана показать многоликость бытия, хрупкость реальности, избежать копирования действительности, морализаторства. Истоки игры писателя уходят в детство, язык, литературу, в увлечение шахматами, поддержаны памятью о «потерянном рае». Искусство игры состоит в создании и использовании художественных приемов, которые имеют разное назначение. Одни из них помогают понять содержание произведения и сложность мировосприятия автора. Другие придают тексту

виртуозность и изящество, дополняют сюжет и конструкцию, усиливают интеллектуальность повествования и театрализацию. Сочетание этих приемов образует игровое пространство романов.

2. Как способ художественного мышления В. Набокова и организации произведения игра может проявляться в разных ракурсах: игра с реальностью, с пространством и временем; интеллектуальная игра с читателем; стилевая игра; интертекстуальность; театрализация. Активность её предполагает рассмотрение: а) типологии игры; б) театрализации (исследование театральных образов, мотивов, элементов балаганного и современного театров, приемов организации театрализованного пространства); в) игры с «чужим словом», мотива сновидения и образного мотива ключа.

3. Типологию игры в диссертации представляют артистическая игра (арт-игра) и композиционная игра (гейм-игра). К первой относятся сценические жанры, организация театрализованного пространства, «чужое слово». Ко второй – театральные образы, персона читателя, мотив сна, образный мотив ключа.

4. Театрализация способствует артистическому виду игры в романах писателя. Она отсылает к художественному опыту предшественников и к культурной обстановке России XIX–XX веков. Театрализация передает и трагическое мировосприятие писателя-эмигранта. Основополагающими компонентами её являются сценические образы, жанры народной площадной культуры, элементы сценического пространства, театра абсурда, приемы театральности.

5. Игра с читателем – важнейшая особенность творчества В. Набокова. Читатель – главный объект, на который направлен интеллектуальный подтекст его книг. В творческом процессе принимают участие двое: создающий автор и читатель. Для В. Набокова игра не является только эстетическим удовольствием, не ограничивается испытанием читателя на способность разгадать его ребусы и «узоры» текста. Она содержит глубинные смыслы, служит инструментом интеллектуального диалога с читателем. Русскоязычные

романы содержат «литературный кроссворд», широкий пласт аллюзий на предшествующую литературу, «чужое слово», открытые и скрытые цитаты. Интертекстуальность романов отражает взгляд автора на литературное творчество, является свидетельством его предпочтений в писательском труде.

6. Мотив сна – это способ игры с пространством-временем и сознанием читателя. Он выявляет отказ героев от «объективной реальности» и выход в желанное пространство, возвращение к воспоминанию о былой жизни, встречу с близкими людьми, питающими героев творчески и духовно. Образный мотив ключа и связанные с ним мотивы дома, странничества, бесприютности, потерянного времени проходят через основные романы В. Набокова.

Теоретическая значимость исследования заключается в том, что оно вносит дополнения в изучение художественной игры, углубляет представление о понятиях театральной культуры, сценических образах (тени, маски, куклы, марионетки) и жанрах (площадной театр и современный), о «романе-сновидении», образных мотивах, интертекстуальности.

Практическое значение диссертации заключается в возможности использования ее результатов для дальнейшего изучения творческого наследия В. Набокова. Наблюдения и выводы могут быть применены в вузовской практике преподавания при изучении истории русской литературы XX века, проведении семинаров, лекционных и практических занятий.

Апробация результатов исследования отражена в 18 публикациях (из них 4 помещены в изданиях, рекомендованных ВАК Министерства образования и науки РФ), в докладах на научных конференциях разных уровней: VII региональной межвузовской научной конференции «Филологические проекции Большого Урала» (Уфа, 2012), Региональной межвузовской научной конференции «Филологические проекции Большого Урала» (Пермь, 2012), XX Международной научной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов» (Москва, 2013), Международной научно-практической конференции, посвященной 80-летию Р.Г. Назирова (Уфа, 2014), Международной научно-практической конференции, посвященной памяти д-ра.

филол. наук, профессора В.С. Синенко (Уфа, 2014), II Международной научно-практической конференции «Славянские этносы, языки и культуры в современном мире» (Уфа, 2014), XIV региональной научно-практической конференции «Система непрерывного образования: школа – педколледж – вуз» (Уфа, 2014), XXII Международной научной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов» (Москва, 2015).

Структура работы. Исследование включает введение, три главы, заключение и список использованной литературы. Во **введении** дается общее представление о творческой судьбе В. Набокова, о художественных принципах писателя, о месте среди них принципа игры. Обоснован выбор темы исследования, ее актуальность, сформулированы положения, выносимые на защиту, обозначены цели и задачи исследования, определена степень изученности проблемы, раскрыта новизна и практическая значимость работы, охарактеризована методологическая база исследования и его апробация.

Первая глава «Игра в творчестве В. Набокова» включает четыре раздела. В ней представлено понятие «игра» в культуре и литературе, дан обзор его трактовок, проанализировано значение игры в структуре художественного произведения. Отмечен взгляд эмигрантской, постсоветской и современной критики на русскоязычную прозу В. Набокова. Приведены суждения писателя об игре и стиле из писем, лекций, эссе, интервью. Проанализирована типология игры, обозначены приемы, которые исследованы в настоящем диссертационном сочинении.

Во **второй главе** «Театральная игра» представлено сценическое искусство как значимое явление культуры XIX–XX веков. Отражено изучение кукольных мотивов в литературе. Для исследования выбраны театральные образы, элементы народного площадного и современного театра, театра абсурда, способы организации театрализованного пространства.

В **третьей главе** «Игра с читателем» определено назначение читателя в творчестве В. Набокова согласно эстетическим суждениям самого автора.

Предмет изучения – приемы игры с читателем: сновидение, образный мотив ключа, «чужое слово».

В **заключении** подводятся итоги исследования и формулируются выводы, полученные в ходе работы.

Общий объем работы – 222 страницы. Список использованной литературы включает 246 наименований.

ГЛАВА 1. ИГРА В ТВОРЧЕСТВЕ В. НАБОКОВА

1. Игровой аспект культуры и литературы

В разделе рассматривается понятие игры в культурном, философском и литературном процессе, прослеживаются его основные характеристики. В выводах определено значение этих особенностей в творчестве В. Набокова.

С древнейших времен игра являлась первоначальной формой познания мира. Это понятие содержит разные смыслы, выражает физическую и интеллектуальную деятельность. Игра, как отмечают авторы ряда философских словарей, является коммуникативной, эстетической, экзистенциальной и онтологической категорией⁹¹. Это «универсальный принцип культуры»⁹², форма мира и бытия, которая объемлет многие стороны жизни и выражает определенные модели человеческого поведения. Как предмет науки она рассматривается в физиологии, педагогике, психологии, литературе, культурологии. «Однако наиболее значительный интерес вызывают трактовки игры как явления культуры и определенного вида эстетической деятельности»⁹³, – отмечает А. Федоров. Применительно к языку и художественному тексту этот феномен раскрыт в работах Х. Гадамера⁹⁴, Й. Хейзинги⁹⁵, Х. Ортеги-и-Гассета⁹⁶, Л. Витгенштейна⁹⁷, А. Махова⁹⁸, И. Ильина⁹⁹, Д. Элькониной¹⁰⁰, А. Медведицкого¹⁰¹ и в энциклопедической

⁹¹ Энциклопедии эпистемологии и философии науки / Под ред. И.Т. Касавина. М.: «Канон +» РООИ «Реабилитация», 2009; Новейший философский словарь / Под ред. А.А. Грицанова. М.: Книжный дом, 2003; Философский словарь / Под ред. И.Т. Фролова. М.: Республика, 2001.

⁹² Хейзинга Й. *Homo Ludens*. Статьи по истории культуры. М.: Прогресс – Традиция, 1997. С. 91.

⁹³ Федоров А.А. Введение в теорию и историю культуры: Словарь. М.: Флинта, МПСИ, 2005. С. 104.

⁹⁴ Гадамер Х.Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики. М.: Флинта, 1988.

⁹⁵ Хейзинга Й. *Homo Ludens*. Статьи по истории культуры.

⁹⁶ Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991.

⁹⁷ Витгенштейн Л. Избранные работы. М.: Территория будущего, 2005.

⁹⁸ Махов А.Е. Черед бросать кости // Апокриф. № 2. М., 1993.

⁹⁹ Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М.: Интрада, 1996.

литературе.

С развитием науки игра начинает осмысляться как экзистенциальная категория. В «Энциклопедии эпистемологии и философии науки» отмечено, что она «осуществляется в жизненном мире человека на трех уровнях — эмпирическом, экзистенциальном и коммуникативном»¹⁰². Авторы словаря отмечают, что игра предполагает сознательное «удвоение мира», при котором она выступает «бытием второго плана и отличается эмоциональной насыщенностью и наличием фантазийного компонента»¹⁰³. В «Новейшем философском словаре» сказано, что фантазия и воображение представляют собой важнейший канал создания игровой реальности. Таким образом создается «специфическое игровое пространство, моделирующее реальность, дополняющее ее или противостоящее ей. В процессе игры возникают “иные”, “возможные миры”, “квази-реальность”»¹⁰⁴.

Помимо внешних принципов и качеств игра имеет онтологические особенности. Её свойством является то, что она выражает «особый адогматичный тип миропонимания»¹⁰⁵, то есть обладает высокой степенью внутренней свободы. Игра при этом трактуется как форма существования человеческой, в том числе творческой, независимости от прагматики и условностей. Она также обладает уникальными характеристиками темпоральности (времени) – провозглашает актуальность настоящего¹⁰⁶. Таким образом, игра независима от результата, имеет определенные правила, ограничена условным пространством.

Сравнение жизни с игрой берет свое начало с античности, так как Платон

¹⁰⁰ Эльконин Д. Психология игры. М.: Владос, 1999.

¹⁰¹ Медведицкий И. Игра ума. Игра воображенья // Октябрь. 1992. №1.

¹⁰² Энциклопедии эпистемологии и философии науки / Под ред. И.Т. Касавина. М.: «Канон +» РООИ «Реабилитация», 2009. С. 472.

¹⁰³ Там же.

¹⁰⁴ Новейший философский словарь / Под ред. А.А. Грицанова. Минск: Книжный дом, 2003. С. 631.

¹⁰⁵ Там же.

¹⁰⁶ См.: Философский словарь / Под ред. И.Т. Фролова. М.: Республика, 2001. С. 215.

утверждал, что «каждый из нас марионетка божественного происхождения»¹⁰⁷. Крупные труды, рассматривающие игру как эстетическую и гносеологическую категорию, появляются в конце XVIII века.

Первым игру как способ эстетизации жизни осмыслил Ф. Шиллер в учении «Письма об эстетическом воспитании человека»¹⁰⁸. Он пишет, что это явление дарит человеку свободу в физическом и моральном планах, создает гармонию чувств и разума. Теоретик искусства выводит важное положение: «Человек играет только тогда, когда он в полном значении слова человек, и он бывает вполне человеком лишь тогда, когда играет»¹⁰⁹. Игра, по его мнению, – это естественное состояние человека. Она объединяет в себе рациональное и иррациональное, реальное и иллюзорное.

И. Кант также использовал понятие игры для представления эстетической деятельности человека и провел аналогию между игрой и искусством. По мнению философа, эти сферы похожи тем, что обе свободны и не преследуют утилитарную цель. Он вводит понятие «играющая видимость», означающее, что поэзия, как и игра, создает иллюзию. Но поэтическая иллюзия не лжет, а играет воображением¹¹⁰.

Проблема феномена игры как основы сознания, бытия, культуры была серьезно поставлена в начале XX века. Объяснение жизни и культуры как игры предложено в фундаментальных трудах Й. Хейзинга, Х. Ортеги-и-Гассета, Э. Финка.

В широкий научный обиход это понятие вошло благодаря классической работе Й. Хейзинги «Homo Ludens» («Человек играющий», 1938). Согласно философу, игра является базовой формой развития культуры – она «изначально

¹⁰⁷ Платон. Законы. Книга 1. М.: Мысль, 1998. С. 30.

¹⁰⁸ Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека // Шиллер Ф. Собр. соч.: В 7 т. М.: Гослитиздат, 1957. Т. 6.

¹⁰⁹ Там же. С. 215.

¹¹⁰ См.: Кант И. Тартуская рукопись // Эстетика Иммануила Канта и современность. М.: Знание, 1991.

разыгрывается»¹¹¹. В своем исследовании теоретик говорит об игровом характере архаического культового действия, празднеств, священных обрядов: жребий, игра на удачу, спор об заклад, схватка, война: «Культ есть показ, драматическое представление»¹¹². Он отмечает, что движущие силы культурной жизни, которые рождаются в мифе и культе: право, общение, ремесло, искусство, поэзия, наука уходят корнями в почву игровых действий.

Э. Финк в книге «Основные феномены человеческого бытия» пишет: «Культ, миф, религия, поскольку они человеческого происхождения, равно как и искусство, уходят своими корнями в феномен игры»¹¹³. Он выделяет пять значимых явлений человеческого существования: смерть, труд, власть, любовь и игру. Последняя, по его мнению, «охватывает всю человеческую жизнь до самого основания и определяет бытийный склад человека, а также способ понимания бытия человеком»¹¹⁴.

Французский ученый Р. Кайюа¹¹⁵ выделяет четыре класса игр: *agon* (соревнование), *alea* (случай), *mimicrie* (подражание) и *ilinx* (головокружение), которые соотносятся с тремя формами функционирования – культурно-маргинальной, социально-институализированной и физиологической.

Исследователи феномена игры непреложно подчеркивают, что игра – не обман и не глупость; она носит серьезный характер. «Игра отнюдь не глупа. Она вне противопоставления мудрость – глупость»¹¹⁶, – пишет Й. Хейзинга. «Всякая игра связана с иллюзорной, воображаемой «видимостью», но не затем, чтобы обмануть, а с целью завоевать измерение магического»¹¹⁷, – утверждает Э. Финк.

¹¹¹ Хейзинга Й. *Homo Ludens*. Статьи по истории культуры. М.: Прогресс – Традиция, 1997. С. 39.

¹¹² Там же. С. 50.

¹¹³ Финк Э. Основные феномены человеческого бытия. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://lib.ru/FILOSOF/FINK/fenomeny.txt>

¹¹⁴ Там же.

¹¹⁵ Кайюа Р. Что такое игра // Курьер. 1980. № 2. С. 67.

¹¹⁶ Хейзинга Й. *Homo Ludens*. Статьи по истории культуры. С. 60.

¹¹⁷ Финк Э. Основные феномены человеческого бытия. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://lib.ru/FILOSOF/FINK/fenomeny.txt>

Игру в философских трудах «Восстание масс» и «Дегуманизация культуры»¹¹⁸ рассматривает испанский философ и публицист Х. Ортега-и-Гассет. Он делит людей на две категории: массу («косная материя исторического процесса»), не обладающую даром художественной восприимчивости, и элиту («творцы подлинной культуры»), избранных художников. Жизнь последних сосредоточена в сфере игровой деятельности, которая противопоставляется обыденности, пошлости человеческого бытия. Анализируя стиль нового времени, Х. Ортега-и-Гассет выделяет в нем особенности: 1) тенденцию к дегуманизации искусства; 2) тенденцию избегать живые формы; 3) стремление к тому, чтобы произведение искусства было лишь произведением искусства; 4) стремление понимать искусство как игру, и только; 5) тяготение к глубокой иронии; 6) тенденцию избегать всякой фальши; 7) искусство чуждо какой-либо трансценденции¹¹⁹.

Значительно обогатили представления о связи игры с искусством, языком и литературой исследования второй половины XX века. Х. Гадамер в работе «Истина и метод» рассматривает игру в контексте экзистенциальной герменевтики. Он отмечает, что без игры нет произведения искусства. Её загадка состоит в нескончаемости смыслов. По мнению ученого, искусство аккумулирует в себе опыт и оказывается разомкнутым во времени, тем самым вовлекая в свою игру новых участников и порождая новые смыслы. Движение игры отражает ткань языка, которая и порождает эти значения. По Х. Гадамеру, онтологическая связь между человеком и миром обогащает культуру и язык. Он отмечает: «Подобно тому как “играющее сознание” отличает “специфическая нерешительность”, автор, допуская в свой текст комбинаторную игру, также проявляет нерешительность»; в итоге каждый «ход» текста может стать перекрестком, предлагающим читателю новые альтернативы»¹²⁰.

¹¹⁸ Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991.

¹¹⁹ Там же. С. 227-228.

¹²⁰ Гадамер Х.Г. Истина и метод. М.: Прогресс, 1990. С. 288.

Понятие языковой игры является главным в работах Л. Витгенштейна. В ее основе, по мнению исследователя, лежит аналогия между поведением человека в игре (шахматы, театр, карты) и в реальных действиях, в которых задействован язык. Языковые игры он именуется как «формы жизни», подчеркивая неразрывную связь речи и жизнедеятельности. Философ отмечает: «Языковой игрой я буду называть целое, состоящее из языка и действий, в которые он вплетен»¹²¹. Он пишет, что различные формы игр – это образцы речевой практики, единство слова, мысли, дела и обстоятельств. Л. Витгенштейн сравнивает языковую игру с театральным действием, в котором объединены «сценическая площадка», «акты», «сцены», «роли», «слова», «жесты».

М. Эпштейн в книге «Парадоксы новизны» выделяет два аспекта игры, которые обозначаются с помощью различных по смыслу англоязычных слов – play и game¹²². Play – это игра как процесс, «свободная игра, не связанная никакими условиями, правилами», в которой ограничения серьезной жизни могут легко преодолеваются. Game – «это игра по правилам, и она внутренне более организована, чем окружающая жизнь. Примеры такой игры – шахматы, карта, рулетка, где важна не свобода, а результат, выигрыш. Таким образом, М. Эпштейн показывает оппозицию игры импровизированной (play) и формализованной (game).

С осознанием функции игры начали появляться работы, классифицирующие её формы в художественном произведении. Такова, например, статья И. Медведицкого «Игра ума. Игра воображенья»¹²³. Автор выделяет три уровня игры, каждый из которых подразделяется на ряд видов:

1. Игра художника в жизни (творческое поведение):

а) плей-игра писателя в жизни, его свободное поведение;

¹²¹ Витгенштейн Л. Избранные работы. М.: Территория будущего, 2005. С. 240.

¹²² Там же. С. 281-284.

¹²³ См.: Медведицкий И. Игра ума. Игра воображенья // Октябрь. 1992. №1. С.188-192.

б) гейм-игра, сознательное следование им собственным правилам;
в) арт-игра, моделирование писателем в своей жизни ситуаций своих будущих произведений.

2. Игра писателя в процессе творчества:

а) плей-игра творческого сознания художника при создании произведения, спонтанность творения;

б) гейм-игра писателя при обработке текста, применение литературных приемов;

в) арт-игра – художественная реальность произведения.

3. Игра в пространстве текста:

а) плей-игра произведения (иллюзия «реальной» жизни в тексте);

б) гейм-игра произведения (установки текста, движение персонажей по «правилам» «всесильного» автора);

в) арт-игра в пространстве текста (модель в модели, создание «новых» произведений в пределах данного текста).

Данная классификация представляет три уровня художественного произведения: предсознание, процесс его создания и самое произведение.

Необходимо обозначить, как игра проявляется в произведениях литературы. В качестве художественного элемента она берет свое начало в древних текстах. Й. Хейзинга пишет, что главное действие древнеиндийского эпоса «Махабхарата» «разворачивается вокруг игры в кости»¹²⁴. А. Махов подчеркивает: «Присущая игре аномально высокая степень внутренней непредсказуемости в значительной мере разделяется литературой: читатель, как и игрок, помещен в ситуацию неопределенности, провоцирующую на ожидание продолжения того, «что будет дальше»¹²⁵. Он обращает внимание на то, что существует гипотеза о происхождении поэзии из таких архаических словесных игр, как загадывание и отгадывание загадок, словесные состязания, к которым

¹²⁴ Хейзинга Й. Homo Ludens. Статьи по истории культуры. М.: Прогресс – Традиция, 1997. С.19.

¹²⁵ Махов А.Е. Игра // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. М.: Интелвак, 2011. С. 287.

восходят поэтические «дебаты» и турниры Средневековья и Возрождения. Еще с XIII века слово «игра» использовалось для обозначения литературных форм («Игра о Робене и Марион» Адама де ла Аля (1283); «Игра о святом Николае» Жана Боделя (1200)). Позднее термин *ludus* (лат. «игра») используется как типичное определение литургических драм, *jeu parti* («разделенная игра») – обозначение поэтического жанра трубадуров.

Игра как способ создания художественной модели мира активно используется в период романтизма. Этой области посвящены труды Ю. Лотмана¹²⁶, Ю. Манна¹²⁷, В. Ванслова¹²⁸. Через театрализацию, создание кукольного, иллюзорного мира игра воплощена в новелле А. Погорельского «Пагубные последствия необузданного воображения», в повести В. Одоевского «Княжна Мими», в романе «Мюнхгаузен» К. Иммермана.

Ю. Манн подчеркивает: «Игра – отступление от условленности общественных правил, взамен которых выдвигаются другие, более низкие. Это разрыв установленных связей, естественных и социальных, а игроки – общество в обществе, точнее, «мир обществом отверженных людей»¹²⁹. Исследователь выделяет несколько типов игры. Во-первых, это игра живых, которая предполагает параллелизм «игра – жизнь», это отношения с иллюзиями и надеждами в самом начале человеческой жизни. Во-вторых, игра – это состязание, соперничество, шулерство, которое требует «предельных усилий ума и воли»¹³⁰ и зависит случая, удачи или злого рока. И еще один аспект – театральная игра.

В произведениях реалистической литературы XIX века представлены различные приемы игры – с реальностью, с человеком, театральная, карточная игра. Эти особенности присутствуют в произведениях А. Пушкина, М. Лермонтова, Н. Гоголя, Ф. Достоевского, Л. Толстого.

¹²⁶ Лотман Ю.М. Избранные работы: В 3 т. Таллин: Александра, 1992. Т.1.

¹²⁷ Манн Ю.В. Русская литература XIX века: эпоха романтизма. М.: РГГУ, 2007.

¹²⁸ Ванслов В.В. Эстетика романтизма. М.: Искусство, 1966.

¹²⁹ Манн Ю.В. Русская литература XIX века: эпоха романтизма. С. 53.

¹³⁰ Манн Ю.В. Диалектика художественного образа. М.: Советский писатель, 1987. С. 214.

Художественная игра в литературе XX века приобретает открытый характер с развитием модернизма. Для художников этого направления игра стала проявлением эксперимента в переоценке идей, в поиске новых возможностей языка, формы художественного произведения и способов выражения содержания. Игра присутствует в творчестве А. Блока, А. Белого, Л. Андреева, М. Булгакова, Ю. Олеши, В. Набокова, И. Бродского и других. Значимой особенностью модернистской литературы становится то, что игра в ней связана с попытками авторов отразить драму века, переосмыслить трагические события истории и собственной судьбы, иначе выразить отношение к явлениям жизни, культуры и художественного слова.

Таким образом, изучение игры в разных науках имеет множество трактовок. В философии игра осмысливается как эстетическая, экзистенциальная, онтологическая и гносеологическая категория. В культурологии она рассматривается как первоначальная форма искусства в жизни человека, которая проявляется в мифе, культе, празднествах, обрядах. Литературоведами развитие игрового элемента в словесном творчестве прослеживается в периоды романтизма, реализма, модернизма и постмодернизма. В теории литературы даются концепции и типологии игры, возможные в художественном произведении. Данные в параграфе характеристики и классификации игры выбраны и приведены в главе потому, что при дальнейшем анализе творчества В. Набокова мы будем обращаться к ним и пользоваться этими понятиями. Так, для нас важны онтологические характеристики, свойственные игре: актуальность настоящего времени, специфическое пространство, создание множественных миров, адогматический тип миропонимания. Необходимы особенности, выделенные Ортега-и-Гассетом: понимание искусства только как игры, тенденция к избеганию живых форм, стремление к дегуманизации, тяготение к иронии. При анализе романов В. Набокова требуется классификация видов игры в художественном произведении И. Медведицкого, разделение на плей-игру, гейм-игру и арт-игру; разграничение игры художника в жизни, в процессе творчества, в пространстве текста. И, наконец, необходимо

представление о том, что игра в художественном произведении XX века – это не новое явление, она имеет истоки в литературе предшествующих веков. Эти аналогии нужны для исследования того, как обогатил В. Набоков творческий инструментарий, связанный с поэтикой игры.

В следующем разделе будет представлен взгляд критики на творчество писателя, оценка его игрового метода, особенностей стиля и контекста, в котором развивалась проза автора.

2. Проза В. Набокова в оценке критики

Критика русскоязычного творчества В. Набокова прошла долгий и неоднозначный путь: от резких отзывов представителей литературной эмиграции до конструктивной разработки подходов к творческому методу писателя. В первой трети XX века критика не говорила прямо об основных компонентах стиля и поэтики романов В. Набокова. Об игре в произведениях автора, о связи метода и миропонимания начали писать намного позже. Однако оценка творчества писателя русским зарубежьем дала о нем многоликое представление.

Первый роман «Машенька» (1926) был встречен литераторами, как отмечают исследователи, спокойно, без восторга. М. Осоргин после публикации дебютной книги В. Набокова отозвался об авторе как о «бытописателе эмигрантской жизни». И. Куприн назвал Сирина «талантливым пустоплясом». З. Гиппиус говорила о нем как о «таланте, которому нечего сказать». Г. Адамович даже к моменту выхода пятого романа писателя снисходительно отмечал: «О Сирине наша критика до сих пор ничего еще не сказала. Дело ограничилось лишь несколькими замечками “восклицательного” характера»¹³¹.

Г. Струве пишет об отношении Г. Адамовича к творчеству В. Набокова следующее: «Его отзывы о Сирине после 1934 года пестрят такими

¹³¹ Адамович Г. Современные записки. Книга 54 // Последние новости. 1934. 15 февраля. №4711. С.2.

выражениями, как “замечательный писатель, оригинальнейшее явление”, “талант подлинный, несомненный, абсолютно очевидный”, “исключительный, несравненный талант”; но эти характеристики почти неизменно сопровождаются очень существенными оговорками»¹³². Действительно, Г. Адамович статью «Перечитывая “Отчаяние”» начинает словами: «О даровании Сирина – нет споров. Но все-таки в даровании этом что-то неблагополучно. Сирин – нечто только причудливое (опустошенное, насмешливое, свистящее, дикое, холодное)»¹³³.

Наверное, единственным критиком, мнение которого для самого В. Сирина являлось немаловажным, несмотря на соперничество и иронические выпады друг против друга, был И. Бунин – представитель «старшего» поколения эмигрантов. В мае 1926 года Набоков отправил Бунину свой первый роман «Машенька». Бунин остался равнодушен к книге и только напротив одного из параграфов написал: «Ах, как плохо!»¹³⁴. Но позже сказал: «Этот мальчишка выхватил пистолет и одним выстрелом уложил всех стариков в том числе и меня...»¹³⁵. Бунин говорил, что Сирин «открыл целый мир, за который надо быть благодарным ему»¹³⁶. Однако с течением времени оценка им творчества В. Набокова приобретает ироничный и даже злой характер, что, скорее всего, было вызвано ситуацией соперничества между двумя писателями в эмигрантской литературе. Бунин писал: «О, это писатель, который все время набирает высоту, и таких, как он, среди молодого поколения мало. Пожалуй, это самый ловкий писатель во всей необъятной русской литературе, но это – рыжий в цирке. А я, грешным делом, люблю талантливость даже у клоунов»¹³⁷.

Талант В. Набокова признали в эмигрантской среде Ю. Айхенвальд, Г. Струве, З. Шаховская. В. Ходасевич первым сформулировал индивидуальность творчества автора. Интересно мнение В. Вейдле: «Тема творчества Сирина –

¹³² Струве Г. Русская литература в изгнании. М.: Русский путь, 1996. С.230.

¹³³ Адамович Г. Перечитывая «Отчаяние» // Последние новости. 1936. №5460. С.3.

¹³⁴ Шраер М. Д. Набоков: темы и вариации. СПб, 2000. С. 45.

¹³⁵ Михайлов О. Литература русского зарубежья. М.: Просвещение, 1995. С.220.

¹³⁶ Кузнецова Г. Грасский дневник. М.: Мирь, 2009. С. 126-127.

¹³⁷ Бахрах А. Бунин в халате. М.: Согласие, 2000. С. 163.

само творчество... Отчаяние и составляет основной мотив лучших сириных творений. Оно роднит его с самым показательным, что есть в европейской литературе, и оно же дает в русской ему то место, которое, кроме него, никому не занять... И самого наличия одной этой черты достаточно, чтобы запретить нам относиться к Сирину всего лишь как к неотразимому виртуозу»¹³⁸.

Возникает вопрос, почему в среде писателей-изгнанников В. Набоков повторно стал чужим? Конечно, он воспринял многие черты этих авторов, но трансформировал их в новые, сугубо индивидуальные формы. Художники первой волны эмиграции не принимали авангардные формы в литературе. Их эстетические предпочтения опирались на представления о высокой русской классике. Внимание художников сосредоточилось на духовных ценностях и внутренних ресурсах личности, на религиозности. Творчество писателей зарубежья отличало, по словам В. Ходасевича, «бесстрашие мысли» – адогматизм мышления, сопротивление ангажированности, идеологической тенденциозности. Г. Адамович выдвинул требование литературного аскетизма и предельной искренности самовыражения.

В произведениях эмигрантов звучали темы безнадежности, сомнения, тревоги, одиночества. Особенно это было характерно для творчества Г. Иванова и писателей, придерживавшихся творческих принципов, которые Г. Адамович обобщил термином «парижская нота». Для многих художников был свойственен «пораженческий пафос». Главным их эстетическим принципом был отказ от формотворчества и уход к спонтанному «прозаическому» самовыражению. Набоков тоже перешел от поэзии к прозе.

Исследователь творчества писателя А. Леденев указывает на то, что эволюция эта была мотивирована другой идеей, а именно «идеей внутренней свободы художника от губительных влияний эпохи»¹³⁹. Как результат у В. Набокова, по замечанию исследователя, сложился особый мировоззренческий

¹³⁸ Вейдле В. Отчаяние. Берлин: Петрополис. 1936 // Круг. 1936. Кн. 1 (июль). С. 185-187.

¹³⁹ Леденев А.В. Поэтика и стилистика В.В. Набокова в контексте художественных исканий конца XIX - первой половины XX века: Дис. ... д-ра. филол. наук. М., 2003. С. 68.

фундамент: «Тотальная сосредоточенность на творчестве, признание самоценности искусства, обращение к эстетическим ресурсам русской и мировой классики – подобная позиция оказалась наиболее перспективной для сознания, лишенного догматически-религиозных или общественно-сакральных опор. Персональное видение мира в его живом разнообразии, отказ от генерализации во имя изоцированной точности и передачи эстетических реакций на частное и дискретное»¹⁴⁰.

Оценка последующих книг В. Сирина была неоднозначной, а признание его таланта безусловным. Писателю предъявляли множество упреков, которые сводятся к нескольким положениям. Во-первых, стиль В. Набокова-Сирина признавался талантливый, но всегда с резкими «но»: «нет жизни», «недостает души», «мертвый мир», «душно, странно и холодно» (Г. Адамович), «пусто от внутренней опустошенности» (Ю. Терапиано). Статья В. Кадашева о творчестве Сирина так и называется «Душный мир».

Во-вторых, в романах В. Набокова находили сходство с пером русских классиков и зарубежных писателей, всюду искали «следы» предшествующей литературы: Гоголя, Салтыкова-Щедрина, Бунина, Белого, Пруста, Кэролла, Джойса и т.д. Об аллюзийности русскоязычных романов В. Набокова писал П. Бицилли в статье «Возрождение аллегории»: «При чтении Сирина то и дело вспоминаются образы, излюбленные художниками исходящего Средневековья. Тон, стиль – тот же самый, сочетание смешного и ужасного, “гротеск”»¹⁴¹.

В-третьих, главное, что ставили критики-соотечественники в вину В. Набокову – «нерусскость» прозы. «Его последний роман (“Камера обскура”) утверждает взгляд на Сирина как на писателя эмиграции, не только почти совершенно оторванного от живых российских вопросов, но и стоящего вне прямых влияний русской классической литературы»¹⁴², – утверждал М.

¹⁴⁰ Леденев А.В. Поэтика и стилистика В.В. Набокова в контексте художественных исканий конца XIX - первой половины XX века: Дис. ... д-ра. филол. наук. М., 2003. С. 68.

¹⁴¹ Бицилли П. Возрождение аллегории // Современные записки. 1936. №61. С. 191-204.

¹⁴² Осоргин М. Рец.: Камера обскура. Париж: Современные записки; Берлин: Парабола. 1933 // Современные записки. 1934. №54. С. 458-460.

Осоргин. Позже, уже в современных нам исследованиях, А. Леденев подчеркнул: «Главными вершинами мировой литературы В. Набоков считал В. Шекспира и А. Пушкина. Если в этом и сказалось «западничество» мастера, то оно обнажает его взгляд на русскую литературу как литературу общемирового уровня»¹⁴³.

Интертекстуальность романов писателя обосновывалась либо влиянием западной прозы (Джойса, Пруста, Кафки и др.), либо классической русской литературой, либо серебряным веком. Сам В. Набоков, как известно, занимал нейтральную позицию, не высказывался о литературных традициях в своем творчестве и, тем более, не ставил себя в один ряд с другими писателями. Но в интервью Андрею Седых отметил свою близость к зарубежной культуре, а именно к французской, и среди своих любимых писателей назвал Флобера и Пруста. Среди русских классиков писатель ценил Пушкина, Гоголя, Чехова, Толстого. Однако в переписке с Э. Уилсоном, подчеркнет, что он продукт той эпохи, когда свои лучшие вещи создавали «Блок, Бунин, Белый и другие поэты», и скажет, что был возвращен интеллектуально-эстетической атмосферой той эпохи¹⁴⁴.

А. Леденев резюмирует, что с середины 1920-х годов переключки с образами Блока, Гумилева, Бунина и других «учителей» в текстах В. Набокова сходят на нет. По словам исследователя, В. Набоков вырабатывает стилевую манеру, которая не имеет стиливых аналогов в творчестве ближайших предшественников. Литературовед считает, что в зрелой прозе художника «контактные» влияния стилей начала XX века намного менее заметны, чем в его ранней поэзии. Это происходило потому, что Набоков-прозаик переводил в иную жанрово-родовую сферу находки, совершенные в области поэтической выразительности. Исследователь отмечает важное свойство текста писателя: «Для В. Набокова было характерно не столько прямое или скрытое

¹⁴³ Леденев А.В. Дух вечного возвращения: В. Набоков // Агеносов В.В. Литература русского зарубежья. М.: Терра. Спорт, 1998. С. 325.

¹⁴⁴ Набоков В., Уилсон Э. Дорогой Пончик. Дорогой Володя: Переписка. 1940-1971. М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2013. С. 114.

цитирование тех или иных “персональных” образных знаков, сколько тонкое использование самих принципов лирической поэтики. А потому наиболее интенсивно обновлялись в набоковской прозе глубинные, музыкально-лирические компоненты стиля – не столько сюжетно-фабульные связи или образный строй, сколько субъектная организация, ритмика, фонетическая ткань текста»¹⁴⁵.

Исследователи жизни и творчества писателей-эмигрантов подчеркивают связь между изгнаннической судьбой авторов и темами, приемами, воплощенными в их произведениях. Литературоведы подчеркивают, что попытки художников зарубежья выразить индивидуальность так или иначе были связаны с темой утраченной родины.

Французский исследователь русского зарубежья Жорж Нива пишет: «Ностальгия, утерянная или гипертрофированная идентичность, неуверенность в статусе европейца – все это беды русского изгнанника, с нежностью и горечью описанные первой эмиграцией... <...> Тэффи, Бунин, Набоков – каждый из них по-своему рассказал о трудностях выживания на первичном уровне – уровне языка»¹⁴⁶. Исследователи творчества русского зарубежья (Г. Струве, Ж. Нива, О. Михайлов, В. Агеносов) подчеркивают, что старшее поколение первой волны эмиграции видели свое предназначение за рубежом в мессианстве: сохранении русской культуры, гуманистических традиций классической литературы, идеи соборности, слияние человека с миром, обществом, природой. «Мы не в изгнании, мы в послании», – писал Д. Мережковский¹⁴⁷. Писатели зарубежья были продолжателями пушкинской, послепушкинской поры литературы и Серебряного века. Основным лейтмотивом литературы зарубежья становится тема России и тоски по ней.

¹⁴⁵ Леденев А.В. Поэтика и стилистика В.В. Набокова в контексте художественных исканий конца XIX - первой половины XX века: Дис. ... д-ра. филол. наук. М., 2003. С. 18

¹⁴⁶ Нива Ж. Возвращение в Европу. Статьи о русской литературе. М.: Высшая школа, 1999. С. 184.

¹⁴⁷ Цит. по: Агеносов В.В. Литература русского зарубежья. М.: Terra. Спорт, 1998. С. 8.

Русская литература за рубежом развивалась в разных стилях и жанрах: старшее поколение писателей пыталось сохранить привязанность к неореализму, младшее – стремилось к новаторским поискам. Как отмечает В. Агеносов, последние, покинувшие Россию почти детьми, оказались в мучительном положении поиска смысла жизни и своего места в ней, встречая равнодушие и непонимание: «У них был комплекс эмигрантской отверженности, гордыня соединялась с “трансцендентной униженностью”, сладкая безнадежность с поисками нищего рая. Рядом с надеждой на содружество, братство, обретение Бога жил всеразьедающий скептицизм»¹⁴⁸.

Жорж Нива пишет, что В. Набоков на протяжении всего своего творчества «изобретает мир», «выдумывает реальность», «не давая забывать о том, что игра – “русская” по происхождению, что за клоунадой жизни неизменно обнаруживались неподражаемые русские поговорки»¹⁴⁹. Исследователь также отмечает: «Себя и свою судьбу в разных вариациях Набоков неустанно вышивает по канве своих произведений. Это еще и судьба целого человеческого типа – русского интеллигента-эмигранта»¹⁵⁰. В. Федоров отмечает, что в кембриджские годы (1919-1922) Набоков начал разрабатывать «золотые копи ностальгии, которых ему хватило на всю жизнь»¹⁵¹.

Справедливость этих слов доказывает то, что попытка воскресить былой рай лейтмотивом проходит через все творчество В. Набокова. Если в прозе тема дома стилистически преобразована, завуалирована, то в стихотворениях, которые писались параллельно с романами, она звучит явно. А в них писатель откровенен. Таковы, например, строки из стихотворения «Рай» (1925):

¹⁴⁸ Цит. по: Агеносов В.В. Литература русского зарубежья. М.: Терра. Спорт, 1998. С. 38.

¹⁴⁹ Нива Ж. Возвращение в Европу. Статьи о русской литературе. М.: Высшая школа, 1999. С. 183.

¹⁵⁰ Там же. С. 184.

¹⁵¹ Федоров В.С. О жизни и литературной судьбе Владимира Набокова // Набоков В.В. Стихотворения и поэмы. М.: Современник, 1991. С. 6.

Я тоже изгнан был из рая	так пахнет желтый воск, согретый
лесов родимых и полей,	живым дыханьем и огнем.
но жизнь проходит, не стирая	Там по написанному лесу
картины в памяти моей.	тропами смуглыми брожу, –
Бессмертен мир картины этой,	и сокровенную завесу
и сладкий дух таится в нем:	опять со вздохом завожу... ¹⁵²

Таким образом, критики творчества В. Набокова значительно обогатили представление об истоках русскоязычной прозы писателя. Они обозначили, что романы автора – это нечто непохожее на то, что создавалось его современниками, чужеродное общим настроениям творчества эмиграции и русской литературе вообще, не связанное с вечными темами, отстранённое, непонятное. Современные исследования дают многогранный анализ основных тем, творческих и эстетических принципов, художественных приемов писателя. Однако и сегодня изучение русскоязычных романов В. Набокова нельзя считать исчерпанным, так как исследователями разных периодов дается «точечный» анализ игровых приемов русскоязычного творчества В. Набокова. В этом случае желателен взгляд «сверху» на поэтическую игру и отдельные её составляющие как в миропонимании, так и в художественной «технике» писателя-эмигранта.

3. Суждения писателя об игровом стиле

В. Набоков много писал о стиле, природе писательского искусства и языка в работах «Лекции по русской литературе», «Лекции по зарубежной литературе», «Лекции о “Дон Кихоте”», «Николай Гоголь», «Строгие мнения». Анализируя творчество русских и зарубежных художников (Гоголя, Чехова,

¹⁵² Набоков В.В. Стихотворения и поэмы. М.: Современник, 1991. С. 387.

Толстого, Достоевского, Остен, Флобера, Диккенса, Пруста, Стивенсона), он рассуждал о назначении художественного произведения.

В. Набоков имел собственные суждения о качествах писателя: «Для талантливого автора такая вещь, как реальная жизнь, не существует – он творит ее сам и обживает ее»; «Писатель может быть хорошим рассказчиком или хорошим моралистом, но если он не чародей, не художник – он не писатель, тем более – не великий писатель»; «Писателя можно оценивать с трех точек зрения: как рассказчика, как учителя, как волшебника. Все трое — рассказчик, учитель, волшебник — сходятся в крупном писателе, но крупным он станет, если первую скрипку играет волшебник. Три грани великого писателя – магия, рассказ, поучение»¹⁵³.

Лекции В. Набокова изобилуют суждениям о предназначении художника и слова, но суть их сводится к тому, что литература имеет не практическое назначение, а главным образом – эстетическое. «Красота плюс жалость – вот самое близкое к определению искусства, что мы можем предложить. Где есть красота, там есть и жалость по той простой причине, что красота должна умереть», – пишет автор¹⁵⁴.

В творческом и личностном планах В. Набоков был крайним индивидуалистом. Он не вступил ни в одно объединение писателей-эмигрантов. Писатель не принимал в литературе социальных установок. Единственным мерилom творчества для него был талант художника, творческая неповторимость. Он считал, что литературу нельзя превращать в проповедь, что для нее недопустимы банальность, клише, «стертые фразы».

В воспоминаниях, письмах, интервью В. Набокова в теме писательского мастерства часто возникают слова «магия», «чародейство», «волшебство», «обман», «шаманство», «каламбур», «розыгрыш». Эдмунд Уилсон, американский критик, писатель, литературовед и друг В. Набокова, в своих

¹⁵³ Набоков В. Лекции по зарубежной литературе / Пер. с англ. С. Антонова, И. Бернштейн, Г. Дашевского и др. СПб.: Азбука-классика, 2010. С. 45.

¹⁵⁴ Там же. С. 345.

письмах обращается к писателю «дорогой фокусник», просит воздерживаться от каламбуров, потому что американская публика их не понимает. В одном из писем В. Набоков пишет Уилсону: «Чем дольше я живу, тем больше убеждаюсь: е д и н с т в е н н о е, что имеет значение в литературе, это *shamanstvo* (шаманство) книги; иначе говоря, хороший писатель – это прежде всего волшебник»¹⁵⁵. «Только талант интересуется меня в картинах и книгах. Не общие идеи, а только личный вклад»¹⁵⁶, «Я пишу главным образом для художников»¹⁵⁷, – утверждал писатель.

В своих лекциях В. Набоков много рассуждает о назначении читателя, который должен быть интеллектуально и чувственно равен писателю. Читающий должен вступить в игру с автором и текстом. Этот аспект будет подробно рассмотрен в последней главе нашей диссертации «Игра с читателем». Здесь же отметим, что В. Набоков воспринимает искусство как игру. В лекциях он приводит суждение: «Искусство – божественная игра. Эти два элемента – божественность и игра – равноценны. Оно божественно, ибо именно оно приближает человека к Богу, делая из него истинного полноправного творца. Искусство – игра, поскольку оно остается искусством лишь до тех пор, пока мы помним, что в конце концов это всего лишь вымысел, что актеров на сцене не убивают, пока ужас или отвращение не мешают нам верить, что мы, читатели или зрители, участвуем в искусной и захватывающей игре; как только равновесие нарушается, мы видим, что на сцене начинает разворачиваться нелепая мелодрама, а в книге – леденящее душу убийство, которому место скорее в газете. И тогда нас покидает чувство наслаждения, удовольствия и душевного трепета – сложное ощущение, которое вызывает у нас истинное произведение искусства»¹⁵⁸. Писатель отмечает, что

¹⁵⁵ Набоков В., Уилсон Э. Дорогой Пончик. Дорогой Володя: Переписка. 1940-1971. М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2013. С. 259.

¹⁵⁶ Набоков о Набокове и прочем: интервью, рецензии, эссе / Под ред. Н.Г. Мельникова. М.: Независимая газета, 2002. С. 143.

¹⁵⁷ Там же. С. 152.

¹⁵⁸ Набоков В. Лекции по русской литературе / Пер. с англ. С. Антонова, И. Бернштейн, Г. Дашевского и др. СПб.: Азбука-классика, 2010. С. 156.

литературный шедевр – это «чудесные игрушки», механизм которых показывает автор и пытается раскрыть, разгадать читатель. Как показывает само его творчество, он открыт и ясен только внимательному читателю.

В. Набоков интерпретирует искусство как игру воображения, феномен языка и индивидуальный стиль художника. В теоретических работах писателя видно, что этот компонент поэтики он считает важным не только для себя, но и для любого художника, обладающего поэтическим даром. Поэтому понятию «стиль» у него посвящен ряд суждений. Так, в лекциях он пишет: «Стиль – это не инструмент, и не метод, и не выбор слов. Стиль – это еще и многое другое. Он является органическим, неотъемлемым свойством личности автора. Поэтому, говоря о стиле, мы подразумеваем своеобразие личности художника и как оно сказывается в его произведениях. Следует постоянно иметь в виду, что, хотя свой стиль может иметь всякий, исследовать особенности стиля того или иного автора имеет смысл, только если этот автор обладает талантом. Но писатель, лишенный дара, не способен выработать сколько-нибудь интересный литературный стиль – в лучшем случае у него получится искусственный механизм, сконструированный нарочито и лишенный искры Божией»¹⁵⁹.

В. Набоков уверен, что талант невозможно развить – с ним нужно родиться. Но вместе с этим требуется кропотливая, филигранная работа над словом, формой, языком. В связи с этим необходимо задуматься об отношении автора к языку. Писатель говорит о том, что, читатель, соприкасаясь с книгой, должен чувствовать напряжение, сочувствие «к радостям и тупикам» писательского труда. А великое произведение должно совмещать в себе «Точность Поэзии и Восторг Науки»¹⁶⁰. Так, например, когда В. Набоков анализирует творчество Джейн Остен, он отмечает тончайшие, неуловимые черты ее стиля: «ямочку на щеке», когда в предложение вводится тонкий элемент иронии; или «эпиграмматическую интонацию» – «некий жесткий ритм

¹⁵⁹ Набоков В. Лекции по зарубежной литературе / Пер. с англ. С. Антонова, И. Бернштейн, Г. Дашевского и др. СПб.: Азбука-классика, 2010. С. 109.

¹⁶⁰ Там же. С. 193.

при изящно-ироническом изложении слегка парадоксальной мысли»¹⁶¹. Или, анализируя роман Л. Толстого «Анна Каренина», В. Набоков анализирует средства художественной выразительности, подмечает жесты, мимику, детали. «Из слов нужно извлекать все, что можно, коль скоро это единственное настоящее сокровище, которым обладает настоящий писатель. Я люблю брать слово и выворачивать его наизнанку, чтобы поглядеть, какое оно внутри – сияющее, или блеклое, или украшенное самоцветностью, которой не хватает этому слову в его предыдущем воплощении. Нежданно-негаданно туда ложатся тени от других слов, других мыслей, потайные красоты, внезапно высвечивающие нечто за пределами оболочки слова. Серьезная словесная игра, как я ее понимаю, не имеет ничего общего ни с игрой случая, ни с заурядным стилистическим украшательством. Это открытие невиданного вербального вида»¹⁶², – говорил В. Набоков в телеинтервью Бернару Пиво.

В. Набоков отмечал в интервью Элвину Тоффлеру, что искусство не может быть простым и искренним – в этом случае оно примитивно. Величайшая литература, по мнению писателя, обманчива и сложна¹⁶³. Когда писателя спрашивали, как он пишет, как создается его текст, он сравнивал ткань произведения с мозаикой, которая складывается из слов: «Я заполняю пустые клетки в кроссворде в любом удобном мне месте»¹⁶⁴. Он отмечает, что творческий процесс – это составление и разгадывание прекрасной головоломки. На вопрос журналиста «Почему вы написали “Лолиту”?» В. Набоков ответил: «Почему я вообще написал свои книги? Во имя удовольствия, во имя сложности. Я не пишу с социальным умыслом и не преподаю нравственного урока, не эксплуатирую общие идеи – просто я люблю сочинять загадки с изящными решениями»¹⁶⁵. Он говорит о том, что написание книги похоже на

¹⁶¹ Набоков В. Лекции по зарубежной литературе / Пер. с англ. С. Антонова, И. Бернштейн, Г. Дашевского и др. СПб.: Азбука-классика, 2010. С. 108.

¹⁶² Набоков о Набокове и прочем: интервью, рецензии, эссе / Под ред. Н.Г. Мельникова. М.: Независимая газета, 2002. С. 412.

¹⁶³ Там же. С. 142.

¹⁶⁴ Там же. С. 218.

¹⁶⁵ Там же. С. 123.

составление и разгадывание головоломки. Именно В. Набоков придумал слово «крестословица». В. Набоков отмечал: «Одна из функций всех моих романов – доказать, что роман как таковой не существует вообще. Книга, которую я создаю, – дело личное и частное. <...> Для меня рассказ или роман существует, только поскольку он доставляет мне то, что попросту назову эстетическим наслаждением, а это, в свой черед, я понимаю, как особое состояние, при котором чувствуешь себя – как-то, где-то, чем-то – связанным с другими формами бытия, где искусство есть норма»¹⁶⁶.

Важно, что героям В. Набокова присущи качества самого писателя. Фёдор Годунов-Чердынцев обладает даром «цветного слуха». Это не только художественный вымысел, но и автобиографическая черта автора. Исключительной особенностью его сознания являлось то, что он придавал важность цвету. «Я наделен чудаческим даром, видеть буквы в цвете. Это называется цветным слухом» – говорит писатель¹⁶⁷. Г. Рахимкулова верно замечает в докторской диссертации, что понятие «узор» – одно из ключевых в игровом стиле В. Набокова¹⁶⁸. Подобно многомерной мозаике он наслаивает время, пространство и смыслы. «Этот волшебный ковер я научился складывать, чтобы один узор приходился на другой. Споткнется или нет другой посетитель, это его дело»¹⁶⁹, – пишет В. Набоков в мемуарах «Другие берега».

О процессе литературного труда В. Набоков говорил так: «Я работаю трудно, работаю долго над словом, пока оно в конце концов не подарит мне ощущение абсолютной власти над ним и чувство удовольствия»¹⁷⁰. Г. Хасин в книге «Театр личной драмы» пишет, что для некоторых писателей язык – это

¹⁶⁶ Набоков о Набокове и прочем: интервью, рецензии, эссе / Под ред. Н.Г. Мельникова. М.: Независимая газета, 2002. С 237, 465.

¹⁶⁷ Там же. С. 124.

¹⁶⁸ Рахимкулова Г.Ф. Языковая игра в прозе Владимира Набокова: К проблеме игрового стиля: Дис. ... д-ра. филол. наук. Ростов-на-Дону, 2000. С. 30.

¹⁶⁹ Набоков В.В. Другие берега // Набоков В.В. Собрание соч.: В 4 т. М.: Правда, 1990. Т.4. С. 197. Далее ссылки на текст идут по указанному изданию с обозначением тома и страницы в скобках.

¹⁷⁰ Набоков о Набокове и прочем: интервью, рецензии, эссе / Под ред. Н.Г. Мельникова. С. 237.

эквивалент ценности, а литература – это институт, который делает слова драгоценными. Такова, по мнению исследователя, и позиция В. Набокова. Он сравнивает литературное творчество с литьем монет или печатаньем денег. «Набоковский стиль здесь может служить образцом, – отмечает исследователь, – ибо он эффективно решает проблему плагиата. Его крайняя изощренность, лексическая точность и богатство, сеть намеренных узоров и сочетаний – все это соответствует системе водяных знаков на купюре или усложненной литейной технике монет. Язык Набокова содержит секретные приемы для уловления неосторожных фальшивомонетчиков: анаграммы, скрытая игра слов, неявные цитаты вплетены в его текст, как невидимые металлические полоски в денежные знаки»¹⁷¹.

Г. Рахимкулова справедливо подчеркивает, что язык и стиль воспринимаются писателем не как средства для достижения эстетической задачи, а как самоценная проблема искусства. На наш взгляд, многочисленные суждения о стиле, о языке литературы, о назначении писателя, художественного произведения свидетельствуют о том, что для В. Набокова процесс создания индивидуального стиля был основой его творчества. Понимание последнего как идеала словесной формы стало для него основным ориентиром в процессе создания книг.

В следующем разделе будет рассмотрена типология игры в творчестве писателя, ее виды, приемы, особенности воплощения.

4. Типология игры в русскоязычных романах

Основательными трудами, которые помогают представить типологию игры в прозе В. Набокова, являются докторские диссертации А. Леденева «Поэтика и стилистика В.В. Набокова в контексте художественных исканий конца XIX – первой половины XX века» и Г. Рахимкуловой «Языковая игра в прозе В. Набокова (к проблеме игрового стиля)». Значимы теоретические

¹⁷¹ Хасин Г. Театр личной драмы. М.: Летний сад, 2001. С. 180.

исследования М. Эпштейна и И. Медведицкого. Составить представление о разных видах игры, ее отдельных приемах, мотивах, образах, темах в прозе писателя позволяют статьи и исследования Н. Анастасьева, Б. Аверина, А. Барабтарло, А. Долинина, А. Злочевской, А. Люксембурга, А. Мулярчика, К. Проффера, М. Шраера, Г. Хасина и других.

Игра в прозе В. Набокова направлена на интеллектуальную и эстетическую игру с читателем. Последнего в книгах В. Набокова интересует сам процесс игры. Герои, сюжетные ходы являются не носителями интриги произведения, а ключом к разгадке литературного кроссворда. А. Пимкина указывает на то, что у В. Набокова игра ведется на двух уровнях – структуры текста и языка. Она подчеркивает, что анализ первого позволяет использовать понятие «игровая поэтика», которое подразумевает «всю систему художественных средств, способствующих созданию игровой специфики текста»¹⁷². Нацеленность художественного произведения на игру с читателем является свойством игровой поэтики и игровой стилистики. Эти понятия разграничивает в докторской диссертации Г. Рахимкулова.

Исследователи по-разному обозначают функции игровой стилистики. В. Кожин отмечает, что литературоведческая с т и л и с т и к а «изучает речь литературы в ее отношении к другим формам речи и к речи вообще, а не в ее отношении к художественному содержанию литературы. Она рассматривает речь писателя как своеобразную форму речи, а не как своеобразную форму искусства»¹⁷³. В. Хализев утверждает, что стилистика – это литературоведческая дисциплина, предмет которой составляет художественная речь. Он подчеркивает, что этот термин первоначально укоренился в языкознании, но обращен он к рассмотрению стилей речи и языка¹⁷⁴. Г. Рахимкулова подчеркивает, что игровая стилистика направлена изучать

¹⁷² Пимкина А.А. Принцип игры в творчестве В.В. Набокова: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Москва, 1999. С. 9.

¹⁷³ Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. М.: Интелвак, 2001. С. 517.

¹⁷⁴ Хализев В.Е. Теория литературы. М.: Высшая школа, 2002. С. 260.

произведения, написанные в игровом стиле: способы усиления выразительности, средства экспрессивности. Исследователь отмечает, что игровая стилистика «предполагает изучение различного рода игровых приемов, манипуляций с языком, которые обеспечивают возможность подчинения текста игровой установке, нацеленность его на игру с читателем»¹⁷⁵. Она указывает на то, что изучение средств выразительности в игровой стилистике всегда учитывает их воздействие на содержательную сторону текста: «Истинная игра между автором текста и его реципиентом возможна лишь тогда, когда читатель, фиксирующий эти игровые приемы, меняет свое отношение к тексту и сознательно ищет в его структуре спрятанные, закамouflированные игровые пласты»¹⁷⁶. Г. Рахимкулова рассуждает и об игровом стиле: «Игровой стиль характерен для всех произведений, обладающих повествовательными признаками метапрозы, строящихся на игре с читателем и структурно организованных в соответствии с принципами игровой поэтики»¹⁷⁷. В этом случае можно говорить об индивидуальном стиле В. Набокова.

Стиль писателя многокомпонентен. Слово В. Набокова – многослойно и многомерно. Оно требует восприятия музыкального, зрительного, слухового и интеллектуального одновременно. А. Леденев подчеркивает, что важнейшими особенностями прозы В. Набокова является экспрессивность, ассоциативность, тональность, настроение, музыкально-лирическая составляющая (ритмика, фонетическая ткань произведения). Писатель, по мнению исследователя, переносит поэтические особенности в прозу и акцентирует внимание на художественной форме слова.

Игровая поэтика, как отмечает Г. Рахимкулова, – это система художественных приемов, способствующих созданию игрового текста. Главной его задачей является установление особых, игровых взаимоотношений между читателем и текстом. Исследователь делает акцент на том, что это

¹⁷⁵ Рахимкулова Г.Ф. Языковая игра в прозе Владимира Набокова: К проблеме игрового стиля: Дис. ... д-ра. филол. наук. Ростов-на-Дону, 2000. С. 45.

¹⁷⁶ Там же.

¹⁷⁷ Там же.

понятие тождественно «поэтике игрового текста», а игровой текст может быть не только постмодернистским.

А. Люксембург в своих работах¹⁷⁸ характеризует особенности игровой поэтики В. Набокова, среди них: амбивалентность (многовариантное прочтение игрового текста, при котором «массовый читатель» видит только поверхностные значения, а интеллектуальный читатель – глубокий подтекст); принцип недостоверного повествования (ни один факт текста не может поддаваться безусловному доверию); интертекстуальность (множественность сюжета и фабулы, отсылка к предшествующей литературе); пародийность; система «тексты в тексте» (цитация и автоцитация, игра множества текстов внутри одного – как в романе «Дар»); принцип игрового лабиринта (словесные и смысловые «ловушки» для читателя, мистификация).

Таким образом, поэтика и стилистика автора ориентированы на игровое отношение читателя с автором и с произведением на эстетическом и интеллектуальном уровнях. С одной стороны, читатель получает «удовольствие от текста», с другой стороны, вовлекается в композиционные игры «по правилам».

Игровые установки автора влияют на то, как в структуре произведения на разных уровнях (стилевом, образном, композиционном) проявляются те или иные игровые приемы. В связи с этим целесообразно обратиться к видам игры, которые возможно разграничить в творчестве В. Набокова. Если следовать классификации И. Медведицкого, игру в прозе писателя условно можно разделить на три вида:

1. Плей-игра – стилевая игра, направленная на получение эстетического удовольствия от текста; она показывает художественные возможности слова, создает иллюзию реальной действительности.

¹⁷⁸ Люксембург А.М., Рахимкулова Г.Ф. Магистр игры Вивиан Ван Бок: Игра слов в прозе Владимира Набокова в свете теории каламбура. Ростов-на-Дону, 1996; Люксембург А.М. Структурная организация набоковского метатекста в свете теории игровой поэтики. М., 2001.

2. Гейм-игра представляет собой композиционную игру «по правилам»; она демонстрирует механизм работы литературных приемов.

3. Арт-игра создает художественную реальность произведения, «текст в тексте», «текст-матрешку».

И. Медведицкий строит три составляющие игры на обобщении художественных особенностей В. Набокова, Х. Борхеса, Г. Гессе и методиках Р. Якобсона, Р. Барта, Ю. Лотмана, М. Бахтина. Эту классификацию в своем исследовании поддерживает и Г. Рахимкулова, анализируя русскоязычные и англоязычные произведения В. Набокова.

На материале русских романов охарактеризуем каждый из этих видов.

П л е й - и г р а направлена на получение эстетического удовольствия от текста: она демонстрирует индивидуальный стиль писателя. Приведем в качестве примера отрывок из романа «Дар», который исследователи называют самым музыкальным романом автора. В нем автор создает визуально-цветовое и акустическое воплощение букв: *«Рекомендую вам мое розовое фланелевое "м". Не знаю, обращали ли вы когда-либо внимание на вату, которую изымали из майковских рам? Такова буква "ы", столь грязная, что словам стыдно начинаться с нее. Если бы у меня были под рукой краски, я бы вам так смешал sienne bru^lee и сепию, что получился бы цвет гутаперчевого "ч"; и вы бы оценили мое сияющее "с", если я мог бы вам насыпать в горсть тех светлых сапфиров, которые я ребенком трогал, дрожа и не понимая, когда моя мать, в бальном платье, плача навзрыд, переливала свои совершенно небесные драгоценности из бездны в ладонь, из шкатулок на бархат...»* [т.3, с. 115]¹⁷⁹.

Так, словесная ткань В. Набокова создается с помощью акустико-визуальных приемов изобразительности. Произведение требует не просто прочтения, а пристального вчитывания, зрительного, слухового и музыкального восприятия одновременно. Эти свойства характеризуют плей-игру.

¹⁷⁹ Здесь и далее при цитировании произведений автора курсив наш.

В романах писателя часто создается иллюзия реальности, спонтанность воображения.

В романе «Подвиг» присутствуют сказочные мотивы. Книга построена, как путешествие главного героя Мартына Эдельвейса. В ней часто возникают ситуации, когда сознание героев переключается с окружающей их обстановки на игру воображения. Так, например, происходит во время разговора Софьи Дмитриевны и Мартына после смерти отца. Мать говорит мальчику: *«Если бы тебе было не пятнадцать, а двадцать лет, если бы гимназию ты уже кончил и если б меня уже не было на свете, ты бы, конечно, мог, ты, пожалуй, был бы обязан...»* [т.2, с. 161]. И в этот момент мысль прерывается, и читатель оказывается в фантазиях Софьи Дмитриевны: *«Она задумалась посреди слов, представив себе какую-то степь, каких-то всадников в папах и стараясь издали узнать среди них Мартына. Но он, слава Богу, стоял рядом»* [т.2, с. 161]. Далее она вновь пытается продолжить разговор с сыном: *«А ехать в Петербург...»* – *вопросительно произнесла она, и на неизвестной станции разорвался снаряд, паровоз встал на дыбы...»* [т.2, с. 161]. Здесь отражено точно схваченное и переданное психологическое состояние. И субъектом игры воображения становится читатель.

То же происходит с Мартыном: то он представляется себя рыцарем, то капитаном корабля, то героем, спасающим даму сердца. Показателен эпизод в третьей главе, когда мальчики купаются в море: *«Коля плавал по-татарски, кувыркком, а Мартын гордился быстрым и правильным кролем. Ни тот, ни другой, впрочем, далеко не уплывал, – и одной из самых сладостных и жутких грез Мартына была темная ночь в пустом, бурном море, после крушения корабля, – ни зги не видать, и он один, поддерживающий над водой креолку, с которой накануне танцевал танго на палубе. Коля принимал эти кипарисы, и восторженное небо, и дивно-синее, в ослепительных чешуйках, море, как нечто должное, обиходное, и было трудно завлечь его в любимые Мартыновы игры и превратить его в мужа креолки, случайно выброшенного на тот же необитаемый остров»* [т.4, с. 166].

Гейм-игра представляет собой композиционные правила. Важными приемами этой игры являются детали, образные мотивы (ключ, дверь, дом, путь, река, лес), символы (бабочка, белка), сюжетные мотивы (переправы, инициации). Они переходят из одного романа в другой. Например, мотив ключей явно и через опосредованные образы звучит как в дебютном романе «Машенька» (1926), так и в поздних романах «Приглашение на казнь» (1935-1936) и «Дар» (1937).

В романе «**Приглашение на казнь**», на первый взгляд, изображается существование в тюремной крепости Цинцинната Ц., приговоренного к отсечению головы. Перед читателем открывается мир кукольных, марионеточных персонажей, оживленных вещей и одновременно «исповедь», которую пишет главный герой. Его внутренние монологи, процесс размышления оказывается содержанием рукописи. Таким образом, идет процесс чтения двух творений: одного – Цинцинната, другого – авторского, набоковского. В финальных эпизодах романа, герой, пытаясь успеть написать то, что еще не успел, говорит: *«Сохраните эти листы, – не знаю, кого прошу... Мне необходима, хотя бы теоретическая возможность иметь читателя, а то, право, лучше разорвать. Вот это нужно было высказать. Теперь пора собираться»* [т. 4, с. 112].

По правилам гейм-игры построен роман «**Защита Лужина**». В центре книги незаурядный герой, наделенный даром блистательного шахматиста. Сквозной метафорой романа является сравнение жизни с законами шахматной игры. Даже в случайной фразе герой говорит «не играет значения» [т.2, с. 116] вместо устойчивого «не имеет значения». Жизненная борьба соотносится с удачными ходами в игре. Например, отец невесты Лужина – русский богач, который, переехав в Германию, вновь разбогател, а значит, выиграл партию. Он говорит: *«Я всегда интересовался, нет ли в шахматной игре такого хода, благодаря которому всегда выигрываешь. Я не знаю, понимаете ли вы меня, но я хочу сказать...»* [т.2, с. 69]. На что Лужин отвечает: *«Нет, я понимаю. Мы имеем ходы тихие и ходы сильные... Сильный ход – это который, который сразу дает нам несомненное преимущество. ... Тихий ход – это значит подвох, подкоп...»* [т.2, с.

69]. Согласно этому правилу на следующий день, с помощью тихого хода, Лужин выигрывает партию у соперника.

Игры «по правилам» действуют и в отношениях В. Набокова с читателем. Так, в романе **«Отчаяние»** герой-рассказчик Герман Карлович повторяет: «Я бы обратил внимание читателя», «дорогой читатель», «мой читатель». На протяжении всего романа он ведет читателя по сюжету, строит с ним диалог («Нахожу нужным сообщить читателю»), но и обманывает его. Например, в самом начале романа он, представляя себя, говорит: *«Покойный отец мой был ревельский немец, по образованию агроном, покойная мать – чисто русская. Старинного княжеского рода. Да, в жаркие летние дни она, бывало, в сиреневых шелках, томная, с веером в руке, полулежала в качалке, обмахиваясь, кушала шоколад...»* [т.4., с. 333]. Затем, после пространныго рассказа о себе, происходит резкий переход: *«Маленькое отступление: насчет матери я соврал. По-настоящему она была дочь мелкого мещанина, – простая, грубая женщина в грязной кацавейке»* [т.3, с 334]. В десятой главе Герман примеряет на себя новую личность – Феликса: *«Я с детства люблю фиалки и музыку. Я родился в Цвикау. Мой отец был сапожник, мать – прачка. Когда сердилась, то шипела на меня по-чешски»* [т.4, с. 349]. Это несовпадение ситуаций вводит читателя в заблуждение, что создает впечатление неправдоподобности книги от начала до конца.

Романы В. Набокова наполнены мистификациями, цели которых – ввести читателя в заблуждение. Так, в романе **«Король, дама, валет»** не раз упоминается о странном фокуснике, знаменитом иллюзионисте, у которого провинциал Франц снимает комнату. Известно, что у этого же фокусника когда-то жил таинственный изобретатель и об этом «никогда не узнал никто». Еще одна загадка состоит в том, что изобретатель электрических манекенов проделывает тот же путь к дому Драйера, что и Франц. Оба приехали из провинции, остановились в одной гостинице. С той разницей, что один хочет разбогатеть ценой преступления, другой – подарить миру результаты своего

ума и таланта. Мотивы этих совпадений в романе читатель должен разгадать сам.

Примеры организованной игры есть и в автобиографической повести «**Другие берега**». Например, В. Набоков конструирует образ матери, расставляя каждую деталь, как декорации: *«Клеенчатые тетради, в которые она списывала в течение многих лет нравившиеся ей стихи, лежали на кое-как собранной ветхой мебели. Ужасно скоро треплющиеся томики эмигрантских изданий соседствовали со слепком отцовской руки. Около ее кушетки, ночью служившей постелью, ящик, поставленный вверх дном и покрытый зеленой материей, заменял столик, и на нем стояли маленькие мутные фотографии в разваливающимися рамках. Впрочем она едва ли нуждалась в них, ибо оригинал жизни был утерян. Как бродячая трупна всюду возит с собой, поскольку не забыты реплики, и дюны под бурей, и замок в тумане, и очарованный остров, – так носила она в себе все, что душа отложила про этот серый день»* [Т.4, с. 157]. Или в другом отрывке, где описывается пейзаж у дома маленького мальчика: *«Декорации между тем переменились. Инеистое дерево и кубовый сугроб убраны безмолвным бутафором. Сад в бело-розово-фиолетовом цвету, солнце натягивает на руку ажурный чулок аллеи – все цело, все прелестно, молоко выпито, половина четвертого... <...> Летний день, проходя через ромбы и квадраты цветных стекол, ложится драгоценной росписью по беленым подоконниками и оживляет арлекиновыми заплатами сизый ленкор одного из длинных диванчиков...»* [Т.4, с.191].

А р т - и г р а как артистический вид представляет художественную реальность произведения, «текст в тексте» (А. Люксембург), «текст-матрешку» (С. Давыдов). Важная её часть – игра с реальностью и человеком. Она выражает одну из важнейших тем прозы В. Набокова: приоритет мира вымышленного над объективной реальностью. Сон, дремота, бред, воспоминания героя являются сквозными в структуре русскоязычных романах писателя и часто являются возвращением героя и автора к прошлой живой жизни. Это не только стилевые или поэтические приемы, а способы, передающие состояние

автобиографического героя.

Игра с человеком и реальностью – это прием в произведениях В. Набокова, который отражает авторское понимание природы искусства и его трагическое мировидение. Поэтому романы писателя по жанру определяются как роман-воспоминание («Машенька»), роман-сновидение («Приглашение на казнь»), роман о романе («Дар»). У писателя было особое отношение к категориям времени и пространства. В одном из интервью он сказал: «Время не имеет ничего общего с пространством, и это не “измерение” в том смысле, в каком мы называем измерением Пространство»¹⁸⁰. Время он определяет как «отрезок существования между двумя воспоминаниями»¹⁸¹. Сон – это прием игры с реальностью. Многие произведения русскоязычного В. Набокова можно рассматривать как развёрнутые сновидения. Так создается иллюзия потерянного времени.

Приемом арт-игры является создание многослойного произведения, «текста-матрешки». Так, в роман «Дар», который посвящен повествованию о творческом пути писателя Федора Годунова-Чердынцева, включена четвертая глава как отдельная книга – это жизнеописание Чернышевского, центральная часть романа «о русской литературе». В своем произведении Годунов-Чердынцев ставит целью разоблачение революционного деятеля. Глава посвящена подробному описанию биографии Чернышевского, но перед читателем предстает и панорама общественной и литературной жизни шестидесятых годов, настроения «шестидесятников». Одновременно В. Набоков сравнивает Чернышевского с предшественниками – с Пушкиным, Гоголем, рассуждает о личностях Гегеля, Фейербаха, Маркса, Ленина. Так, отдельная глава предстает как полноценное произведение внутри романа.

Арт-игра В. Набокова включает в себя и театрализацию. Она характеризуется образами кукол-марионеток, мотивами декораций,

¹⁸⁰ Набоков о Набокове и прочем: интервью, рецензии, эссе / Под ред. Н.Г. Мельникова. М.: Независимая газета, 2002. С. 366.

¹⁸¹ Там же.

перевоплощений, двойников, элементами жанров народного и современного театра. Так, роман-аллегория, фантастическая антиутопия «Приглашение на казнь» является самой театрализованной книгой В. Набокова. С одной стороны, само пространство романа выглядит как театральная сцена: в камеру к заключенному Цинциннату входят куклы – палач, адвокат, директор тюрьмы, они говорят искусственными голосами, жеманятся, используют неестественные жесты. С другой стороны, на этой площадке разворачиваются отдельные сценические номера – выступления Пьера, Эммочки, визит Марфиньки и родственников, сцена казни. Таким образом создается многоуровневая структура произведения.

Роман **«Камера обскура»** построен по принципу киноискусства, элементы которого появляются и на композиционном уровне, и на уровне деталей. Например, в истории женитьбы Кречмара идет быстрая смена пространственных пластов, характеристик персонажей: *«Они повенчались в Мюнхене. <...> Цвели каштаны. Один из лакеев в гостинице говорил на восьми языках. У жены был нежный маленький шрам – след аппендицита»*¹⁸². Это дает эффект идущих друг за другом кинокадров. Признаком киноискусства в романе выступают задержка действия и крупный план: книжная картинка с гримирующейся перед зеркалом Гретой Гарбо, изображение карикатурной морской свинки Чипи в окошке автомобиля, *«угрюмая бабища с красными, как сырое мясо, руками»*, фарфоровая балерина на столике, вывернутая перчатка даны в подчеркнуто замедленном изображении.

Несмотря на игровую природу романов, индивидуальной и значимой темой писателя было изображение внутреннего мира творца и процесса его мышления. В этом смысле не стоит относить к спонтанной игре размышления героев. Например, совершенно иначе проявляет себя автор, описывая героя повести «Другие берега» в один из зимних вечеров, в метель, после встречи Mademoiselle: *«Совершенно прелестно, совершенно безлюдно. Но что же я-то*

¹⁸² Набоков В.В. Камера обскура: Роман; рассказы. М., 2000. С.10.

тут делаю, посреди стереоскопической феерии? Как попал я сюда? Точно в дурном сне, удалились сани, оставив стоящего на страшном русском снегу моего двойника в американском пальто на викуньевом меху. Саней нет как нет; бубенчики их – лишь раковинный звон крови у меня в ушах. Домой – за спасительный океан! Однако двойник медлит. Все тихо, все околдовано светлым диском на русской пустыне моего прошлого. Снег – настоящий на ощупь; и когда наклоняюсь, чтобы набрать его в горсть, полвека жизни рассыпается морозной пылью у меня промеж пальцев» [т.4, с. 187]. В процессе чтения чувствуется, как повествователь дает волю своим переживаниям, он становится откровеннее. И в других романах воспоминанию сопутствует проявление искренности, душевности в стиле и языке писателя.

В романе «Приглашение на казнь» множество приемов игры. Однако ткань произведения составляют внутренние мучения, сомнения, самоанализ, процесс писания Цинцинната – героя, ожидающего смерти. В конце 8 главы он пространно рассуждает о многом: о муках творчества, о предстоящей казни, о страхе, о своем идеальном мире: *«Это как в пасмурный день валяешься на спине с закрытыми глазами, – и вдруг трогается темнота под веками, понемножку переходит в томную улыбку, а там и в горячее ощущение счастья, и знаешь: это выплыло из-за облаков солнце. Вот с такого ощущения начинается мой мир: постепенно яснее дымчатый воздух, – и такая разлита в нем лучащаяся, дрожащая доброта, так расправляется моя душа в родимой области <...> Замаяла меня жизнь: постоянный трепет, утайка знания, притворство, страх, болезненное усилие нервов – не сдать, не прозвенеть... И до сих пор у меня еще болит то место памяти, где запечатлелось самое начало этого усилия, то есть первый раз, когда я понял, что вещи, казавшиеся мне естественными, на самом деле запретны, невозможны, что всякий помысел о них преступен» [т.4, с.53].*

На наш взгляд, игра В. Набокова имеет два определяющих ракурса – это творческая и поэтическая игра. В процессе первой автор делает читателя соучастником интеллектуальной игры. В процессе второй происходит

демонстрация скрытых возможностей слова – его ритма, интонации. У игры могут быть философский и нравственный свойства. Но, по нашему мнению, они исключены в прозе В. Набокова, так как предполагают архитипичность, дидактизм, жизнеподобие, что не допускает эстетика писателя. Его основной целью было приблизить читателя к уровню своего мышления и взгляду на творчество.

В своей работе мы вносим в данную типологию исследование отдельных приемов в романах. В качестве элементов гейм-игры мы рассматриваем театральные образы (п.3, гл. 2), персону читателя (п.1, гл. 3), мотив сна (п.2, гл.3), мотив ключа (п.3, гл.3). Как способы арт-игры анализируются сценические жанры и специфика организации театрализованного пространства (п.4, гл.2), использование «чужого слова» (п.4, гл.3).

Итак, в самом принципе игры В. Набокова было заложено несколько значимых граней. Во-первых, игровой метод В. Набокова не был однозначно сформулирован и конструктивно интерпретирован ранней критикой. Долгое время творчество писателя подвергалось неоднозначным трактовкам и спорам. Начиная с 1980-х годов, игра начала рассматриваться набоковедами как самоценное и многогранное явление в прозе автора.

Во-вторых, игра занимала особое место в работах самого писателя (лекции, письма, эссе). В них есть авторские определения этого понятия, их значение для литературного творчества и особенности воплощения. По В. Набокову, игра в литературе – это диалог с читателем на эстетическом и интеллектуальном уровнях. В-третьих, художественная игра в прозе писателя связана с ее культурными, философскими и литературными характеристиками, которые касаются времени и пространства, субъектной организации, метафизических смыслов.

В-четвертых, игра в творчестве писателя проявляется в игровой поэтике и игровой стилистике. Структура творчества В. Набокова представляет собой иерархию от художественного направления (модернизм) к творческому методу («литературная игра») и видам игры. Она распадается на несколько крупных

видов (артистическую игру – арт-игру, эстетическую – плей-игру, композиционную – гейм-игру). Каждый из них включает в себя приемы, отражающие игру со стилем, с композицией, пространством и временем, с «чужим словом», с аллюзиями, образными мотивами, культурными и литературными подтекстами.

В следующей главе будет рассмотрена театральная игра – ее образы, мотивы, проявление отдельных ее жанров в романах.

ГЛАВА 2. ТЕАТРАЛЬНАЯ ИГРА

1. Театрально-зрелищное искусство как явление культуры

Театрализация является частью поэтики русскоязычных романов В. Набокова. В нашем исследовании она выведена в данную главу, поскольку содержит несколько аспектов, требующих развернутого анализа. Прежде чем приступить к рассмотрению романов в этом ракурсе, предлагаем два культурологических экскурса: один, связанный с театрально-зрелищной культурой, второй – с использованием кукольных традиций в литературе и с особенностями театральных образов. Они позволят в процессе анализа произведений не прерываться на необходимые рассуждения. Это также даст возможность увидеть истоки творческих исканий В. Набокова, объяснить его интерес к театрализации и отметить новаторские поиски художника начала XX века.

Традиционный народный театр создавался в течение тысячелетий. Н. Савушкина отмечает, что он «зародился в древние времена и восходит к обрядам и праздникам, сопровождающимся танцами и играми, в которых присутствовали элементы перевоплощения, имевшие магический смысл»¹⁸³. Развитие этого искусства отмечено в трудах исследователей и в энциклопедической литературе¹⁸⁴. Для нас же важна ситуация в театральной сфере на рубеже веков.

На протяжении XVIII, XIX и начала XX веков ярмарки, балаганы, народные гуляния становятся частью жизни и культуры русских людей. Улицы Москвы и Петербурга невозможно было представить без площадных представлений: балаганов, петрушечной и вертепной драмы, райков.

¹⁸³ Савушкина Н.И. Русский народный театр. М.: Наука, 1976. С. 4.

¹⁸⁴ Большая советская энциклопедия / Под ред. А.М. Прохорова: В 30 т. М., 1976. Т. 25. С. 340; Брокгауз Ф.А., Ефрон И.А. Энциклопедический словарь. М.: Терра, 2001. С. 121; Перетц В.Н. Кукольный театр на Руси: Исторический очерк // Ежегодник исторических театров. Спб., 1895. С. 136; Некрылова А.Ф. Русские городские праздники, увеселения и зрелища: Конец XVIII – начало XIX века. Л.: Искусство, 1984. С. 6.

А. Некрылова подчеркивает, что народные гуляния приурочивались к сезонным и церковным праздникам, ярмаркам, коронации, победам: «Многочисленными, разнообразными, собиравшими большие толпы народа были гулянья в Москве. В году их насчитывалось до тридцати. <...> Со второй половины XVIII века устройство гуляний в определенные сроки и в определенных местах прочно вошло и в петербургский быт»¹⁸⁵.

По мнению исследователей, жанровый состав площадных представлений был разнообразен: «В крупных балаганах шли театрализованные представления, сюжетные разговорные пьесы и пантомимы, дивертисменты – выступали певцы, танцовщицы, акробаты, фокусники, небольшие хоры и оркестры народных инструментов»¹⁸⁶. Подготовка к каждому периоду народных праздников шла основательная, вплоть до создания театральных афиш и театрализованной рекламы. Так характеризуется атмосфера этих представлений: «Здесь русские традиционные ледяные горы или качели мирно соседствовали с балаганом, где итальянские заезжие комедианты разыгрывали пантомимы-арлекиниады; старинные наигрыши владимирских рожечников перебивались звуками многочисленных шарманок; ярославский вожак с ученым медведем выступал бок о бок с демонстрирующим свои фокусы китайцем; отставной солдат-раешник старался перекричать балаганного деда-зазывалу, а кабинет восковых фигур соперничал с куклами, разыгрывавшими “Доктора Фауста”»¹⁸⁷.

Русский балаган корнями уходит в европейский карнавал. М. Бахтин замечает, что ядром праздничной площади является «сама жизнь, но оформленная особым игровым образом»: «Карнавал не знает разделения на исполнителей и зрителей. Он носит вселенский характер, это особое состояние

¹⁸⁵ Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XIII – начало XIX века). СПб.: Искусство-СПб, 1994. С. 13.

¹⁸⁶ Савушкина Н.И. Русская народная драма. М.: Издательство МГУ, 1988. С. 32.

¹⁸⁷ Некрылова А.Ф. Русские городские праздники, увеселения и зрелища: Конец XVIII – начало XIX века. Л.: Искусство, 1984. С. 32.

всего мира, его возрождение и обновление, которому все причастны»¹⁸⁸. Исследователь выделяет существенную особенность смеховых обрядово-зрелищных форм – праздничность: «Праздничность здесь становилась формой второй жизни народа, вступавшего временно в утопическое царство всеобщности, свободы, равенства и изобилия»¹⁸⁹.

Н. Савушкина подчеркивает, что народная драма была склонна к «занимательным и ужасным зрелищам»: «В каждой народной драме перед зрителями происходили казни, трагические узнавания и самоубийства, обречение на скитания и тюремное заключение», «необычайное и ужасное соединяются в ней с “жалостливым” и смешным»¹⁹⁰. Исследователь утверждает, что в народной драматургии, несмотря на ее праздничную установку, человеческая повседневность не была идеализирована.

В русских народных кукольных театрах центральным действующим лицом была кукла Петрушка – «кличка куклы балаганной, русского шута, потешника, остряка в красном кафтане и в красном колпаке»¹⁹¹, главный герой комедии о Петрушке. Н. Симонович-Ефимов в книге «Записки петрушечника» отмечает: «Петрушка был непременным участником представлений скоморохов. Выступления Петрушечной комедии чаще происходили на ярмарках, на базарах, во дворах»¹⁹². Традиционными антиподами его в драме выступали невеста, лекарь, иноземец, полицейский и т.д. А. Некрылова обращает внимание на то, что представления с Петрушкой состоят из отдельных сцен, а «цельный характер комедии придает единый главный герой»¹⁹³. Однако обязательными являлись сцена выхода Петрушки, его встреча с невестой, лечение Петрушки, обучение солдатской службе и финальная сцена, когда черт, собака, домовый или другое существо уносили героя в преисподнею, за ширму,

¹⁸⁸ Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. С. 12.

¹⁸⁹ Там же. С.14.

¹⁹⁰ Савушкина Н.И. Русская народная драма. М.: Издательство МГУ, 1988. С. 52.

¹⁹¹ Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 2002. Т. 3.С. 39.

¹⁹² Симонович-Ефимова Н. Я. Записки петрушечника. М.; Л.: Гос. изд., 1925. С. 132.

¹⁹³ Некрылова А.Ф. Русские городские праздники, увеселения и зрелища: Конец XVIII – начало XIX века. Л.: Искусство, 1984. С. 70.

из-за которой он «воскресал» в следующем представлении¹⁹⁴.

В. Пропп подчеркивает значимую особенность куклы и марионетки: «Если неподвижный человек изображается как вещь, то человек в движении изображается как автомат. Движущийся автомат может быть не смешон, а страшен»¹⁹⁵. Принадлежность к «иному» миру подчеркивается внешними признаками кукол: они гротескны, зачастую уродливы, традиционно трех- или четырехпалы, «разговаривают» странными пронзительными голосами¹⁹⁶.

Балаганное искусство как предвестник профессионального театра вызывало большой интерес на протяжении всего XIX века. Однако научные труды, посвященные этой проблеме, появились только на рубеже веков и начали изучаться основательно лишь в советское время. Среди них работы В. Перетца, А. Алферова, О. Цехновнищера и И. Еремина, П. Беркова, В. Всеволодского-Генгросса, В. Кузьминой, Е. Кузнецова, М. Бахтина и других¹⁹⁷. Основными в области народного театра, кукольного театра, балаганной и смеховой культуры в конце XX века являются исследования Н. Савушкиной, А. Некрыловой, В. Проппа, Ю. Лотмана¹⁹⁸.

Экскурс по развитию и особенностям народного театрального искусства, на наш взгляд, необходим для осмысления того, какими чертами обладало

¹⁹⁴ Некрылова А.Ф. Русские городские праздники, увеселения и зрелища: Конец XVIII – начало XIX века. Л.: Искусство, 1984. С. 77.

¹⁹⁵ Пропп В.Я. Проблемы комизма и смеха. М.: Лабиринт, 1999. С. 67.

¹⁹⁶ См.: Театральная энциклопедия / Под ред. П.А. Маркова: В 5 т. М.: Советская энциклопедия, 1965. Т. 4. С. 483.

¹⁹⁷ Перетц В. Н. Кукольный театр на Руси: Исторический очерк // Ежегодник императорских театров. М., 1895; Алферов А. Д. Петрушка и его предки // Десять чтений по литературе. М., 1885; Лотман Ю.М. Кукла в системе культуры // Лотман Ю.М. Избранные статьи. В 3 т. Таллин: Александра, 1992. Т.1. С. 377-380; Цехновнищера О.В., Еремин И.П. Театр Петрушки. М., Л.: Госиздат., 1927; Берков П.Н. Русская народная драма XVII – XX веков. М.: Искусство, 1953; Всеволодский-Генгросс В.Н. Русский театр: От истоков до середины XVIII века. М.: АН СССР, 1957; Всеволодский-Генгросс В.Н. Русская устная народная драма. М.: АН СССР, 1959; Кузьмина В.Д. Русский демократический театр XVIII в. М.: Наука, 1958; Кузнецов Е.М. Из прошлого русской эстрады. М.: Искусство, 1958; Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990.

¹⁹⁸ Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Т.1. Таллин: Александра, 1992; Пропп В.Я. Проблемы комизма и смеха. М.: Лабиринт, 1999; Некрылова А.Ф. Русские городские праздники, увеселения и зрелища. Конец XVIII – начало XIX века. Л.: Искусство, 1984; Савушкина Н.И. Русская народная драма. М.: Издательство МГУ, 1988.

площадной искусство, современником которого был В. Набоков и отчасти привнес в свое творчество. Он позволяет представить культурно-историческую обстановку в России во время юности писателя. В параграфах, посвященных анализу приемов театрализации в романах В. Набокова, будет рассмотрено, как многие реалии сценической культуры отразились или преобразились в его творчестве. У исследователей существуют разные мнения о присутствии элементов балагана в романах В. Набокова. Одни при их анализе указывают на балаганность образов и мотивов, не разворачивая и не анализируя этот тезис подробно. Другие отмечают, что площадная культура, уходящая корнями в карнавализацию М. Бахтина, слишком архитипична и не свойственна В. Набокову, который творил в эпоху модернизма. На наш взгляд, русскоязычные романы В. Набокова отражают многие элементы театрального искусства, в том числе балаганного. В идейном плане – это единство комического, иронического и ужасного, трагического. В поэтическом – отсылка к отдельным театральным формам и зрелищам. Это не было тяготением к традиции, и не только желанием изобразить механистичность жизни, использовать театрализацию как поэтический прием. Можно предположить, что это было возможностью для писателя дать аллюзию на реалии, которые были ему близки как память о России, которая оставалась ему дорога. Совокупность этих факторов повлияла на воплощение автором театральной культуры в прозе.

В следующем разделе мы рассмотрим использование театрализации и театральных образов в литературе.

2. Кукольные мотивы в литературе

А. Некрылова в книге «Русские городские праздники, увеселения и зрелища. Конец XVIII – начало XIX века»¹⁹⁹ приходит к выводу о том, что русские народные балаганы, бывшие неотъемлемой частью жизни городского

¹⁹⁹ Некрылова А.Ф. Русские городские праздники, увеселения и зрелища: Конец XVIII – начало XIX века. Л., 1984. С. 55-65.

населения, еще долго жили в памяти людей искусства и впоследствии отразились в их творчестве. В связи с этим в литературоведении возникает вопрос о балаганных традициях в л и т е р а т у р е. Это не только русский феномен, но явление, распространенное еще в античности и в средневековой литературе.

М. Бахтин замечает, что источниками карнавализации для литературы периода XVII-XIX веков послужили ранний плутовской роман, творчество писателей эпохи Возрождения Боккаччо, Рабле, Шекспира, Сервантеса²⁰⁰. Важнейшим свойством карнавальных образов, по мнению исследователя, является их амбивалентная природа: «Все образы карнавала двуедины. Характерны для карнавального мышления парные образы, подобранные по контрасту»²⁰¹. Он также указывает на использование особых языковых форм и образов: смех, профанация, пародии, символика увенчаний и развенчаний, смен и переодеваний, различные формы вольного карнавального слова²⁰².

Если на площадной сцене главным героем являются балаганные персонажи – шуты, арлекины, куклы, марионетки, то они же становятся персонажами книг. Впервые в мировой литературе куклу в качестве героя произведения используют немецкие романтики. Мотив оживающей куклы и тема кукольного царства – основные в «Песочном человеке» и «Щелкунчике» Э. Гофмана. Затем к балаганной традиции в «Ярмарке тщеславия» обращается У. Теккерей.

В русской литературе до В. Набокова многие художники использовали в своих произведениях мотив кукол-марионеток и приемы театрализации. Так, в XVIII веке А. Погорельский, в новелле «Пагубные последствия необузданного воображения» связал хронотоп ярмарки с мотивом оживающей куклы. В. Одоевский в повести «Княжна Мими» и в «Сказке о том, как опасно девушкам ходить толпою по Невскому проспекту» в качестве основного персонажа

²⁰⁰ См.: Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М.; Augsburg: imWerden-Verlag, 2002. С. 72-80.

²⁰¹ Там же. С. 74.

²⁰² Там же. С. 72-73.

использует кукольника – носителя негативной силы. В романе «Мюнхгаузен» К. Иммермана героиня влюбляется в куклу шелкунчика. М. Бахтин подчеркивает, что для романтизма в мотиве куклы на первый план выдвигается представление о чуждой нечеловеческой силе, управляющей людьми и превращающей их в марионетки: «Только для романтизма характерен и своеобразный гротескный мотив трагедии куклы»²⁰³.

В XIX веке в этом плане показательны произведения Н. Гоголя (цикл «Вечера на хуторе близ Диканьки») и Ф. Достоевского («Дядюшкин сон», «Село Степанчиково и его обитатели», «Записки из мертвого дома», «Бесы»). Они связаны с мотивами балагана, кукол и кукловождения, театрализации пространства.

В русской литературе, начиная с рубежа XIX-XX веков и на протяжении XX века, театральная игра трактовалась как проявление неестественного, неживого, отрицательного. Примером служат драмы «Балаганчик» и «Незнакомка» А. Блока, «Черные маски» и «Смерть человека» Л. Андреева, «Утиная охота» А. Вампилова и произведения В. Набокова, который создавал в них условный мир-театр, мир-пародию.

На наш взгляд, идейная основа театрализованного творчества В. Набокова отчасти связана с театром Кальдерона и с его драмами «Великий театр мира», «Жизнь есть сон». Б. Томашевский в работе «Театр Кальдерона» пишет, что долгое время смысл их сводился «к теологическому тезису утверждения свободной воли и толкованию жизни как сна, грандиозной комедии, где люди играют лишь отведенную им сценическую роль»²⁰⁴. Б. Томашевский подчеркивает, что Кальдерон в своих произведениях настойчиво повторяет «формулы “жизнь – комедия”, “жизнь – сон”»²⁰⁵. На подобной метафоре строятся сюжеты набоковских романов. Приемы

²⁰³ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. С. 48-49.

²⁰⁴ Томашевский Б. Театр Кальдерона // Кальдерон П. Пьесы: В 2 т. М.: Художественная литература, 1961. Т. 1. С. 8.

²⁰⁵ Там же. С. 41.

театральных жанров, используемых писателем, «перевернуты» с их традиционного смысла на авторские трактовки. Эта мысль будет развернута нами в аналитических главах.

В связи с изучением приемов театрализации в творчестве В. Набокова возникает вопрос о культурной и литературной природе театральных образов – масок и кукол.

П. Флоренский в книге «Иконостас» разграничивает понятия лицо, лик и личина. Лик, по словам философа, – это категория онтологическая, дар духовности. Его противоположностью выступает личина – *larva*, или м а с к а – «нечто подобное лицу, но пустое внутри как в смысле физической вещественности, так и в смысле метафизической субстанциальности»²⁰⁶. Ученый отмечает, что маска – это «обман тем, чего нет на самом деле», «безъядерная скорлупа», «пустота лжереальности»²⁰⁷, признак нечистого и злого.

М. Бахтин утверждает, что еще с античных времен театр использовал маску как средство представления актера. В средневековой культуре она связана с осмеянием, с пародией, карикатурой, гримасой, кривлянием и т. п.²⁰⁸. «В романтизме маска почти полностью утрачивает свой возрождающий и обновляющий момент и приобретает мрачный оттенок. За маской часто оказывается страшная пустота, “Ничто”»²⁰⁹, – подчеркивает исследователь.

Л. Софронова пишет, что в обрядах маска «лишь намечалась гримом»²¹⁰ и «маркировала представителей иного мира, четко отделяла их от мира людей»²¹¹. По ее мнению, этот образ тесно связан с категориями жизни и смерти и усиливает оппозиции живого – неживого, прекрасного – безобразного, истины – лжи. Она указывает на то, что, перейдя из сферы обрядового в светскую

²⁰⁶ Флоренский П. Иконостас. СПб.: Мифрил; Русская книга, 1993. С. 29.

²⁰⁷ Там же. С. 29.

²⁰⁸ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная культура, 1990. С. 48.

²⁰⁹ Там же. С. 49.

²¹⁰ Софронова Л.А. Маска как прием затрудненной идентификации // Культура сквозь призму идентичности. М.: Индрик, 2006. С. 343.

²¹¹ Там же.

область, маска неотделима от категории игры как на сцене, так и в жизни. Эта идея особенно популярна в литературе Серебряного века (А. Блок, А. Белый). Здесь же важна мысль Л. Павловой-Левицкой: «Проблема маски и лица в начале XX века – это проблема лицедейства, маскарада в жизни каждого человека»²¹².

Важно, что маска репрезентирует образ автора, и она же придает художественному произведению статус элитарного. Маска в русской литературе появляется уже у Н. Карамзина. При построении образа повествователя художник использовал три–четыре литературных амплуа: ученика, педанта, щеголя, чувствительного человека. В результате возникает эффект артистичности, а книга приобретает игровое начало. Жизнь возводится до уровня высокой игры. Так Н. Карамзин создает сложный литературный образ и новый тип читателя, творческого игрока.

Если обратиться к литературе XIX века, маска представлена в поэме М. Лермонтова «Маскарад». Заметными составляющими творчества поэта являются «игра», «маскарад», «бал». Все они сопоставляются с понятием «жизнь»: жизнь как игра, жизнь как бал и жизнь как маскарад. Ю. Манн утверждает, что маскарад – это не просто жизненная борьба, но противостояние под чужой личиной, скрытое соперничество. Литературовед приводит несколько трактовок маскарада. Маскарад уравнивает разные положения («Под маской все чины равны...»); маска скрывает душевные различия («У маски ни души, ни званья нет, – есть тело»); маска делает незаметными внутренняя колебания и нерешительность. Исследователь отмечает, что срывание маски – это вовсе не разоблачение лжи, а, напротив, знак естественности, откровения, обнаружения того, что в повседневной жизни скрыто, что-то «томительно-трудное и невыразимо притягательное»²¹³.

В XX веке этот образ углубляется и преобразуется в поэтические формы.

²¹² Павлова-Левицкая Л. В. Маска и лицо в русской культуре начала XX века: Тожество и антитеза // Маска и маскарад в русской культуре XVIII-XX в. М., 2000. С.119.

²¹³ См.: Манн Ю.В. Русская литература XIX века. Эпоха романтизма. М.: РГГУ, 2007.

Это поэмы «Балаганчик», «Незнакомка» и цикл «Снежные маски» А. Блока. В поэзии А. Ахматовой присутствуют мифопоэтические образы-«маски», мужская «маска», литературные «маски», образ лирического двойника. Как отмечает Ю. Шевчук, для А. Ахматовой и для поэтесс-современниц «маски» были прикрытием интимных переживаний, и, с одной стороны, «они позволяли игру вымышленными чувствами, мужскими представлениями о женщинах, а с другой стороны – становились шагом в пространство мировой культуры, к освоению ценностного материала женских образов и типов»²¹⁴. Исследователь указывает на то, что этот образ связан с важными мотивами оборотничества и двойничества.

Образам-маскам В. Набокова присущи многие традиционные черты. Это и пустая личина, и обман, отсутствие характера, полнокровности, это образ, создающий известные авторские оппозиции «прозрачность – непрозрачность», «дар – антидар». Маска является одним из способов создания эстетически сложного произведения. Одновременно в творчестве писателя она противоречит особенностям, присущим классической литературе. За ней нет соперничества, внутренних противоречий, нет естественности, которую скрывает маска. У В. Набокова она приобретает исключительно авторскую окраску. Её трактовку в произведениях мы подробно проанализируем в третьем разделе главы.

Исследователи отмечают родство маски с другими противостоящими человеческой сущности игровыми объектами, одним из которых является кукла.

По мнению Ю. Лотмана, кукла, как любой культурный объект, выполняет свою прямую функцию, то есть игровую, и метафорическую, «когда признаки его переносятся на широкий круг социальных фактов, моделью которых он становится»²¹⁵. На основе такого разделения «куклы как игрушки» и «куклы как модели», как отмечает исследователь, возможно подойти к синтетическому

²¹⁴ Шевчук Ю. Лирика А. Ахматовой 1910-1920 годов. Неклассические формы переживания. Уфа: РИЦ БашГУ, 2015. С. 32.

²¹⁵ Лотман Ю.М. Кукла в системе культуры // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн: Александра, 1992. Т.1. С. 54.

понятию – «кукла как произведение искусства». Подразумевается, что кукла из предмета искусства, вещного мира переходит в категорию художественного приема. Понятие марионетка наполняется дополнительным значением.

Марионетка в представлениях художников и философов (от Шекспира до Ницше) символизирует роковую зависимость от высших сил, выступает в качестве создания, беспомощного перед неведомым кукловодом: Гамлет оказывается вовлеченным в неизвестно кем поставленный спектакль и сам является режиссером собственного спектакля. В работах Ф. Ницше постоянно выступает оппозиция кукловод/марионетка: разум, по его мнению, – марионетка воли; воля к власти заставляет философов создавать определенные идеи и навязывать их миру, философы обманывают сознательно, подобно фокусникам на сцене; и, наконец, учение о «сверхчеловеке», стоящим над массой и управляющим ею²¹⁶.

«В первоначальном употреблении понятий «игра», «кукла», «марионетка», «сцена» применен неожиданный для нас, людей нового времени, позитивный смысл»²¹⁷, – пишет Ю. Манн. Подтверждением этому является статья Г. Клейста «О театре марионеток» (1810), в которой выдвигается тезис: куклы – это образец грации и одушевленности, потому что они никогда не жеманятся²¹⁸. Ю. Манн отмечает, что знак минус по отношению к кукле в русской литературе возникает отчасти и потому, что роль кукольника выполняет «не платоновский Бог, не клейстовский Кукольник, а представитель негативной, антигуманной, почти инфернальной силы»²¹⁹. Кукла становится носителем идеи «механичности» и самого героя, и его судьбы, что основано на представлении об управляемости куклы чужой волей. Таким образом, понятия «игра» и «кукла» теряют позитивную семантику и становятся знаком искусственного, неживого, бездушного мира.

²¹⁶ См.: Ницше Ф. Воля к власти. М.: Культурная революция, 1994. Т. 1. С. 63-70.

²¹⁷ Манн Ю.В. Русская литература XIX века: Эпоха романтизма. М.: РГГУ, 2007. С. 426.

²¹⁸ Клейст Г. О театре марионеток // Клейст Г. Избранное. М., 1977. С. 191.

²¹⁹ Манн Ю.В. Русская литература XIX века: Эпоха романтизма. С. 427.

Кукольная модель поведения персонажей, как мы уже отметили, присутствует в русской литературе с XVIII века. В зарубежной литературе в этом плане заметна фигура У. Теккерея, который в романе «Ярмарка тщеславия» продемонстрировал, что мир – это сцена, на которой разыгрываются драмы человеческих судеб, а марионетками становятся те, кто не смог сохранить в себе добро. Среди писателей XIX столетия, активно использовавших эти образы, являются Н. Гоголь и Ф. Достоевский. В произведениях книги «Вечера на хуторе близ Диканьки» основой сюжета является театрализованное действо, а герои сказочные, схематичные, кукольные – злая мачеха, задорный парубок, красавица, простак-отец. Действие гоголевских повестей разворачивается на праздничной балаганной сцене – это яркая мистификация и пространство радости, фантастических ситуаций, гротеска. Дальше эту традицию, но в ином ракурсе, продолжает Ф. Достоевский, используя мотивы кукол и кукловодов в «Бесах» и «Дядюшкином сне».

В. Набоков, вводя в романы кукол, не преследовал моралистической, дидактической цели, подобно У. Теккерею. Он также не пытался объяснить психологические процессы, связанные с манипуляцией, как это было у Ф. Достоевского. Куклы В. Набокова имеют другие значения. Во-первых – это эстетический знак, с помощью которого художник создает «узор», «волшебный ковер» произведения. Во-вторых, кукла это отражение близкой автору театральной культуры России XIX – начала XX веков. В-третьих, этот образ передает механистичность чуждого автору мира, абсурдность действительности, не принятой автором. В-четвертых, куклы создают игру с человеком (важный мотив прозы В. Набокова – мотив овеществления человека) и с воображением читателя.

Мы рассмотрели, в каком значении в литературе, предшествующей творчеству В. Набокова, присутствуют театральные мотивы. При анализе для нас важно учитывать, какие их традиционные понимания воплотились в прозе писателя, а какие кардинально трансформировались или видоизменились. Нами

учитывается, что в русскоязычном творчестве автора отражены театральные приемы в ракурсах площадного и современного театров. В следующем разделе мы рассмотрим основные сценические образы, которые присутствуют в русскоязычных романах В. Набокова. Будет прослежена их эволюция от ранних книг к поздним.

3. «Маски» и «куклы» В. Набокова

Арт-игра занимает значительное место в поле литературной игры В. Набокова. Во-первых, потому что создается художественная реальность произведения. Во-вторых, она отражает основополагающие в романах писателя образы – «тени», «маски», «куклы», «марионетки». В-третьих, этот вид игры показывает механизм создания «текста в тексте». При этом в книге появляется не только литературная аллюзийность, но и воплощаются театральные образы и жанры. Мы видим, как в одном произведении оживают несколько самостоятельных миров и пространств.

Игра у В. Набокова имеет истоком авангард, а затем и модернизм. Это связано с театральной свободой после А. Чехова и символистов. Первое десятилетие XX века (Пикассо, Шагал, Кандинский) прошло под знаком театральной игры в искусстве и литературе. Об этом свидетельствуют и мемуары «Мои воспоминания» князя Сергея Волконского – внука декабриста, наследника богатейшей культурной традиции, жившего с 1921 года в эмиграции. Как театральную, декоративную площадку он описывает Венецию: «О безмолвная лунность мраморных дворцов, трепещущая лунность сонной лагуны!.. Дыхание ночи... Проходит мимо длинная тень черной гондолы; звездочкой блестит фонарь на носу, и вертикальное его отражение, как огненное лезвие, прорезает путь, по которому она скользит. Как лебединая шея, недвижно щетинится над носом металлический гребень гондолы. В углублении, почти сливаясь с подушками сиденья, устало-зачарованные две обнявшиеся тени. За ними, на высокой корме, тонкая тень гондольера обмакивает сонное

весло в сонную воду. <...> А в узких, запряженных каналах, где меж высоких стен дворцов замешкалась ленивая ночь, лучи охотятся за тенями, сметают, гонят их. Бегут с карнизов угрюмых мраморных ворот, бегут из-под балконов, прячутся за круглые колонны, вползают в щели, в глаза и ноздри мраморных масок и останавливаются, очерченные, под сводами мостов. Блеснула под солнцем гладь лагуны, и рыболовные барки понесли в открытое море непонятные знаки своих красных парусов...»²²⁰. В этом отрывке отражены мотивы (оживления вещи, овеществления человека, теней, масок, сна, декораций), которые проявляются в романах В. Набокова.

А. Зверев отмечает, что в XX веке усиливаются творческие контакты между разными видами искусств – кинематографом, театром, музыкой, литературой. В это время обостряется проблема художественных традиций – проявляется стремление к переосмыслению и трансформации. Например, был силен активный интерес к романтизму и возвращение к барокко, пристальное внимание к мотивам отчуждения личности, фантазмагоричности реальности, духовной расщепленности, к фантастичности и гротескности²²¹. Причины, побудившие В. Набокова использовать театральную игру в качестве одной из важных составляющих поэтики, были и индивидуальными, и обусловленными эпохой.

Первоначальным уровнем создания этого театрализованного мира являются сценические образы. Русскоязычные романы В. Набокова – это метароман с повторением образов, мотивов, лейтмотивов, тем. И в этом случае мы можем говорить об эволюции персонажей от романа к роману. Они проходят усиление от теней к маскам, куклам, марионеткам, манекенам. Если в «Машеньке» герои – тени, то в «Приглашении на казнь» театрализация действия доходит до предела, становится тотальной, герои не просто призраки, тени,

²²⁰ Волконский С.В. Мои воспоминания: В 2 т. М.: Искусство, 1992. Т.1. С. 368-369.

²²¹ См.: Зверев А.М. XX век как литературная эпоха // Вопросы литературы. Вып. 2. М., 1992. С. 3-56.

маски, а бескровные куклы. В связи с этим возникает вопрос о степени «живости», естественности героев.

Так, в первом романе «*Машенька*» образы еще не достаточно определенные. Это только т е н и без конкретных внешних очертаний. По жанру «*Машенька*» – роман-воспоминание. Действие в нем разворачивается в Берлине начала 1920-х годов, в пансионе госпожи Дорн, где живет «*семь потерянных русских теней*» [т. 1, с. 50]. Главный герой романа – эмигрант Ганин, будущий писатель, которого тяготит чужбина. Сюжет завязан на попытке героя вернуть утраченный рай. Узнав, что его первая любовь, Машенька, жива и едет к мужу-старцу Алферову, Ганин собирается ее похитить.

Композиция романа выстраивается по основному для В. Набокова принципу двоемирия. В течение четырех дней ожидания Машеньки Ганин пребывает в двух мирах, в двух временах и пространствах: в берлинском настоящем и мире воспоминаний о России, которые заменили его первый мир: «*Тень его жила в пансионе госпожи Дорн, он же сам был в России, переживал воспоминанье свое, как действительность. Временем для него был ход его воспоминанья*» [т. 1, с. 73]. Так в романе заявлен ведущий принцип прозы В. Набокова: приоритет вымышленного мира, в данном случае воспоминаемого, над объективной реальностью. Однако роман заканчивается невстречей Ганина и Машеньки, отказом героя от рая. В день приезда любимой он едет на другой вокзал и садится в поезд, который мчит его прочь от мечты. В финале В. Набоков иронически обыгрывает архитипический сюжет о похищении возлюбленной: он добровольно отрекается от нее, не спасает, а оставляет ее в «доме теней».

Жители пансиона в романе – «*тени берлинской жизни*» [т. 1, с. 81], «*тени его изгнаннического сна*» [т. 1, с. 71]. Это призраки, отпавшие от живой жизни, заблудившиеся во времени-пространстве. Все действие в романе развивается под знаком движущихся теней, сна, дремоты. И сам Ганин – лишь бледная «берлинская тень» себя живого. С первой страницы романа мы не видим героя, а только слышим его: он разговаривает с Алферовым в темном застрявшем

лифте. На потолке вспыхивает лампочка, оба морщатся, «словно проснувшись». Хозяйка пансиона госпожа Дорн не произносит в романе ни слова, она бесшумно передвигается по комнатам, как «серая тень».

Берлинский пансион в романе – это искусственный, сконструированный мир. Этот дом словно оторван от окружающей действительности, замкнут в круг железной дороги, окутан «призрачным гулом» и дымом. *«Казалось, что весь дом медленно едет куда-то»; «Ганин никак не мог отделаться от чувства, что поезд проходит незримо сквозь толщу самого дома <...> Так и жил весь дом на холодном сквозняке»* [т. 1, с. 41]; *«Кларе казалось, что она живет в стеклянном доме, колеблющемся и плывущем куда-то»* [т. 1, с. 61].

Ганин, подрабатывая статистом в кинематографе, «продает свою тень»: *«Он шел и думал, что вот теперь его тень будет странствовать из города в город, с экрана на экран, что он никогда не узнает, какие люди увидят ее, и как долго она будет мыкаться по свету»* [т. 1, с. 50].

Поэт Подтягин кажется Ганину *«тенью случайной и ненужной»*. О внешности Подтягина мы узнаем только по фотографии из паспорта: *«изумленное распухшее лицо плавало в сероватой мути»* [т. 1, с. 90]. Даже второстепенные детали выступают в роли тени: *«Черная нарядная тень задернула шторы»* [т. 1, с. 99].

Все, что окружает Ганина, представляет эфемерность: *«Он сел на скамейку в просторном сквере, и сразу трепетный и нежный спутник, который его сопровождал, разлегся у его ног сероватой весенней тенью, заговорил»* [т.1, с. 56]. Поэтому в романе образам теней сопутствует и мотив теней, который создает двойственную природу бытия. Ведь «сероватая тень», заговорив, воскрешает воспоминания героя о юности, которое тенью приходит и тенью исчезает: *«И целый день он переходил из садика в садик, из кафе в кафе, и его воспоминание непрерывно летело вперед... <...> Он был богом, воссоздающим погибший мир. Он постепенно воскрешал этот мир, в угоду женщине... <...> Но ее образ, ее присутствие, тень ее воспоминания требовали того, чтобы наконец он и ее бы воскресил»* [т. 1, с. 58].

В романе **«Король, дама, валет»** постоянно возникает указание на туманность пространства, что создает ощущение выдуманности происходящего: *«проплывала туманная церковь, как тяжелая тень среди озаренных воздушных зданий»* [т. 1, с. 155]; Франц в новой квартире *«преодолел все туманы, высмотрел шляпу»* [т. 1, с. 128]; *«призрак собаки вынырнул из солнечного тумана»* [т. 1, с. 132].

В романе **«Отчаяние»** с детективной интригой тенью является само произведение, которое мы читаем. Главный герой Герман Карлович не только участник преступления в книге. Он писатель, и ход сюжета – это процесс написания книги с комментированием. Герой все время подчеркивает, что завершит часть и исчезнет, закончит книгу, отправит ее, и его самого уже не будет. Куда будет отослана книга, завершится ли она, мы не знаем: *«Чем дальше я пишу, тем яснее становится, что я этого так не оставляю, договорюсь до главного, – и уже непременно, непременно опубликую мой труд, несмотря на риск, – а впрочем и риска-то особенного нет: как только рукопись отошлю, – смоюсь; мир достаточно велик, чтобы мог спрятаться в нем скромный, бородатый мужчина»* [т. 3, с. 428]. На призрачность, неконкретность творения героя указывают его рассуждения: *«Я уже объяснял, что, несмотря на рассудочность и лукавство подступов, не я, не разум мой пишет, а только память моя, только память»* [т. 3, с. 429].

В романе **«Защита Лужина»** образы-тени наполняют пространство, окружающее героя, и его воображение. Одновременно они переходят в маски и куклы. Тени появляются, как галлюцинации главного героя: *«Лужин повернулся и шагнул в свою комнату, там уже лежал на полу огромный прямоугольник лунного света, и в этом свете – его собственная тень»* [т. 2, с. 67]. Когда он впервые встречает свою невесту, сравнивает ее с образами воспоминаний: *«И ему было немного досадно, что она не совсем так хороша, как могла быть, как мерецилась по странным признакам, рассеянным в его прошлом»* [т. 2, с. 56].

Значимо в этом плане описание состояния героя после поражения в шахматной партии с Турати: *«Прошла тень и, остановившись, начала быстро убирать фигуры в маленький гроб. Призраки уносили доски, стулья. Черная тень с белой грудью вдруг стала увиваться вокруг него, подавая пальто и шляпу. Он попал в дымное помещение, где сидели шумные призраки»* [т. 2, с. 81]. После поединка герой пытается выбраться из гнетущих его обстоятельств и в полубреду ищет выход к дому. Его сознание замутнено, а вокруг него не люди, а призраки и тени: *«У призрака, шмыгнувшего мимо, он спросил дорогу на мызу. Призрак ничего не понял, прошел. Трудно было найти дорогу домой в этом мягком тумане. Опять шмыгнула мимо тень. “Где лес, лес?” – настойчиво спросил Лужин. Тогда тень указала налево и скрылась. <...> Но на том берегу все было незнакомо, пробежали огни, скользили тени. Понемногу редели призраки, и волна тяжелой черноты поминутно его заливала»* [т. 2, с. 83].

Границы шахматной игры и реальной жизни Лужина стираются так, что все происходящее предстает как фантазмагория, видение: *«Чиновник переменял пиджак на поношенный сюртук и прочел брачный приговор. <...> И ко всему этому теперь прибавилась дымчатая невеста»* [т. 2, с. 104].

Герой сомневается, реальны ли люди, окружающие его: *«Слишком полный и дряблый для своих лет, он ходил между людей, придуманных его женой, старался найти тихое место и все время смотрел и слушал, не проскользнул ли где намек на следующий ход, не продолжается ли игра, не им затеянная, но с ужасной силой направленная против него»* [т. 2, с. 134].

В романах в качестве теней предстают не только образы, но и пространство. Неопределенность, размытость, игра света эстетически перевоплощают место, в котором находятся герои. Например, в романе **«Подвиг»**, когда после смерти отца Мартын гуляет по саду: *«Сверкающий воздух, тени кипарисов, зеркально-черная вода бассейна, где вокруг лебедя расходились круги, сияющая синева – все было насыщено мучительным блаженством, и мартыну казалось, что в распределении этих теней и блеска*

тайным образом участвует его отец» [т. 2, с. 161]. С детства страстью героя являются поезда, его очаровывает ускользающий, неуловимый мир, который остается за окнами. Он чувствует приятное головокружение, когда *«бежит земля», «пепельно-бледный свет ясного неба»* [т. 2, с. 169], огни в темной ночи, *«яркие паноптикумы мгновенных полустанков»* [т. 2, с. 171].

Ход романа **«Соглядатай»** составляет «пересочинение действительности». Герой книги – Смуров. О нем известно, что он учителем и обладает даром писателя. По сути, роман, который мы читаем (и это характерно для большинства книг В. Набокова), – и есть его сочинение. Герой умирает от самоубийства, но продолжает жить и наблюдать. Соглядатайство становится смыслом его нового существования, более осмысленного и реального, чем до смерти. Он воспринимает жизнь как игру, и его окружение населяют выдуманные, как и он сам, люди-призраки: *«Меня нет, – есть только тысячи зеркал, которые меня отражают. С каждым новым знакомством растет население призраков. Будет некоторое время мелькать мое имя, мой призрак. А потом конец», – размышляет герой* [т. 2, с. 344]. Свое прошлое он обозначает как «туманное», самого себя – «посторонним», а существование свое – «призрачным». Поэтому «новую» жизнь он видит, как «каверзную игру», «игру воображения»: *«К счастью закона никакого нет – зубная боль проигрывает битву, дождливый денек отменяет намеченный мятеж»* [т. 2, с. 310].

В самом начале романа **«Приглашение на казнь»** действует игра с пространством. Цинциннат, только лишь оказавшись в своей камере, в воображении своем отправляется в путешествие к себе домой, в желанное место Тамарины сады. Мир в этом эпизоде предстает, как огромная декорация, полотно, на котором разворачивается игра теней. Цинциннат выходит из камеры, на стене *«дремлет тень»* стражника Родиона, сгорбившегося *«на теневом табурете»* [т. 4, с. 9]. Тени и разнообразные их оттенки раскрашивают ночь, в которой перемещается герой: ступени *«с неосязаемой спиралью призрачных перил», «луна сверкала на чернильнице»,* небольшой двор полон

«разных частей разобранной луны» [т. 4, с. 9]. Цинциннат продолжает свое путешествие: *«Оставив за собой туманную громаду крепости, попал на пепельную тропу между скал, пересек трижды извилины главной дороги, которая, наконец стряхнув последнюю тень крепости, полилась прямее, – и по узорному мосту через высохшую речку Цинциннат вошел в город»* [т. 4, с. 10]. По пути он видит *«седые цветущие кусты», «освященное окно», двоих мужчин, тихо беседовавших на «подразумеваемой скамейке»*. Наконец, он оказывается на своей улице: *«На стенах одинаковых домов неодинаково играл лунный рисунок веток, так что только по выражению теней, по складке на переносице между окон, Цинциннат и узнал свой дом»* [т. 4, с. 10].

Так, «тени», «призраки» являются первоначальным этапом в градации игровых персонажей. Как показывает анализ, они указывают на недействительность и недостоверность персонажей и происходящего вокруг них. Следующим образом, который мы рассмотрим, будет м а с к а.

Особенностью творчества В. Набокова является то, что он создает в произведениях героя, главной чертой которого является отсутствие характера в традиционном смысле этого слова. Об этом пишет М. Голубков в книге «Русская литература XX века. После раскола»: «Перед нами не столько характер, сколько... манекен, кукла, своего рода автомат. Главным и единственным характером в таком романе оказывается характер... самого автора, герои же – в явно подчиненном положении, они мыслятся не как самостоятельные образы, наделенные собственной волей, неповторимой индивидуальностью, но как исполнители воли авторской. В результате персонажи являют собой не столько характер, сколько эмблемы, реалистический критерий их оценки просто неприемлем»²²². Исследователь отмечает, что герой модернистского романа мотивирован и детерминирован иначе, чем реалистического. Но понять их суть практически невозможно.

Нам кажется наиболее точным определение М. Голубковым персонажей

²²² Голубков М.М. Принцип типизации (модернистский роман В. Набокова) // Русская литература XX века. После раскола. М.: Аспект Пресс, 2002. С. 207.

В. Набокова понятием «эмблема». Если попытаться более полно описать его, то эмблема, как мы полагаем, в прозе писателя – это персонаж, полностью подчиненный воле автора. Это неполнокровный герой, он социально не детерминирован, мы не видим его внутреннего, психологического развития от начала и до финала книги. Эмблемы являются лишь «проводниками» читателя по авторским «ловушкам». Это некая эстетическая и интеллектуальная модель, комплекс смыслов, который читателю предстоит разгадать. И эмблема предстает в образах теней, призраков, масок, манекенов, кукол, марионеток.

У В. Набокова есть персонажи и нет характеров в традиционном понимании слова. Характер – это герой-обобщение, типизация; это социально, психологически детерминированная и вместе с тем неповторимая личность. Его логика и внутренняя воля порой сильнее воли автора. Всем известна фраза А. Пушкина о том, что Татьяна Ларина без его ведома вышла замуж. Л. Толстой сетовал на то, что его герои делают совсем не то, что хотел бы автор. В. Набоков формулировал отношению к своим героям следующими словами: «Замысел романа прочно держится в моем сознании, и каждый герой идет по тому пути, который я для него придумал. В этом приватном мире я совершеннейший диктатор, и за его истинность и прочность отвечаю один»²²³. Так, трагедия Цинцинната мотивирована авторской метафорой прозрачности/непрозрачности. Трагедия Лужина в романе «Защита Лужина» объясняется логикой шахматной игры, которую он проиграл, не придумав защиты против хода Турати и т.д. Поскольку нет характера, В. Набоков отменил психологизм и гуманизм: невозможно и смешно жалеть «рабов», «кукол», «марионеток». Это стало одним из главных поводов для критиков считать В. Набокова «аморалистом», «агуманистом», писателем, у которого нет «жалости и сострадания к человеку» (З. Шаховская).

Итак, в последующих русскоязычных книгах автора, после «Машеньки», образы теней «уплотняются», переходят в маски. Из ряда литературоведческих

²²³ Интервью Альфреду Аппелю 1966 года // Мельников Н.Г. Набоков о Набокове и прочем: интервью, рецензии, эссе. М.: Независимая газета, 2002. С. 184.

работ (Л. Софроновой, Ю. Манна, Ю. Лотмана) стало понятно, что маска скрывает либо негативную, либо духовную сущность, что она так или иначе является знаком тайны, признаком того, что за маской есть лицо. У В. Набокова за масочностью, гримом, разрисованной личиной нет характера, души, нет человека. Персонажи В. Набокова – бескровные, аморфные, неуловимые существа-«тени», «призраки», которых сам писатель называл «галерными рабами». Есть суждения автора, в которых он выражает свое отношение к маскам. В одном из интервью на вопрос, для какой аудитории он пишет, В. Набоков ответил: «Думаю, когда художник воображает свою аудиторию, он видит комнату, заполненную людьми, носящими его собственную маску»²²⁴. Ссылаясь, на этот образ, писатель вновь подчеркивает необходимость интеллектуального и эстетического равенства между собой и своим читателем.

В беседе с Питером Дювалем-Смитом присутствует замечание интервьюера о том, что у писателя есть влечение к маскам и личинам и не попытка ли это спрятаться «за чем-то», будто сам писатель потерял себя. На это В. Набоков ответил, что он сам «всегда на месте» и привел слова из поэмы своего героя Джона Шейда из романа «Бледный огонь» с оговоркой, что этот персонаж заимствует некоторые из собственных идей автора: «Я напишу о зле. Еще никто / Так не писал. Претит мне идиот / В рейтузах белых, черного быка / Струящий красным, джаз и брикабра / Абстракционистские. От прогрессивных школ / Меня тошнит. Примитивистский вздор / Фольклорных масок, музыку в местах общественных...»²²⁵.

На наш взгляд, если для В. Набокова маска – это вздор, то ею он наделяет чуждый мир. В масках оказываются персонажи, вовлеченные в поле игры. Другое дело, что все творчество В. Набокова – это жесткая, непроницаемая маска, которую не сорвать и сквозь которую не прорывается, возможно, самое сокровенное, что осталось и остается неизвестным для читателей. Ведь даже

²²⁴ Набоков о Набокове и прочем: интервью, рецензии, эссе / Под ред. Н.Г. Мельникова. М.: Независимая газета, 2002. С. 126.

²²⁵ Там же.

интервью В. Набокова нельзя верить, воспринимать как речь-экспромт, импровизацию. Альфред Аппель отметил в примечании к своему интервью с В. Набоковым 1966 г.: «Поскольку г-н Набоков не любит говорить экспромтом, магнитофон не использовался: г-н Набоков либо диктовал свои ответы, либо отвечал письменно. Ряд фрагментов составлен по заметкам, которые слались в ходе разговора и которым придана была потом вопросно-ответная форма»²²⁶.

Можно сказать, что это стандартная редакторская процедура. Но в случае с В. Набоковым (его печатных, радио- и телеинтервью) разговор становится выверенной формой, маской эстета. Во многом масочность персонажей В. Набокова вызвана его жизненным поведением.

Персонажи автора – маски или личины, разрисованные гримом. Это маска не со светского бала, где каждый присутствующий желает разгадать тайну другого и приблизиться к естественной сущности. У В. Набокова носителями тайны, «непроницаемости» являются и автобиографические герои: Ганин, Лужин, Эдельвейс, Цинциннат, Годунов-Чердынцев. Их имена – уже литературный код, за которым сокрыты множественные смыслы. Так, Н. Букс отмечает, что фамилия Ганин фонетически возникает из имени пушкинского африканского предка Ганнибала. В мнимой фамилии Ганина ощутимо и фонетическое обыгрывание имени героя Ф. Достоевского Гани из романа «Идиот». В фамилии главного героя романа «Дар» Фёдора есть явная отсылка к Борису Годунову и Чернышевскому.

Главного героя романа **«Машенька»** Ганина мы видим впервые на киноэкране, на котором он сам себя узнает: *«худощавый облик, острое, поднятое кверху лицо и хлопавшие руки исчезли в круговороте других фигур...»* [т.1, с. 50]. Затем мимолетно обозначаются *«влажные темные волосы», «зеркально-черные зрачки», «нежные, частые ресницы»*. Отмечено, что *«спокойная улыбка задумчивости чуть приподымала его верхнюю губу, из-под которой белой полоской блестели ровные зубы»* [т. 1, с. 88]. После мы

²²⁶ Интервью Альфреду Аппелю 1966 года // Мельников Н.Г. Набоков о Набокове и прочем: интервью, рецензии, эссе. М.: Независимая газета, 2002. С. 177.

понимаем, что за этой маской скрывается неизвестность: *«Его облик и наяву был окружен таинственностью. И немудрено: никому не рассказывал он о своей жизни, о странствиях и приключениях последних лет, – да и сам он вспоминал о бегстве своем из России как бы сквозь сон, – подобный морскому, чуть сверкающему туману»* [т.1, с. 102].

Лицо господина в поезде в **«Короле, даме, валете»** таково: *«нос – крохотный, обтянут по кости белесой кожей, кругленькие, черные ноздри непристойны и ассиметричны, на щеках, на лбу – целая география оттенков, – желтоватость, розоватость, лоск»* [т.1, с. 116].

Лужин – это тоже маска: *«У него были удивительные глаза, узкие, слегка раскосые, полуприкрытые тяжелыми веками и как бы запыленные чем-то»* [т. 2, с. 48]. У персонажей В. Набокова, в том числе и у автобиографических, нет определенного цвета, выражения, оттенков глаз. Одноклассник Лужина не может вспомнить его лица: *«... стараясь вспомнить, каким был Лужин, не мог себе представить иначе, как со спины, то уходящего в конец залы, подальше от шума, то уезжающего домой...»* [т.2, с. 14]. Так автор пишет о Валентинове – шахматном антрепренере Лужина: *«Лужиным он занимался только поскольку это был феномен, – явление странное, несколько уродливое, но обаятельное, как кривые ноги таксы. За время совместной жизни с Лужиным он безостановочно поощрял, развивал его дар, ни минуты не заботясь о Лужине-человеке, которого, казалось, не только Валентинов, но и вся жизнь проглядела»* [т. 2, с. 52].

Если маска – это средство сокрытия неизвестного, тайного, то у героев В. Набокова тоже есть тайна – это их дар. Так, Лужин пытается «уловить некоторую тайну»: шахматной комбинации и жизни. Ганин и Мартын – носители тайного воспоминания, Годунов-Чердынцев, Цинциннат – тайного знания. Лужин все время боится потерять нить «тайны» – жизни, шахматных комбинаций, воспоминания. Но эту загадку не носит лицо, живая душа. А что именно? Мы не знаем. Может быть, смутное напоминание alter ego автора.

Тема маскарада как некоего театрализованного пространства звучит у В. Набокова либо в аллюзийном, либо в пародийном контексте. Так, Мартын Эдельвейс оказывается на маскараде, на котором следит за Соней, одетой цыганкой, и за Дарвином, одетым англичанином: *«Была музыка, был серпантин, была метель конфетти, и на одно упоительное мгновение Мартын почувствовал себя участником тонкой маскарадной драмы»* [т. 2, с. 222]. Это отсылка к поэме «Маскарад» М. Лермонтова и к образу Арбенина.

Персонажи В. Набокова никогда не имеют полного описания внешности. Ей сопутствует либо неопределенность, размытость, либо гротескность. Зачастую деталь представляет образ в целом. Один незначительный предмет, его часть или указание на него становятся маской персонажа. Например, в «Защите Лужина»: *«рубиновое брюшко» комара, «малиновые рукава кучера»; «Сын, стоя в саду, видел, как неся бюст кучера и шляпа отца»* [т. 2, с. 31].

В **«Приглашении на казнь»** множество персонажей в облики маски. Таков директор тюрьмы Родриг: *«Его без любви выбранное лицо, с жирными желтыми щеками и несколько устарелой системой морщин, было условно оживлено двумя, и только двумя, выкаченными глазами»* [т. 4, с. 72]. В коридоре охраняет заключенного стражник в *«песьей маске с марлевой повязкой»* [т. 4, с. 69], другой стражник снял *«свою форменную маску»*. Адвокат Роман с крашеным лицом *«с синими бровями и длинной заячьей губой»* распевает арии [т. 4, с. 86]. Главный герой Цинциннат, заключенный под стражу в тюрьме, понимает, что он *«ошибкой попал в этот мир»*, оказался вовлеченным в неизвестно кем поставленный спектакль; он осознает, что *«маскарад происходит у него в мозгу»* [т. 4, с. 123].

В романы В. Набоков часто вводит эпизоды, в которых показаны псевдолитературные сообщества, где каждый надевает маску интеллектуала. Таково, например, собрание литераторов, которое организовано после выхода книги Федора Годунова-Чердынцева в романе «Дар». На нем присутствуют инженер Керн, *«занимавшийся главным образом турбинами, но когда-то близко знавший Александра Блока»* [т.3, с. 286]; *«бывший чиновник бывшего*

департамента» Горяинов, «прекрасно читавший “Горе от ума”». Здесь есть Гурман – «толстый, лысый человек с презрительно-обиженным выражением на толстых лиловатых губах». Его отношение к литературе исчерпывалось «коммерческим отношением к немецкому издательству технических справочников, главной темой его личности, фабулой его существования, была спекуляция» [т.3, с. 286]. Один из приятелей Гурмана – «рыхлый, серый, томный, похожий всем обликом на мирную жабу» человек, который «когда-то куда-то давал заметки по экономическим вопросам» [т.3, с. 286], но и те принимали с трудом. На собрании присутствуют поэт Ширин, Шахматов, «злословный» Лишневецкий, «поэт-мистик», члены правления и казначейства. Суть этой встречи, которую Чердынцев назовет «диким дивертисментом», так и останется неясной. Сначала присутствующие едят, спорят, затем слушают отчет о казне. В конце это мероприятие оборачивается театрализованной комедией. Ширин придирается, почему расход по новогоднему балу оказался «непонятно велик». «Гурман хотел ответить... Председатель, нацелившись карандашом в Ширину, спросил, кончил ли он... “Дайте высказаться, нельзя комкать!” – крикнул Шахматов, и председательский карандаш, трепеща как жало, нацелился в него, снова затем вернувшись к Ширину, который впрочем, поклонился и сел. <...> Ширин опять поклонился и сказал... “Браво”, – крикнул Шахматов, и наименее привлекательный член Союза, мистический поэт, захохотал, захлопал в ладоши, чуть не упал» [т. 3, с. 290]. Эта ситуация и далее наполняется комическими деталями. Следует отметить, что образы масок, так же, как и кукол, не являются в заключительном романе «Дар» явными, нарочитыми. В. Набоков уже не механизмирует и не гримирует открыто своих персонажей, а скорее пародирует и иронизирует по тому или иному поводу. Главная цель автора в этой книге – размышление о природе искусства и псевдоискусства, литературы, ценного воспоминания об отце. Поэтому процесса конструирования кукольных образов, явных элементов театрализации в произведении мы не наблюдаем.

Одним из характерных художественных образов в романах писателя является к у к л а, марионетка.

Уже в первом романе **«Машенька»** появляются кукольные мотивы: *«Балетные танцовщики Колин и Горноцветов, оба по-женски смешливые, худенькие, с припудренными носами и мускулистыми ляжками»* [т. 1, с. 38]. Колин *«в грязном японском халатике»*. *«Его круглое, неумное, очень русское лицо, со вздернутым носом и синими томными глазами (сам он думал, что похож на верленовского “полу-пьерро, полу-гаврош”), было помято и лоснилось»* [т. 1, с. 79]. Горноцветов *«завязывал бантиком пятнистый галстук перед зеркалом»*. *«Лицо у него было темное, очень правильное, длинные загнутые ресницы, черные короткие волосы, он по-кучерски брил сзади шею и отпускал бачки, которые двумя темными полосками загибались вдоль ушей. Был он, как и его приятель, невысокого роста»* [т. 1, с. 79]. Оба танцевали в русском кабаре. Хозяйка пансиона госпожа Дорн, пробегая по коридору, семенит *«тупыми ножками»* и складывается, *«как тряпичная кукла»*, когда собирает сор из-под мебели.

В последующих романах наблюдается явное усиление в использовании кукольных образов и мотивов. В романе **«Король, дама, валет»** само название книги дает отсылку к его игровому содержанию, в котором распределены роли: коммерсант Драйер – король, его расчетливая жена Марта – дама, провинциал Франц, которым они манипулируют, – валет. В вагоне рядом с Францем сидели *«две плюшевые старушки»*, *«белокурый юноша в коротких желтых штанах, крепкий, угластый, похожий на туго набитый, словно высеченный из желтого камня мешок»* [т. 1, с. 116]. *«Румяная торговка сидела рядом с монстром, прикасаясь к нему сонным плечом»* [т. 1, с. 117].

Поведение Марты соотносится с движениями механической куклы: *«Она зевнула, дрогнув напряженным языком в красной полутьме рта и блеснув зубами. Потом замигала, разгоняя ударами ресниц щекочущую слезу»* [т. 1, с. 121]. Ее внешность ничем не одухотворена: *«бархатно-белая шея»*, *«гладкие виски, белый равнобедренный треугольник лба»*, *«неподвижные, редко*

мигавшие глаза», «луноподобный лик» [т. 1, с. 121,137]. Ее дом сконструирован по модели кукольного. Сама она является главным кукловодом: умело распределяет вещи в доме по определенному порядку, строит интриги, управляет поведением окружающих. Все, по ее мысли, должно следовать сценарию – и сама жизнь, и убийство мужа, которое она спланировала. Марта говорит марионетке Францу: «Вот твой стол, вот твое кресло, вот, если хочешь, вечерняя газета» [т. 1, с. 210]. Утратив собственную волю, он по желанию Марты, как управляемый автомат, соглашается на преступление: «Я все готов сделать... Я на все готов. Я тоже думал... Я тоже...» [т. 1, с. 216].

Франц с самого начала романа действует неестественно, как кукла: *«Франц проглотил последний кусок, поерзал, прикрыл глаза» [т. 1, с.122]. После приезда в город механическая модель поведения окружающих будет вокруг него постоянно. Драйер учит его продавать галстуки по определенным правилам, он же мечтает об изобретении двигающихся манекенов-автоматов: в его воображении возникают автоматы, играющие в шахматы или летающие механические ангелы. Кукольность в романе проявляется и в незначительных деталях: «Прошли два господина в цилиндрах; цилиндры, как пробки на воде, проплыли над оградой. И потом, откуда ни возьмись, скользнул над террасой вялый облетевиший адмирал. Малиновые полоски вылиняли, бахрома изорвалась, но он был еще так нежен, так наряден» [т.1, с. 141].*

В романе «**Защита Лужина**» активно присутствует мотив куклы. Уже на первых страницах появляется стеклянный ящик-автомат, выпускающий кукол-марионеток, – одно из развлечений Лужина. Если в «Приглашении на казнь» будут полноценные механические, балаганные куклы, то в «Защите Лужина» интересна техника их создания – с помощью небольших штрихов, деталей. Так, у пожилого Лужина – *«замшевая походка»*. У «директора школы: *«бледное, бородатое лицо, с двумя розовыми выемками по бокам носа» [т. 2, с. 12]. На балу теща «румяная», «в великолепном, сверкающем кокошнике». У Валентинова «были чудесные карие глаза и чрезвычайно привлекательная манера смеяться», он «незаменимый человек при устройстве любительского*

спектакля» [т. 2., с. 44].

Лужин в одном из эпизодов изображен как новая кукла: *«Но как Лужин был мягок и мил в эти дни... Как он уютно сидел, одетый в новый костюм и украшенный дымчатым галстуком, за чайным столом и вежливо, если и не совсем впопад, поддакивал собеседнику» [т. 2, с. 102].* Между его жизнью в России и за границей есть контраст: на чужбине он в роли управляемой марионетки, которая существует в красиво декорированных условиях, а в прошлом, в детстве и юности, его «подлинная жизнь» более напряженная и осмысленная.

Зачастую куклы в романе устрашающие и неопределенные – мы не можем с точностью сказать, подобие какого существа создано: сосед по парте – *«вкрадчивый изверг с пушком на щеках», в класс «вползал маленький хищный математик» [т. 2, с. 24]*

Куклы присутствуют и в романе **«Подвиг»**, в котором присутствуют аллюзии на фольклорные образы и сюжеты. Дед Эдельвейс, как сказочный персонаж, разбойник (у него есть брелок в виде кинжала с ноготком): *«рослый швейцарец с пушистыми усами», «старик, весь в белом, толстый, светлоусый, в панамской шляпе, в пикейном жилете, богатом брелоками, сидит на скамье перед домом. На этой скамье дед и умер, держа на ладони золотые часы, с крышкой как золотое зеркальце. Аполепсия застала его на этом своевременном жесте, и стрелка, по семейному преданию, остановилась вместе с его сердцем» [т. 2, с. 155].* Фамилия деда – Эдельвейс – *«цвела в горах»*, девичья фамилия бабки относилась к *«русской сказочной фауне»*.

В романе множество персонажей в образах механических кукол. У одного из гостей в крымском доме семьи Мартына Аркадия Петровича Зарянского *«под болотцами глаз набухали мешочки, и не хватало одного резца» [т. 2, с. 167].* В нем же сочетаются черты куклы и актерского поведения: *«мертвенно-бледный человек, имевший какие-то смутное отношение к сцене, один из тех несуразных людей, которые разъезжают по фронтам, устраивают спектакли*

накануне разгрома городка и возвращаются с чудесно добытым цилиндром для последнего действия “Мечты любви”» [т. 2, с. 167].

Черносвитов, которого Мартын встречает во время путешествия по Греции, тоже предстает в виде механической куклы: *«Вяло почёсывался, во все нёбо зевал; затем поставив громадную босую ногу на край стула и запустив пятерню в волосы, замирал в этой неудобной позе, – после чего медленно приходил опять в движение...» [т. 2., с.175]. Друг главного героя Дарвин таков: «Глаза у него были голубоватые, пустые, без всякого выражения; подошвы, которые он всегда казал, так как любил полулежачие позы, с высоко и удобно пристроенными ногами, были снабжены сложной системой резиновых нашлепок. Все в нем, начиная от этих прочно подкованных ног и кончая костистым носом, было добротное, великое и невозмутимое» [т. 2, с. 194].*

Интересен в этом плане образ нелепого персонажа Иоголевича: *«Иоголевич оказался толстым, бородатым человеком в сером вязаном жилете и в потрепанном черном костюме. Торчали ушки черных ботинок на лястичках, а сквозь неподтянутые носки брезжили завязки подштанников» [т. 2, с. 215, 216]. Узнав о горе, которое случилось в семье Зилановых (смерть Нелли и ее мужа), он только «кратко поцокал языком» и провел ладонью «по грубо скроенному лицу». По мере его описания все больше проявляется его сходство с марионеткой: «Его лепное лицо замечательно играло – играли косматые брови, ноздри грушеобразного носа, складки волосатых щек, между тем как руки его ни одной секунды не оставались в покое, что-то поднимали, подбрасывали, схватывали опять, расшвыривали во все стороны» [т. 2, с.216]. Профессор русской словесности и истории Арчибальд Мун «за обедом вертел головой, как птица, и быстро, быстро крошил длинными пальцами хлеб» [т. 2, с. 198].*

В романе есть и традиционные для В. Набокова куклы-близнецы, двойники: *«Мартын, сидя рядом с шофером, изредка с улыбкой поворачивался к матери и дяде, которые оба были в больших автомобильных очках и одинаково держали на животах руки» [т. 2, с. 182]. Михаил Платонович Зиланов «с темно-тусклыми глазами, как у Сони» [т. 2, 207].*

Образ самого главного героя тоже дает читателю отсылку на кукольность: *«Мартын в гимназии поражал учителей своей бесчувственностью»* [т.2, с. 163]. С постепенным взрослением он *«еще больше окреп, увеличился размах плеч, и голос приобрел ровный и низкий звук»* [т. 2, с. 185]. Даже незначительные персонажи отмечены знаком бескровной куклы: *«Роза, смугло-румяная, с бархатными щеками и влажным взором»* [т. 2, с. 225], *«... в трамвае, толстая расписная дама уныло повисала на ремне»* [т. 2, с. 248].

Действующие персонажи романа **«Приглашение на казнь»** – существа в гриме и париках. Поэт и критик В. Ходасевич, один из первых рецензентов романа, в статье «О Сирина» отмечает: «Есть у Сирина повесть, всецело построенная на игре самочинных приемов. “Приглашение на казнь” есть не что иное, как цепь арабесок, узоров, образов, подчиненных не идейному, а лишь стилистическому единству»²²⁷. Г. Савельева в статье «Кукольные мотивы в творчестве Набокова» пишет: «Набоков рисует в “Приглашении на казнь” абсурдный мир абсурдных вещей. Кукольные мотивы в этом романе не только вносят особый колорит в образную систему, но и вводят определенный философский и социально-исторический план, характерный для жанра антиутопии»²²⁸.

Действительно, анализ романа дает понять, что перед нами предстает театр кукол, который возглавляет «цирковой дрессировщик», директор тюрьмы Родриг. Он входит в камеру в идеальном парике, в ботфортах и с бичом дрессировщика. Он воспринимается как аллюзийный Карабас Барабас А. Толстого – директор укрощенного кукольного театра. Главный герой романа Цинциннат говорит жене Марфиньке: *«Пойми, что мы окружены куклами и что ты кукла сама»* [т. 4, с. 81]. В отчаянии он восклицает: *«Я покоряюсь вам, - призраки, оборотни, пародии»* [т. 4, с. 22].

Палач Пьер «сахарный», «глазированный» с «фарфоровым взглядом»,

²²⁷ Ходасевич В. О Сирина // Октябрь. М., 1988. № 6. С. 23.

²²⁸ Савельева Г. Кукольные мотивы в творчестве Набокова // В.В. Набоков: pro et contra: В 2 т. СПб.: РХГИ, 2002. Т. 2. С. 340.

выглядит как новенькая кукла. Его имя пародийно обыгрывает имя Пьеро, которое восходит к балаганному Петрушке и к герою итальянской комедии масок Дель' Арте Полишинелю. У куклы Марфиньки лицо «как медальон», с «кукольным румянцем», слёзы её «отшлифованные», не соленые и не сладкие – «просто капли комнатной воды» [т. 4, с. 35]. Цинциннат – самый живой в кукольном мире, обманутый Марфинькой, предстает в виде балаганного Пьеро – грустного лирика, тоскующего по своей неверной возлюбленной. У тюремщика Родиона – «васильковые глаза», «чудная рыжая борода», напоминающая театральную накладную бороду, у него бренчат «ключи на кожаном поясе», «скрипят ржавые суставы» [т. 4, с. 82], как у разбойника из сказок.

Периодически в камеру приносит книги «одеревенелый» библиотекарь. Дочь Родрига, Эммочка – балерина – кукла «с мраморными икрами маленьких танцовщиц» [т. 4, с. 23], обещавшая освободить Цинцинната, есть аллюзия на куклу Суок из «Трех тостяков» Ю. Олеси, которая, в отличие от лживой Эммочки, действительно спасла узника Тибула. На отсылку к этой сказке указывают слова Пьера: «Это только в сказках бегут из темницы». Таким образом, куклы В. Набокова не просто аллюзивны, а множественно аллюзивны: одна аллюзия накладывается на другую. Так создается многоликая кукла, что усиливает ее лживость, неподлинность, мнимость.

С темой кукол в романе связан мотив д в о й н и ч е с т в а. Практически все герои образуют балаганные пары: это братья Марфиньки – «близнецы, совершенно схожие, но один с золотыми усами, а другой с смоляными» [т. 4, с. 325]; адвокат и прокурор – «оба крашенные и очень похожие друг на друга» [т. 4, с. 276], адвокат и директор тюрьмы, директор тюрьмы и тюремщик, адвокат и тюремщик. В конце романа Цинцинната «догнал во много раз уменьшившийся Роман, он же Родриг» [т. 4, с. 406]. Пьер перед казнью представляет своих помощников, словно двоих из ларца: «Вот это мои помощники, Родя и Рома, прошу любить и жаловать. Молодцы с виду плюгавые, но зато усердные» [т. 4, с. 396]. В 19 главе директор и адвокат совсем неразличимы: «осунувшиеся,

помертвевшие, одетые оба в серые рубахи, – без всякого грима, без подбивки и без париков, – они оказались между собою схожи, и одинаково поворачивались одинаковые головки на их тощих шеях» [т. 4, с. 395].

По ходу сюжета становится понятно, что директор тюрьмы Родриг, тюремщик Родион и адвокат Роман – это одно и то же лицо. Перед нами известный театральный прием, когда один и тот же актер играет несколько ролей. Этот прием В. Пропп называет «комизмом сходства»²²⁹. Неразличимость этих персонажей подчеркнута и фонетическим составом их имен – Родион, Родриг, Роман. Адвокат без труда выиграл дело, поэтому Цинцинната приговорили к смертной казни. По законам общества между адвокатом и прокурором не должно было быть разницы даже во внешности: *«Закон требовал, чтобы они были единоутробными братьями и тогда гримировались»* [т. 4, с. 11]. Палач и жертва должны стать неразлучными друзьями. Палач Пьер под видом заключенного селится в соседней камере, делает подкуп и имитирует освобождение. Здесь мы видим и пародийную отсылку на «Графа Монте-Кристо» А. Дюма. Все куклы в «Приглашении» попеременно исполняют разные роли: отсюда в романе эффект неустранимого двойничества персонажей. Внешнюю различимость героев-двойников создают костюмы и грим. Отсюда возникает мотив переодеваний. Директор Родриг появляется то в будничном сюртуке и панталонах, то *«наряднее, чем обычно»* в парадном сюртуке с розовым восковым цветком в петлице. У Пьера постоянно меняются наряды: в первый раз он является в полосатой *«арестантской пижамке»* [т. 4, с. 300], затем облик палача стремительно меняется: он то в *«охотничьем гороховом костюмчике»* [т. 4, с. 395] и в гороховой *«с фазаньим перышком»* шляпе [т. 4, с. 400], то перед самой казнью скидывает куртку и оказывается в *«нательной фуфайке без рукавов»* [т. 4, с. 404].

В романе происходит раздвоение и самого Цинцинната. То он – живой человек, то «призрак», то «кукла». Дело в том, что герой, который сидел в крепости и был казнен, не настоящий, не единственный: *«Речь будет сейчас о*

²²⁹ Пропп В. Я. Проблемы комизма и смеха. М.: Лабиринт, 1999. С. 76.

драгоценности Цинцинната, о его плотской неполноте, о том, что главная его часть находилась совсем в другом месте [там], а тут, недоумевающая, блуждала лишь незначительная доля его: Цинциннат бедный, смутный, сравнительно глупый, – как бываешь во сне доверчив, слаб и глуп. Но и во сне все равно настоящая его жизнь слишком сквозила» [т. 4, с. 62]. Таким образом, в романе существуют двойники: один Цинциннат – «тут», в тюрьме, физический узник, «глупый», «слабый», казненный. Другой – «там»: подлинный, духовный призрак. Два образа по-разному реагируют на происходящее. Цинциннат плотский «встал, разбежался и – головой об стену. Но настоящий Цинциннат сидел в халате за столом и глядел в стену, грызя карандаш» [т. 4, с. 40]. И на плахе их двое: «Один Цинциннат считал, а другой Цинциннат уже перестал слушать удалявшийся звон ненужного счета» [т. 4, с. 127].

С раздвоением Цинцинната связан сквозной мотив развоплощения. Герой снимает с себя плоть, чтобы остаться наедине с собой главным – духовным: *«Я снимаю с себя оболочку за оболочкой, и наконец... дохожу путем постепенного разоблачения до последней, неделимой, твердой, сияющей точки, и эта точка говорит: я есмь!» [т. 4, с. 50]. Тогда смерть, то есть развоплощение, значит освобождение героя от заточения плоти, прорыв к собственному «я». На плахе Цинциннату это удалось: он умирает физический, бранный и воскресает бессмертный, духовный.*

Мотив двойничества связан и с образом Горна в романе **«Камера обскура»**. Этот известный карикатурист представляет себя директором театра. И образ директора, возникающий в бреду, передает двойственную природу этого Горна: *«Директор был двойственным, тройственным, отражающимся в самом себе, – переливчатым магическим призраком, тенью разноцветных шаров, тенью жонглера на театрально освещенной сцене»²³⁰. В начале романа он возлюбленный Магды по имени Мюллер с подчеркнутым «слоем рисовой пудры» на лице, потом он именуется Горном. Как тень, он внезапно появляется и исчезает в жизни Магды, тенью ходит за Кречмаром. В начале,*

²³⁰ Набоков В.В. Камера обскура. М., 2010. С. 151.

еще под именем Мюллер, – он художник, при втором появлении в жизни Магды – уже карикатурист, научившийся зарабатывать на этом низком жанре деньги. Двойственна природа и самого Кречмара. Несколько раз в романе автор повторяет, что Кречмар *«дивился своей двойственностью»*: с одной стороны, его манит страсть, с другой, – семейный уют. То он хочет новой жизни, то памятью с упоением и нежностью возвращается в прежнюю. И не понимает, где его настоящее, воспринимая жизнь как сон, «темную комнату».

Подмена героем Германом Карловичем самого себя двойником Феликсом составляет основу сюжета романа **«Отчаяние»**. После совершенного убийства Герман замечает: *«Феликс упал, – он упал не сразу, сперва dokonчил движение, еще относившееся к жизни, – а именно почти полный поворот, – хотел вероятно повернуться передо мной, как перед зеркалом»* [т.3, с. 437].

В. Гиппиус в статье «Люди и куклы в сатире Салтыкова» связывает сатирический эффект разоблачения механистичности в живом субъекте «с динамикой борьбы лиц, и, прежде всего, с динамикой любовной»²³¹. У В. Набокова этого развенчания неестественности не происходит, он только еще больше утверждает безжизненность персонажей. Марфинька – возлюбленная романтика Цинцинната, единственная спутница в его «упоительных блужданиях» по Тамариным Садам, героиня его снов и адресат создаваемых памятью лирических описаний. С другой стороны, она – карикатура, самое выразительное воплощение пошлости, окружающей героя. Кукольность ее облика и движений – постоянный мотив эпизодов с ее участием: *«...ты такой скучный, кислый, Цин-Цин... <...> Ну, скажи мне что-нибудь, утешь меня»* [т. 4, с. 89].

Марфинька – это аллюзия на героиню карнавала и вульгарных театральных мистерий, описанных Э. Фуксом в его «Истории нравов»: «Карнавал был не чем иным, как христианскими сатурналиями, в которых главную роль играл эротический элемент. <...> С маской на лице, в шутовском

²³¹ Гиппиус В. Люди и куклы в сатире Салтыкова // От Пушкина до Блока. М.; Л.: Наука, 1966. С. 304.

костюме мужчины и женщины могли безбоязненно позволять себе всякие смелости и всякую свободу, на которые они не отважились бы с открытым лицом»²³². Это иллюстрирует эпизод, когда перед встречей с мужем Марфинька оказывает «маленькую услугу» директору тюрьмы, а во время свидания уходит на время, чтобы подобным же образом услужить палачу мужа.

В «Толковом словаре живого великорусского языка» В. Даль приводит следующее переносное значение слова «кукла»: «Кукла – щеголеватая, но глупая и бездушная женщина»²³³. Под эту характеристику, помимо возлюбленной, попадает и мать Цинцинната – Цецилия Ц., которой, по ее же словам, «все трын-трава», у нее есть работа и любовники. Она предала своего сына. По ее вине Цинциннат оказался в тюрьме и затем был казнен. Так, в романе возникает отсылка к одной из популярных сценок народного театра – изображение хитроумной женщины. Подобный женский тип встречается в образе хозяйки пансиона в «Машеньке», Магды в «Камере обскура», Марты в «Короле, даме, валете». Магда с детства мечтает стать киноактрисой и идет к своей цели, сначала работая натурщицей, а потом через связи Кречмара с кинорежиссерами ее утверждают на роль в фильме. Ее поведение актерски наиграно, манерно, вульгарно: *«Она чувствовала себя главной участницей таинственной и страстной фильмовой драмы и старалась вести себя подобающим образом, чуть-чуть улыбаясь, опускала ресницы»*²³⁴.

Значим вопрос о разделении героев и персонажей В. Набокова на кукол и к у к л о в о д о в. Например, в романе «Приглашение на казнь» возможно выделить Цинцинната как живого героя романа среди всех остальных персонажей-марионеток. Он спешит изложить свои мысли на бумаге, боясь не дописать собственный роман. Поэтому терзает стражников вопросом о дате казни: он хочет успеть, и его последняя просьба: «Сохраните эти листы». Бунтуя против происходящего как «дурного спектакля», фарса, Цинциннат сам

²³² Фукс Э. Иллюстрированная история нравов: Эпоха Ренессанса. М.: Республика, 1993. С. 35.

²³³ Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 2002. Т. 2. С. 298.

²³⁴ Набоков В.В. Камера обскура: Роман; рассказы. М., 2000. С. 95.

в какой-то степени есть режиссер. Он – творец, художник. В юности он работал в кукольной мастерской и сам изготавливал марионеток.

В эпизоде, когда Цинциннат пытается убедить Эммочку украсть для него ключи от камеры, он приглашает её в свой спектакль. Но и сам Цинциннат для девочки – не более чем забавная говорящая кукла. В. Набоков пишет о матери Цинцинната так: *«Вообще, кожа была все та же, из которой некогда был выкроен отрезок, пошедший на Цинцинната»* [т. 4, с. 74], тем самым автор представляет своего героя как тряпичную куклу.

Г. Барабтарло пишет: «Цинциннат Ц., единственное действительное лицо романа, приговорен к отсечению головы за то, что оказался живым среди подвижных манекенов с отъемными и взаимозаменяемыми головами»²³⁵. Т. Смирнова в статье «Реальное и нереальное в “Приглашении на казнь” В. Набокова» отмечает, что в романе «единственное лицо» (persona), Цинциннат Ц., окружен личинами, – с накладными лицами, вставными зубами, бутаторскими бородами, с приставными головами, с песьими головами, в париках и т.д. Это все действующие, но не действительные, фальшивые лица, и недаром они тщательно избегают слова «человек», «люди» и вместо этого употребляют термины – публика, граждане»²³⁶.

Все герои в романе – куклы, маски. Непринужденная обстановка либо превращается в абсурд (свидание с Марфинькой), либо возвращает в ужас (сцена похода на террасу и возвращение обратно в камеру). Духовность Цинцинната – это дар. Герой «Приглашения» – странник, alter ego самого В. Набокова. Цинциннату доверено тайное знание. Он сам о себе говорит: *«Я кое-что знаю. Но оно так трудно выразимо!»* [т. 4, с. 320]. Он жив за пределами своего сна, но во сне такая же марионетка, как и все остальные герои. Отсюда возникает множественная интерпретация финала романа.

²³⁵ Барабтарло Г. Очерк особенностей устройства двигателя в «Приглашении на казнь» // В.В. Набоков: pro et contra: В 2 т. СПб.: РХГИ, 1997. Т.1. С. 459.

²³⁶ Смирнова Т. Реальное и нереальное в «Приглашении на казнь» В. Набокова // В.В. Набоков: pro et contra. С. 313.

Уход «за кулисы» Цинцинната в конце книги – это возвращение живого к живым, к потерянному раю, переход в мир подлинный. Смерть – это пробуждение от дурного сна и переход в райский сон, прорыв к бессмертию. Можно сказать, что «Приглашение» – это роман о бессмертии художника. Его Цинциннат обрел в своих писаниях, которые мы читаем в романе. В день казни карандаш кончился, дневник дописан: *«И вдруг я понял, что все уже дописано»* [т. 4, с. 115]. О преодолении смерти свидетельствует и эпитафия к роману, слова из вымышленного труда «Рассуждения о тенях» вымышленного мыслителя Делаланда: *«Как сумасшедший мнит себя Богом, так мы считаем себя смертными»* [т. 4, с. 5].

М. Медарич в системе персонажей в романах В. Набокова выделяет два вида: 1) «типы» – к ним относятся куклы, марионетки; 2) «волевые» характеры. Анализ романов демонстрирует, что персонажи автора – это маски и куклы, подчиненные главному кукловоду В. Набокову. Но среди них есть характеры, наделенные даром, – Ганин, Лужин, Цинциннат, Пьер, Мартын, Годунов-Чердынцев. Благодаря им появляются фактурность и зримость повествования. Несмотря на то, что кукольные мотивы сильны в романе, основную ткань повествования составляет самоанализ, размышления героев.

Таким образом, кукольность образов занимает объективное место в романах писателя. Персонажи В. Набокова действительно тени, маски и куклы. Они проходят эволюцию от ранних произведений к поздним. Если в «Машеньке» действуют тени, то в последующих книгах их механистичность, безжизненность усиливается. Но среди персонажей есть герои, наделенные даром, и в этом плане каждую книгу писателя можно рассматривать развернутое размышление. Однако и их В. Набоков наделяет чертами неживого, кукольного, масочного. Почему он это делает? С чем это связано? Если эти герои, «волевые характеры» являются автобиографическими, alter ego самого автора, то можно только предположить, что таким образом писатель выражает их несамодостаточность. Если жизнь на чужбине –

кукольный театр, то человек, попавший в него, играет по правилам этого мира.

В следующем разделе мы рассмотрим, как в романах представлены более крупные приемы театрализации – театральные жанры и отдельные их элементы.

4. Приемы театрализации

Если в центре книг В. Набокова маски, куклы, марионетки, то помещены эти образы в театрализованное пространство. Средством изображения «механического», «обездушенного» мира «тут» в прозе писателя является **т е а т р а л и з а ц и я**. Она предполагает ряд вопросов для рассмотрения: кукольные традиции в культуре, литературе и прозе автора, разграничение понятий «театральность» и «театрализация», характеристика театральных образов (тени, маски, куклы) и жанров народного театра (марионеточный спектакль, балаган, фарс), современного театрального пространства и театра абсурда.

Театрализация воплощает эстетический принцип В. Набокова: замену объективной реальности игрой. Эта игра – не только прием поэтики, но и основной способ создания трагического подтекста. Вопрос о частных аспектах театрализации произведений писателя уже ставился рядом исследователей: Н. Анастасьевым²³⁷, Н. Букс²³⁸, Н. Владимировой²³⁹, Л. Дьячковской²⁴⁰, Н. Кафидовой²⁴¹, Г. Хасиным²⁴², О. Сконечной²⁴³, Г. Савельевой²⁴⁴,

²³⁷ Анастасьев Н.А. Феномен Набокова. М.: Советский писатель, 1992.

²³⁸ Букс Н. Эшафот в хрустальном дворце: О русских романах В. Набокова. М.: Новое литературное обозрение, 1998.

²³⁹ Владимирова Н. Куклы и кукольность в литературе XX века. (Проза В. Набокова) // Некалендарный XX век. Вып. 2. Великий Новгород, 2003. С. 184-192.

²⁴⁰ Дьячковская Л. Свет, цвет, звук и граница миров в романе «Защита Лужина» // В.В. Набоков: pro et contra: В 2 т. СПб.: РХГИ, 2002. Т.2. С. 605-715.

²⁴¹ Кафидова Н. Проблема театральности прозы В.Набокова // Литература и театр. Материалы международной научно-практической конференции. Самара, 2006. С.274-280.

²⁴² Хасин Г. Театр личной тайны: Русские романы В. Набокова. М., СПб.: Летний сад, 2001.

²⁴³ Сконечная О. «Отчаяние» В. Набокова и «Мелкий бес» Ф. Сологуба // В.В. Набоков: pro et contra. С. 520-531.

Т. Смирновой²⁴⁵ и другими. Однако проблема отдельных сценических форм еще не стала предметом самостоятельного исследования.

Мы сосредоточим внимание на трех аспектах театрализации, которые проявляются в прозе автора: использование элементов народного площадного искусства, современного театрального пространства, театра абсурда. Будут проанализированы и некоторые приемы театральности: сценическое слово и поведение. Истоки проявления театрализации и их воплощение в романах В. Набокова рассмотрим подробнее.

В. Набоков воспитывался в среде людей, увлеченных театром. Его отец, Владимир Дмитриевич Набоков, «знаток оперного искусства, страстный театрал»²⁴⁶, был лично знаком со Станиславским и принимал в своей берлинской квартире во время зарубежных гастролей актеров труппы МХАТа в 1921 году. Сам В. Набоков был вхож в театральную среду, в разное время был знаком с М. Волошиным, дружил с Ю. Айхенвальдом²⁴⁷.

Увлечению В. Набокова театром, а в особенности площадным, способствовала историческая обстановка в России начала XX века. Зрелищные искусства переживали в те годы небывалый подъем. Городские гуляния, ярмарки, выступления на них шарманщиков, раешников, кукольных театров, были обычным явлением. В. Набоков не мог остаться в стороне от этого распространенного явления русской культуры.

Как пишет исследователь А. Турков, «в апреле 1914 года в зале Тенишевского училища», где учился будущий писатель, «актеры студии В. Э. Мейерхольда сыграли две лирические драмы А. Блока – «Балаганчик» и «Незнакомку»»²⁴⁸. По воспоминаниям В. Веригиной, режиссерская интерпретация пьес отличалась подчеркнутой марионеточностью,

²⁴⁴ Савельева Г. Кукольные мотивы в творчестве Набокова // В.В. Набоков: pro et contra. Т.1. С. 345-354.

²⁴⁵ Смирнова Т. Роман В. Набокова «Приглашение на казнь» // В.В. Набоков: pro et contra. С. 823-836.

²⁴⁶ Набоков Н.Д. Багаж. Мемуары русского космополита. СПб., 2003. С. 131-132.

²⁴⁷ См.: Бабилов А. Изобретение театра. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://lib.rus.ec/b/162361/read>

²⁴⁸ Турков А. Александр Блок. М.: Молодая гвардия, 1969. С. 148-151.

масочностью персонажей: «шло действие с масками, наклеенными носами и париками»²⁴⁹. Постановка В. Мейерхольда обнажала театральность, условность происходящего, с выкроенными из картона и раскрашенными «мистиками» и построенным на сцене «театриком»²⁵⁰. Весьма вероятно, что Набоков был зрителем этого представления.

Исследователь драматургии В. Набокова А. Бабинов пишет, что в «берлинские 20-е годы он был увлечен именно низкими, балаганными формами театра (включая «световые балаганы» кинематографа), сотрудничая с русским кабаре, составляя сценарии для музыкальных представлений и принимая время от времени участие в театрализованных вечерах»²⁵¹.

Мы можем допустить, что на театрализованность прозы В. Набокова, на его восприятие жизни как условности сказались не только детские и юношеские впечатления от русского балагана, представлений в Тенишевском училище, творчество А. Блока. Вполне вероятно, что на писателя оказало влияние и художественное объединение «Мир искусства», существовавшее в России с 1898 по 1924 годы. Время расцвета его деятельности совпадает с периодом формирования В. Набокова как писателя. Многие представители мирискусников после 1924 года эмигрировали. Известно, что художники «Мира искусства» и их основатели А. Бенуа и С. Дягилев считали приоритетным эстетическое начало, развивали тенденции авангарда и символизма; провозглашали, что произведение искусства – это выражение личности творца. На данном этапе мы только выражаем эту мысль как предположение. Исследование данного вопроса остается на перспективу.

На использование театрализации в прозе повлиял пристальный интерес В. Набокова к сценическому искусству, что отразилось в некоторых его драмах («Скитальцы» (1921), «Смерть» (1923), «Трагедия господина Морна» (1924)) и в теоретической работе «Лекции о драме». Кроме того, сквозными в пьесах

²⁴⁹ Веригина В.П. Воспоминания. Л.: Искусство, 1974. С. 37.

²⁵⁰ Михайлова А. А. Мейерхольд и художники. М.: Галарт, 1995. С. 85-86.

²⁵¹ См.: Бабинов А. Изобретение театра. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://lib.rus.ec/b/162361/read>

становятся тема дома, образы героев-одиночек. Действие же строится по закону иррациональности, или, по определению самого писателя, по «логике сна» и «кошмара». Таким образом, театрализация продиктована интересом В. Набокова к жанрам балаганного искусства, личным творческим опытом в области театра и кино, и, конечно, исторической и культурной обстановкой России конца XIX – начала XX вв.

Сюжетообразующим началом многих русских романов В. Набокова является театральная игра, связанная, с одной стороны, с элементами кукольного театра и балагана, а с другой – с современным театром. Они становятся способами выражения авторского понимания бытия как игры и восприятия человека как безвольного, бездушного существа, утратившего внутреннюю идентичность. Театрализация – это форма эстетического протеста и неприятия автором-изгнанником чужбины. Это боль русского по духу художника с его тоской по былой жизни, по утраченному раю: России, ее литературе и культуре. Поэтому проблема театральной игры в творчестве писателя предполагает не имманентное изучение, а взаимосвязь произведения и самобытной судьбы художника. На наш взгляд, важно представить элементы площадного искусства, специфику организации художественного пространства для того, чтобы выявить, как в поэтике театрализации воплотились авторская позиция, понимание природы человека. Мы проанализируем особенности театральных мотивов в произведениях. Полагаем, что если ткань всего русскоязычного метаромана писателя составляет воспоминание, то площадной театр является органичной частью памяти о прошлом. У элементов современного театра иная функция.

Для рассмотрения романов В. Набокова в аспекте арт-игры необходимо разграничивать тесно взаимосвязанные понятия «театрализация» и «театральность». Авторы «Малого академического словаря» под «театрализацией» понимают «внесение элементов драматического действия в

какое-либо произведение»²⁵². По «Толковому словарю русского языка» Н. Ушакова, театрализация – это «приспособление чего-нибудь для театра, придание чему-нибудь театральных свойств. Например, театрализация романа»²⁵³. У В. Набокова под театрализацией следует понимать включение в его романы кукольных персонажей, различных жанров балаганного искусства, театра модерна, циркового представления и атрибутов кукольного театра. В.Е. Хализев отмечает, что «выражение „театральность“ не стало ни научным термином, ни самостоятельной эстетической категорией. Слово это чаще используется в качестве оценочного определения, своеобразного эпитета»²⁵⁴. Театральность – это определенная грань жизни, «жестикующая и ведение речи, осуществляемые в расчете на публичный, массовый эффект, гипербола «обычного» человеческого поведения, присутствующая в самой жизни»²⁵⁵. При анализе произведений мы учитываем и линию театральности, и линию театрализации.

Элементы народной п л о щ а д н о й культуры в романах В. Набокова представлены многообразно. Это образные, сюжетные, композиционные приемы, множественные аллюзии, жанровые формы. Признаки сценического действия в русскоязычном метаромане В. Набокова-Сирина изучены в разных ракурсах. Однако критика лишь вскользь упоминает о влиянии на произведения писателя традиций городского зрелищного искусства и, главное, об истоках и значении.

В 1922 году в Берлине открылось русское кабаре «Карусель», которое издавало одноименный журнал. Целью его было пробудить интерес читателя к русским народным традициям, культуре и искусству. В нём В. Сирин опубликовал эссе «Смех и мечты» и «Расписное дерево» (1922), посвященные лиричному и ностальгическому описанию «многоцветной ткани» Вербного

²⁵² Малый академический словарь русского языка / Под ред. А.П. Евгеньевой: В 4 т. М., 1999. Т. 4. С. 345.

²⁵³ Толковый словарь русского языка / Под ред. Н.Д. Ушакова: В 4 т. М., 2000. Т. 4. С. 666.

²⁵⁴ Хализев В.Е. Драма как явление искусства. М.: Искусство, 1978. С. 13.

²⁵⁵ Там же.

базара, «романтики русского фольклора». В. Набоков пишет о народном искусстве как о «вечном чуде», чародействе, вершине гротеска, равном естественной природе, живой жизни и истинной поэзии. Он отмечает: «Я отлично помню те дни, тот веселый праздник — “Вербу” с его живой, трепетной земной радостью. Уличные торговцы в фартуках наперебой предлагают свой товар: матерчатых чертиков и красные пищалки, пестро вышитые рубахи, пояса, платки, гармоники, балалайки и игрушки, игрушки, игрушки без конца... Среди моих любимых — набор из дюжины пустотелых деревянных «баб». Мне особенно нравилась игрушка, представлявшая собой две резные деревянные фигурки — медведя и мужика. Были там и занятные, ярко расписанные пузатые куклы. Этот мир игрушек, красок и смеха, как по волшебству оживает на сцене русского кабаре»²⁵⁶. Интерес В. Набокова к народной театральной культуре получил отражение в его русскоязычных романах.

Признаки балаганного театра в книгах писателя создают обстановку «мира наизнанку», «жизни, изъятый из жизни», по определению М. Бахтина. Но карнавализованное действие с идеей царства всеобщего праздника, «возрождающего смеха», обновления и свободы приобретает у В. Набокова трагический и пародийный подтекст. Они превращаются в заточение в камере духа и тела, в несвободу, когда вокруг маски и куклы. Несмотря на неприятие писателем понятий «преемственность» и «традиция», в его романах трансформируются элементы русского площадного искусства предшественников. И ближе В. Набокову в этом плане театрализация Н. Гоголя с яркой мистификацией, абсурдностью и фантастичностью. В. Пронин пишет: «Набоков смеется, балагурит и каламбурит, устраивает карнавал, где ряженые то оживают, то превращаются в куклы. Но смех этот страшен»²⁵⁷.

²⁵⁶Набоков В. Смех и мечты // Набоков В.В. Эссе и стихи из журнала «Карусель». [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://modernlib.ru/books/nabokov_vladimir_vladimirovich

²⁵⁷Пронин В.Я. Набоков здесь и сегодня: Вступительная статья // В. Набоков. Романы. М., 1972. С. 9.

В романах В. Набокова театральные мотивы, а в особенности приемы и образы балаганного искусства, являются сквозными. К примеру, цилиндр в качестве детали выступает практически во всех романах писателя. А красный колпак – рабочий инструмент фокусника, неотъемлемый атрибут облика Петрушки. Аллюзия на Петрушку в романах В. Набокова также постоянна: это и образы палача Пьера и Цинцинната в «Приглашении», Горна в «Камере обскура», Германа Карловича в «Отчаянии», Лужина в «Защите Лужина». В этих романах возникают и сквозные аллюзии на главные ярмарочные развлечения.

Одним из значимых в использовании балаганных форм и аллюзий в книгах писателя является ностальгический смысл. Такова, к примеру, одна из ситуаций в романе **«Защита Лужина»**. Лужин, увидев, что дом родителей его невесты за границей обставлен в русском стиле, испытывает огромное счастье: *«Ее родители, снова разбогатев, решили зажить в строгом русском вкусе, как-то сопряженном со славянской вязью, с открытками, изображающими пригорюнившихся барышень, с лакированными шкатулками, на которых выжжена тройка или жар-птица...»* [т. 2, с. 59].

Этот дом напоминает Лужину о России. И это играет для героя важную роль, пробуждает память о детстве. Над дверью висит картина, на которой изображена баба в кумачовой платке. *«Перед роялем, на желтом паркете, лежала медвежья шкура, раскинув лапы, словно летя в блестящую пропасть пола. На многочисленных столиках, полочках, поставцах были всякие нарядные вещицы, что-то вроде увесистых рублей серебрилось в горке, и павлинье перо торчало из-за рамы зеркала. И было много картин на стенах, – опять бабы в цветных платках, золотой богатырь на белом битюге, избы под синими пуховиками снега. <...> Больше десяти лет он не был в русском доме и, попав теперь в дом, где, как на выставке, бойко подавалась цветистая Россия, он ощутил детскую радость, желание захлопать в ладоши, – никогда в жизни ему не было так легко и уютно»* [т. 2, с. 68]. На столе в этом доме стояли самовар, пироги, русские калачи. И каждый раз, посещая этот дом, Лужин

чувствует душевное успокоение: *«Он еще продолжал ощущать радость, когда входил в дом, полный русских игрушек, но радость тоже была пятнами»* [т. 2, с. 72].

В повествовании есть указание на то, что дом невесты – не русский, а псевдорусский, китчевый, декорированный, он назван «лубочной квартирой»: *«Лужин неуклюжим движением плеча сшибал дом, как валкий кусок декорации, испускающий вздох пыли»* [т. 2, с. 59].

О. Меерсон, исследуя параллели в творчестве В. Набокова и Ф. Достоевского, останавливается на романе «Защита Лужина» и, в частности, на том, как «жених-Лужин» ведет себя в доме будущих тестя и тещи. Она указывает на одну важную деталь в повествования, а именно на то, что среди предметов, наполняющих этот дом есть «прекрасно издававшийся и давно опочивший журнал, где бывали такие прекрасные фотографии старых усадеб и фарфора» [т. 2, с. 59]. Исследователь резюмирует: «Эмиграция соотносится с родиной, как фотография с подлинником»²⁵⁸. Кроме того, О. Меерсон акцентирует внимание на том, что эмиграция, по мнению Набокова, не возвышает, а опошляет символику ностальгии.

Сравнивая мотив неуклюжего жениха на примере князя Мышкина и Лужина, сравнивая усадьбу Епанчиных в романе Ф. Достоевского «Идиот» и дом в эмиграции в «Защите Лужина», литературовед делает значимое наблюдение: «Это соотношение уже не карикатурно, а щемяще-трагично. Здесь Набоков прибегает к образной системе Достоевского не для того, чтобы её скомпрометировать пародией, а для того, чтобы ею как эталоном реальности скомпрометировать некоторую игрушечность и искусственность того мира, который описывает нам он сам, то есть, мира эмиграции»²⁵⁹.

²⁵⁸ Меерсон О. Набоков – апологет: Защита Лужина или защита Достоевского. // Достоевский и XX век / Под ред. Т.А. Касаткиной. В 2 т. М.: ИМЛИ РАН, 2007. Т. 1. С. 376.

²⁵⁹ Там же.

В русскоязычной прозе В. Набокова художественно преобразилось множество явлений, которые происходили на балаганной сцене. Рассмотрим некоторые из них. Для примера возьмем роман **«Приглашение на казнь»**.

Если мы начинаем разговор об элементах балагана и уличных выступлениях, то нужно обозначить, что главным героем на праздничной площади был Петрушка. В романах В. Набокова его образ и связанные с ним сцены возникают постоянно. Так, Палач Пьер во время казни играет роль доброго доктора, который, как ребенка, успокаивает свою жертву: *«Вот. Так. Примите рубашечку. Теперь я покажу, как нужно лечь...<...> Понятно? Приступим. Свет немножко яркий...<...> Почему такое сжатие мускулов, не нужно напряжения»* [т. 4, с. 405]. Это прямая отсылка к Петрушечной комедии, сцене лечения Доктором Петрушки. Так как мир В. Набокова – это кривые зеркала, где все искажено, то и сам Пьер напоминает Петрушку. Он приходит к Цинциннату в гости, ведет себя, как цирковой клоун, развлекает свою жертву акробатическими номерами, карточными фокусами. Лужин, входя в родительский дом своей безымянной возлюбленной, начинает чувствовать себя свободно, будто Петрушка на балаганной сцене. В финале он, как кукла, безжизненно свисает из окна.

В «Приглашении на казнь» реализуется основной признак балаганной сцены – сцепление ряда отдельных сцен, неожиданных и логически не связанных друг с другом: приглашение стражником тюрьмы Родионом узника Цинцинната на тур вальса; неожиданное свидание в камере с женой Марфинькой; встреча с матерью в тюрьме; появление нового арестанта – будущего палача Пьера; поход к «отцам города»; балаганная сцена выхода из лаза «жителей» тюрьмы – палача Пьера, директора тюрьмы Родрига, стражника Родиона. Каждая из этих сцен сопровождается различными сценическими номерами – директор тюрьмы и адвокат распевают арии, Пьер показывает цирковые номера, девочка Эммочка танцует, кружатся в вальсе Родион и Цинциннат.

Ф а р с является одним из значимых приемов театрализации в романах В. Набокова. Обозначим особенности этого жанра, а затем его элементы в произведениях. П. Пави отмечает, что «с фарсом обычно ассоциируется гротескное, комическое или шутовское, грубый смех и стиль», «он безраздельно связан с телом, социальной реальностью, повседневностью»²⁶⁰. Исследователь пишет: «Фарс вызывает простонародный откровенный смех; для этого он использует испытанные средства: типические персонажи, гротескные маски, клоунада, мимика, гримасы, лацци, каламбуры — целый арсенал комедийности ситуаций, жестов и слов. Чувства примитивны, интрига сколочена кое-как, безраздельно торжествуют веселье и движение»²⁶¹. П. Пави отмечает, что фарс помогает зрителю взять реванш над несвободой действительности и благоразумия, а «импульсивность и освободительный смех под маской буффонады торжествуют над трагической тревогой»²⁶².

В произведениях В. Набокова признаки фарса сохраняются, однако его смысловая составляющая меняется. У писателя фарс не преодолевает «трагическую тревогу», а только усиливает ее. Театральным фарсом представляется эпизод смертной казни Цинцинната, являющийся в свою очередь отсылкой к фарсовой казни Чернышевского в романе «Дар». Прохожие бросают в карету Цинцинната букеты, «некто в красных шароварах» выбегает с ведром конфетти. Плаха названа «помостом», толпа зевак — «зрителями», которые пришли на казнь по «цирковым абонементам», палач и жертва названы «исполнителями».

С фарсом в романе связан прием одурачивания. В. Пропп пишет: «Одураченные терпят бедствия, ни в чем не будучи виноватыми. По собственной вине одураченным оказывается отрицательный герой. Но в такое же положение может попасть и положительный герой, оказываясь в среде людей, противоположных ему по характеру, нравам и убеждениям. Есть и такие

²⁶⁰ Пави П. Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. С. 405.

²⁶¹ Там же.

²⁶² Там же. С. 406.

случаи, когда одураченный как будто ни в чем не виноват, но над ним все же смеются»²⁶³.

Грубым фарсом оборачивается мечта Цинцинната о побеге из тюрьмы. Неведомый избавитель по ночам роет подземный ход, все приближаясь к камере Цинцинната, но когда лаз прокопан, из пролома в стене в камеру Цинцинната вваливаются счастливые клоуны – директор тюрьмы и Пьер, на этот раз объявляющий герою о своей подлинной роли – исполнителя приговора. В этой ситуации невинный узник Цинциннат оказывается в положении одураченного. Как мы отметили выше, одураченным часто остается и читатель В. Набокова. Автор так искусно играет с реальностью, пространством-временем и человеком, что читатель остается в недоумении: что же произошло на самом деле и произошло ли вообще? Например, трудно однозначно понять финал «Приглашения на казнь», где Цинциннат казнен и не казнен, жив. Когда ему отрубили голову, он подумал: *«Зачем я тут? Отчего так лежу? – и задав себе этот вопрос, он отвечал тем, что привстал и осмотрелся. <...> И Цинциннат пошел среди пыли, и падших вещей, и трепетавших полотен, направляясь в ту сторону, где, судя по голосам, стояли существа, подобные ему»* [т. 4, с. 129, 130]. Или вот Цинциннат выходит из камеры, проходит мимо стражников, через Тамарины Сады выходит на свою улицу, подходит к своему дому, взбегает по лестнице, толкает дверь и оказывается в камере: *«Обернулся. Он был заперт»*.

В романе **«Камера обскура»** Горн – талантливый карикатурист, но не только в искусстве. *«Ему нравилось помогать жизни окарикатуриваться»²⁶⁴*, его *«тяга к разыгрыванию ближних непреодолимая»²⁶⁵*. Сны ему снятся особенные – ожившая театральная масть как *«шут в колпаке с бубенчиками»*: *«Будучи человеком азартным и большим мастером по части блефа, он из всех карточных игр выше всего ставил покер и в покер мог играть 24 часа подряд. Ему, изощренному сновидцу (ибо сны видеть тоже искусство), чаще всего*

²⁶³ Пропп В. Я. Проблемы комизма и смеха. М.: Лабиринт, 1999. С. 79.

²⁶⁴ Набоков В.В. Камера обскура. М., 2010. С. 93.

²⁶⁵ Там же. С. 117.

снилось следующее: он собирает в пачечку сданные ему пять карт <...> смотрит первую – шут в колпаке с бубенчиками, волшебный джокер» [156]. Все ситуации жизни он представляет как программу мюзик-холла, в котором ему уготована директорская ложа.

Прием одурачивания действует и в этом романе. После внезапно наступившей слепоты Кречмара в одном доме с ним и Магдой тайно, бесшумно начинает жить Горн. Он гнусаво усмехается, кривляется перед слепым Кречмаром: «Свесившись из верхнего окна, делал Магде смешные знаки приветствия <...> деревянно раскидывал руки и кланялся, как Петрушка»²⁶⁶.

Многочисленные метаморфозы, которые происходят с предметами в романах – типичное балаганное зрелище арлекинада, которое призвано продемонстрировать на праздничной площади чудеса техники. Это балаганное явление воспроизводится с помощью сквозного в творчестве писателя приема одушевления вещи и овеществления человека. Так создается оппозиция человек – вещь с приоритетом последнего. Живым вещам противостоят мертвые куклы, псевдолюди. В романе одушевляются книги, рабочее кресло, луна, которая «сторожит знакомую статую поэта» [т. 4, с. 275], липы «зашумели сдержанно», «танцующие чашки», «шепелявые туфли», «кричащий от злости стол», «громкоголосый стул, никогда не ночевавший на одном и том же месте»; поднос, возмущенный неосторожным движением Цинцинната, восклицает: «Цинциннат!». Здесь эмоции, чувства, жизнь перепоручены вещам и отняты у людей, ибо их – людей – нет. Живые вещи кричат, негодуют, живут и умирают.

Прием одушевления вещи и подмены человека вещью используется В. Набоковым во всех романах. Так, в «Машеньке», где также одушевлены «слова», книги, рабочий стол и кресло, Ганин «набил мусорную корзину трупами газет». Иными словами, газеты были живыми, после прочтения стали ненужными, мертвыми, в отличие от «семи никому ненужных теней», живущих в пансионе госпожи Дорн. В романе «Король, дама, валет» мотив

²⁶⁶ Набоков В.В. Камера обскура. М., 2010. С. 164.

одушевления вещи возникает с самого начала романа: *«Огромная черная стрела часов, застывшая перед своим ежеминутным жестом, сейчас вот дрогнет, и от ее тугого толчка тронется весь мир: медленно отвернется циферблат, полный отчаяния, презрения и скуки»* [т.1, с.115]. Марта *«быстро и яростно свернула замку шею»* [т.1, с. 139]. Происходит и омертвление живого: вместо душевных прощаний матери и сестры *«запорхали платки»* [т.1, с. 115].

В романе **«Соглядатай»** даму Матильду Смуров называет «живой печью», ее муж – «благородный зверь», хозяйка квартиры уходит, «помяукав». У продавца книг Вайнштока *«периодически оживает в комнате мебель, колода карт перелетает с одного места на другое, а однажды лампочка, прыгнув с ночного столика на пол, стала раздражать собачке»* [т.2, с.316]; столик на трех ножках нежно трещит, цыкает кузнечиком и, «набравшись сил», поднимается вверх [т.2, с.315].

В романе **«Дар»** пародийное снижение образа невежественного юноши Яши Чернышевского достигается обыгрыванием предметов интерьера, заменивших ему храм: *«Сын почтенного дурака – профессора и чиновничьей дочери, он вырос между храмообразным буфетом и спинами спящих книг»* [т. 3, с. 216]. История Яши, Оли и Рудольфа, которые решили застрелиться, показана через жизнь револьвера. Вот *«в колыбели появился темненький новорожденный револьвер», «к весне револьвер вырос», «после обеда в четверг восемнадцатого револьвер стал совсем толстым и самостоятельным»* [т. 3, с. 214].

Особое место занимает цветовая гамма пространства романов. Природный пейзаж или интерьерная обстановка всегда предстают в виде декораций. Создавая их, В. Набоков подчеркивает бутафорию происходящего. Пестрота превращений, переход героев из замкнутого пространства в «райское» соответствует тому, что происходило на праздничной площади: Тамарины Сады в «Приглашении на казнь», река и лес в «Даре» и «Подвиге», лубочные картины в «Машеньке» и «Подвиге».

Мир Тамариных Садов – время подлинной любви, мир живой природы.

Цинциннат с упоением вспоминает: *«И вот начались те упоительные блуждания в очень, очень просторных (так что даже случалось холмы в отдалении были дымчаты от блаженства своего отдаления) Тамариных Садах, где в три ручья плачут без причины ивы, и тремя каскадами, с небольшой радугой над каждым, ручьи свергаются в озеро, по которому плывет лебедь рука об руку со своим отражением. Ровные поляны, рододендрон, дубовые рощи, веселые садовники в зеленых сапогах, день-деньской играющие в прятки; какой-нибудь олененок, выскочивший в аллею и тут же у вас на глазах превратившийся в дрожащие пятна солнца, – вот они были каковы, эти сады!»* [т. 4, с. 52].

В романе **«Король, дама, валет»** декоративному пространству уделено особое внимание. С того момента, как поезд Франца отходит со станции, его город за окном распадается, словно декорация: *«Тронулся и старый городок: каменный курфюрст на площади, землянично-темный собор, поблескивающие вывески, цилиндр, рыба, медное блюдо парикмахера... Город уехал»* [т.1, с. 115]. Мир за окном поезда кажется нарисованным: *«Дальше был увлекательный туман, где поворачивалась фотографическая открытка, – сквозная башня в расплывчатых огнях, на черном фоне»* [т.1, с. 122].

Комната кухни Драйера Лины выглядит, как застывшая конструкция: *«Вокруг старенькой люстры с серыми, как грязный ледок, стекляшками кружились мухи, садясь все на то же место, и с комическим радушием протягивали свои плюшевые руки старые кресла, на одном из которых дремала злая обветшалая собака»* [т.1, с. 119]. Жизнь Драйеров в целом шла по определенному порядку, в котором каждая вещь должна быть на своем месте: *«Жизнь должна идти по плану, прямо и строго, без всяких оригинальных поворотиков. Изящная книга хороша на столе в гостиной или на полке»* [т.1, с. 120]. На письменном столе коммерсанта *«фарфоровые звери, которых никто не любил, разноцветные подушки, к которым никогда еще не прильнула человеческая щека, альбомы, – дорогие, художественные книжищи, которые*

раскрывал разве только самый скучный, самый застенчивый гость» [т.1, с. 136].

Показателен эпизод, когда Марта покупает для дома два похожих портрета. Один из них приобретен на аукционе и на нем изображен *«старик благородного вида, с баками, в сюртуке шестидесятых годов, стоял, слегка опираясь на тонкую трость» [т.1, с. 136]. «Марта приобрела его неспроста» [т.1, с. 136].* Рядом с этим портретом она повесила другой – дагерротип деда, чтобы *«благодаря этому соседству картина неожиданно превратилась в фамильный портрет» [т.1, с. 136]. «"Это мой дед", – говорила Марта, показывая гостью на подлинный снимок, и гость, переводя глаза на картину рядом, сам делал неизбежный вывод» [т.1, с. 136].* Так, героиня создает мистификацию реальности. И в романе даже на уровне декораций создается неустранимая мнимость происходящего.

Можно сказать, что эти и ряд других балаганных мотивов устойчиво присутствуют в русскоязычных романах В. Набокова. Появляется также характерная для площадных представлений ситуация: шел в одно место, а попал в другое; потерял ценную вещь, заблудился. Это происходит практически со всеми героями. Так, поэт Подтягин в «Машеньке» на протяжении всего действия романа безрезультатно ходит в посольство, чтобы получить долгожданную визу и уехать к племяннице в Париж. Когда, наконец, настает день получения документа, он теряет паспорт из-за нелепого случая: ветер сдувает с его головы шляпу, он, пытаясь схватиться за нее, забывает *«свой желтый листок на сиденье» [т.1, с.91].* Лужин в романе «Защита Лужина», часто впадая в состояние бреда после сыгранной партии, не может найти дорогу домой. Таким образом создается традиционный для В. Набокова мотив кружения, потерянного времени и человека.

Т е а т р а л ь н о с т ь в романах В. Набокова проявляется в броском поведении героев, вульгарной, манерной речи, в нарочито театральных жестах, позах, рассчитанных на эпатажность. Так создается атмосфера условности

изображаемого. В романах пародируется окружающая действительность, а речь персонажей искусственна, жеманна.

В этом плане показательны слова *п л о щ а д н о е* как прием народного уличного театра. Герои в «**Приглашении на казнь**» ведут себя как балаганные исполнители. Они поют, кричат, издают звуки различного тембрального диапазона и темпа. Так, директор тюрьмы с пафосом начинает свои монологи: *«Узник! В этот торжественный час, когда все взоры направлены на тебя, и судьи твои ликуют...»* [т.4, с.74]. Марфинька манерничает точно плохая актриса вульгарных театральных мистерий: *«Ну, скажи мне что-нибудь, Цинциннатик, петушок мой <...> Цин-Цин»* [95]. Она по-детски коверкает слова: *«Плящай, плящай...»* [т.4, с.96]. Ее голос каждый раз неестественно меняет окраску: *«Сама не знаю, измоталась... (Грудным баском). <...> Тут, знаешь, так смешно стало Марфиньке, так смешно! Я думаю (Протяжным, низким голоском), что это какая-то ненормальная, правда?»* [т. 4, с. 388]. Палач Пьер говорит *«невучим, тонким горловым голосом»*, директор тюрьмы – *«грудным баском»*, Цецилия Ц. – *«скорым, дробным говорком»* и т.д. Люди-призраки говорят тихо, вкрадчиво, ласково, лилейно, по-театральному лживо. Так, стражник Родион докладывает адвокату о поведении Цинцинната: *«Очень жалко стало мне их, – вхожу, гляжу, – на столе-стуле стоят, к решетке рученьки-ноженьки тянут. А небо-то синехонько, касаточки летают, опять же облачка»* [т. 4, с. 22]. Директор Родриг, к примеру, говорит так: *«Будет, – шепнул с улыбкой директор, – я тоже хоцу»* [т. 4, с. 33]. *«Фу, какой бука... Смотрите, смотрите, – губки вздрагивают... Бука, бука!»* – говорит палач Пьер своей жертве. В соответствии с характером перебранок строится в романе обмен репликами – у каждого героя нарочито гротескные тембр и высота голоса.

В других романах манера персонажей говорить тоже носит открыто театральный характер. Это уже не балаганная атмосфера, а срежиссированное сценическое слово. Звучащая речь образов-масок, кукол гипертрофирована.

Например, в «*Защите Лужина*» мать невесты «*стала странно хохотать, с завыванием, с криками*» [т.2, с. 27]. В одном из эпизодов она театрально выражает обиду: «*Он обманывает, – повторяла она, – как и ты обманываешь. Я окружена обманом*». Лужин старший диктует текст сыну: «*Это ложь, что в театре нет лж*» [т. 2, с. 6]. Манеры самого главного героя не лишены театральности: «*”Вы добрая, отзывчивая женщина, – протяжно сказал Лужин. Честь имею дать мне ее руку”*. Он отвернулся, как будто окончив театральную реплику» [т. 2, с. 66].

В «*Подвиге*» подобных особенностей голосов намного больше. Причем театральность речи проявляется чаще и выражена намного ярче. Алла Петровна говорит, «*музыкально картавя*» [т.2, с. 179]. «*”Волнительно”, – повторил громко Мартын и остался словом доволен*» [т. 2, с. 188]. Женщина под зонтиком «*повернула лицо, улыбнулась и, выпучив губы, издала маленький звук вроде удлиненного “у”*» [т. 2, с. 189]. «*Явился Арчибальд Мун, и Соня тихо спросила, почему у профессора напудрен нос. Мун плавно заговорил, щеголяя чудесными сочными пословицами*» [т. 2, с. 201].

Вадим «*носил всегда, во всякую погоду и во всякое время, старые бальные туфли*» [т. 2, с. 202]; «*говорил с задыхающимся лаем*»; «*... и на последних словах голос у него становился совсем тонким. Вообще же он говорил скоро, отрывисто, издавая при этом всякие добавочные звуки, шипел, трубил, пищал...*» [т. 2, с. 202]. Об одной из героинь сказано: «*В ее торопливом говоре проходил подземной струей смех, увлажняя внизу слова*» [т.2, с. 227]

Элементы поэтики романов В. Набокова всегда носят многозначный характер. Поэтому в случае с разговорной манерой персонажей, мы можем отметить, это не только напоминание о площадной культуре, но и о водевиле и мелодраме.

Степень театральности увеличивают мимика, нарочито неестественные жесты и поведение персонажей. Например, это проявляется в манерах ухажера матери Мартына Генриха: «*Иногда он трогательно играл самодура, хряпал ладонью по столу, раздувал усы и кричал: “Если я это делаю, то потому, что*

мне приятно!» И Софья Дмитриевна со вздохом натягивала на кисть новые часики-браслет из Женевы, а Генрих, размякнув, лез в карман, вытягивал объемистый платок с голубой каемкой, встряхивал его и, скрывая набежавшие слезы, трубил раз, трубил два, затем приглаживал усы – вправо и влево» [т. 2, с. 184]. Дарвин «великолепно скинул плащ», «неторопливо доканчивая зевок» [т. 2, с. 236]. Соня «засеменила прочь» [т.2, с. 219]. «Ввалился Вадим, с тою же на устах рифмованной азбукой, построенной на двуступициях, каждое из которых начиналось утверждением: “Японцы любят харакири” или “Филипп испанский был пройдоха”» [т. 2, с. 221]. Так изображается поведение, не присущее живым людям в их обычной, естественной жизни.

Приемом театрализации в романах является сценически организованное пространство. Например, в «**Защите Лужина**» в момент, когда разговор директора школы и Лужина старшего доходит до кульминации (отец пытается узнать, каково положение его сына в школе), раздается звонок – отсылка к театральному антракту. Часто появляются эпизоды, в которых есть параллель с театральным освещением. На музыкальном вечере некая *Фрина «благодаря усиленному освещению была особенно ярка»* [т. 2, с. 19]. Театрализуется даже обычная бытовая ситуация знакомства Лужина с невестой. Они познакомились, *«как знакомятся в старых романах или в кинематографических картинах: она роняет платок, он его поднимает, - с той только разницей, что она оказалась в роли героя»* [т. 2, с. 47].

В «**Соглядатае**» по законам «жанра самоубийства» Смуров начинает действовать традиционно, по намеченному еще задолго до него сценарию: перед смертью он хочет написать прощальное письмо, отдать кому-нибудь оставшиеся деньги, *«прибрать вещи, надеть чистое белье»* [т.2, с.305]. Но вдруг он понимает, что писать некому и оставлять вещи тоже: *«Я мало кого знал и никого не любил. Письма отпали, отпало все остальное»* [т.2, с. 305]. Герой понимает неприменимость законов и режиссирование жизни к исключительным обстоятельствам: *«Я понял несуразность и условность моих прежних представлений о предсмертных занятиях; человек, решившийся на*

самоистребление, далек от житейских дел» [т.2, с.306]. Так, стандартная роль самоубийцы остается им несыгранной.

Подобные ситуации повторяются и в последующем романе **«Подвиг»**: *«Арчибальд читал источал четырехстопные ямбы. Комната была в полумраке, свет лампы выхватывал только страницу да лицо Муна, с бледным лоском на скулах, тремя тонкими бороздками на лбу и прозрачно-розовыми ушами»* [т. 2, с. 199]. *«Дарвин явился с комедийной точностью, – сразу после этих слов, будто ждал за кулисами»* [т. 2, с. 220].

Франц в романе **«Король, дама, валет»**, обращая внимание на детали в пространстве, воображением превращает их в театрализованное действо: *«Он обратил кондукторский щелк в звук ключа, отпирающего райский замок. Так, в мистерии, по длинной сцене, разделенной на три части, восковой актер переходит из пасти дьявола в ликующий парадиз»* [т.1, с. 121].

Театрализация в этом романе сопряжена не с ценной для В. Набокова народной культурой, как в **«Подвиге»**, **«Приглашении на казнь»**, а с ужасным. Все, что воплощается в театральные формы и образы – не только неестественно, но пугающе. Это проявляется и в теме романа – спланированное, срежиссированное убийство, и в более мелких элементах театральной игры. Так в романе постепенно развязывается одна из интриг. Франц ни разу не видел жену хозяина квартиры, в которой он снимал комнату. Хозяин на протяжении всего действия ведет себя странно. Затем герой замечает его жену лишь со спины, а после выясняется, что это не живой человек, а муляж.

Рассказы В. Набокова принято считать словесной лабораторией, в которой писатель экспериментировал, оттачивал мастерство. Они создавались параллельно с романами, и в них присутствуют традиционные для В. Набокова образы, мотивы и темы. Это касается и театрализации. Так, в рассказе **«Королек»** (1933) реальная действительность с самого начала представляется как искусственно сконструированный мир, декорация: *«Собираются, стягиваются с разных мест вызываемые предметы, причем иным приходится*

преодолевать не только даль, но и давность... <...> Вот овальный тополек в своей апрельской пунктирной зелени уже пришел и стал, где ему приказано – у высокой кирпичной стены – целиком выписанной из другого города. Напротив вырастает дом, большой, мрачный и грязный, и один за другим выдвигаются, как ящички, плохонькие балконы. Там и сям распределяются по двору: бочка, еще бочка, легкая тень листвы, какая-то урна и каменный крест. И хотя все это только намечено, и еще многое нужно дополнить и доделать, но на один из балкончиков выходят живые люди – братья Густав и Антон – а во двор вступает, катя тележку с чемоданом и кипой книг, новый жилец – Романтовский» [т. 4, с. 331]. Основное действие предваряет реплика, похожая на зазывающий тон постановщика: «Поторопитесь, пожалуйста» [т. 4, с. 331].

Пространство рассказа – это кукольный дом, помещенный в декорированный пейзажем мир. Здесь присутствуют характерные для театрализации В. Набокова балаганные двойники, шуты, клоуны, балагуры – Густав с розовым лицом и «длинными, торчащими, льняными бровями» и Антон «с темными усами» и в красной фуфайке. Они точь-в-точь одинаковые, и есть намек на марионеточность. Про Густава написано: «Его широкая, как шкап грудная клетка, и резинки на сгибах толстых рук, – чтобы ничего не делалось спустя рукава» [т. 4, с. 332]. Для этих персонажей характерны и площадная форма декламации, разнообразная окраска голосов: «раздается голос Антона», «ответил басом», «сказал с грозной вежливостью» и т.д.

Ход рассказа составляют многочисленные попытки братьев узнать что-нибудь о новом постояльце Романтовском, прибегая к фокусам, шуткам, шардам. Последний персонаж – типичный для произведения В. Набокова одинокий, неприкаянный, бездомный странник с неизвестной биографией. Он напоминает грустного лирика Пьеро. Его вечные «спутники» – тележка и чемодан.

Рассказ завершается мотивом одурачивания: Романтовский оказался не русским, а фальшивомонетчиком, заговорившим по-польски. А мир распадается на щепки, подобно тому, как это происходит в финале

«Приглашения на казнь»: «Теперь все кончено. Собранные предметы разбредаются опять, увы. Тополек бледнеет и, снявшись, возвращается туда, откуда был взят. Тает кирпичная стена. Балкончики двигаются один за другим, и, повернувшись, дом уплывает. Уплывает все. Распадается гармония и смысл. Мир снова томит меня своей пестрой пустотой» [т. 4, с. 340]. Рассказ был написан после романа «Подвиг» и до «Приглашения на казнь». В последнем приемы театрализации, отраженные в рассказе «Королек», были развиты в полной мере.

Таким образом, элементы балагана, с одной стороны – яркий композиционный, стилевой, эстетический прием. С другой, они выражают позицию эмигранта, остро переживающего свою чужеродность окружающей реальности. В этом прослеживается мессианская цель художника – сохранить русскую народную культуру и передать ее как наследие XX века. Балаганная традиция связана со знаковыми приемами поэтики прозы В. Набокова: иронией, игрой с реальностью и человеком, с преобразованием образов, с визуальными и акустико-музыкальными ресурсами изобразительности. Данная тема имеет перспективы. Во-первых, желательно проследить изменения балаганных мотивов в русскоязычном метаромане. Во-вторых, так как площадной театр тесно связан с фольклором, возможно выделить в прозе В. Набокова элементы народного творчества: символы, обряды, сказочные образы и сюжеты. В-третьих, определить художественную значимость этих элементов и то, как они позволяют автору полнее выразить себя в творчестве.

Изображение жизни как игры, открытая театральная стилизация являются не только частью поэтики, служащей комическому снижению героев и ситуаций, но и выражают трагические переживания и пожизненную тоску В. Набокова по живой жизни и культуре былой России, что стало личной и творческой драмой автора. Отражение В. Набоковым в русских романах «механистичности», «обездушенности существования», по мнению Е.А.

Полевой²⁶⁷, продиктовано и социально-культурной обстановкой в Германии 1920–1930-х годов и комплексом собственной творческой неполноценности, свойственной всем писателям эмиграции: за границей не было русского читателя. Оторванность от России и понимание невозможности возвращения привели к тому, что в 1940 году В. Набоков принял трагическое для себя решение отказаться от творчества на русском языке.

Одним из источников влияния модернизма на поэтику В. Набокова является театр абсурда. Его приемы можно считать неоднозначными и противоречивыми в художественном пространстве русскоязычных произведений писателя. В. Набоков использовал элементы этого жанра с осторожностью, потому что абсурд в его открытой трагичности был не органичен для автора, резок для его поэтики. Писателю было важно не потерять собственную тональность и диапазон поэтических средств, сохранить тонкий и виртуозный регистр. Эта взвешенность в использовании новаций открылась для В. Набокова в театре абсурда.

Театр абсурда – это общее название для драматургии авангарда 1950-1970-х годов, создавшего собственную поэтику. Само слово авангард обозначает всевозможные новаторские явления, как в художественной практике (пьеса, спектакль), так и в эстетических концепциях. История европейского театрального авангарда начинается с имени Альфреда Жарри и включает два этапа: модернизм и постмодернизм. Первому свойственно стремление преодолеть классическое представление о произведении искусства за счет расширения сферы смысла, за счет алогичности, обновления языка. Первостепенной задачей постмодернизма был отказ от противопоставления искусства и реальности и установление между ними чисто игровых отношений. Действительное и вымышленное уравнивается в правах, и игра приводит к ситуации неограниченного количества значений произведения.

²⁶⁷Полева Е.А. Тема исчезновения в «русских романах» В. Набокова: подходы к интерпретации. Томск, 2007. С. 15.

Один из главных представителей авангардной литературы С. Беккет говорил о новом искусстве так: «Оно избавлено от повода и внешних обстоятельств». Одна из важных особенностей игровой природы авангарда – это тяга к созданию мифа. В 1936 году в статье «Французский театр ищет миф» Г. Арто отметил: «Если мы стремимся создать миф в театре, то именно для того, чтобы наполнить этот миф всеми ужасами века, который заставил нас поверить в наше поражение в жизни»²⁶⁸. Авангардист подчеркивает в статье, что необходимо мифологизировать с помощью искусства саму жизнь, конкретную историческую и социальную ситуацию, человеческую судьбу. Эта тенденция отразилась и в театре абсурда. Словарь П. Пави так характеризует это искусство: «Драма абсурда – своего рода «антипьеса», противостоящая одновременно классической драме, реалистической народной драме (антитеатр) и эпической драме Брехта. Для нее характерно отсутствие интриги и четко обрисованных персонажей; здесь безраздельно царят случайность и изобретательность. Принципиальный отказ от пластического и психологического миметизма, от каких бы то ни было иллюзионистских эффектов вынуждает зрителя по-новому воспринимать демонстрируемый ему условный универсум с его специфическими параметрами и закономерностями»²⁶⁹.

Абсурд как выражение иррациональности жизни появляется в произведениях экзистенциалистов А. Камю («Миф о Сизифе. Эссе об абсурде»), Ж.-П. Сартра в конце 30 – начале 40 годов XX века. Абсурд как жанр театрального искусства возникает в 1950-х гг. с пьесами С. Беккета «В ожидании Годо» (1953) и Э. Ионеско «Лысая певица» (1950). Э. Ионеско писал: «Вернее было бы назвать то направление, к которому я принадлежу, парадоксальным театром, точнее даже – «театром парадокса». <...> Театр призван учить человека свободе выбора <...> а он не понимает и собственной

²⁶⁸ Арто А. Французский театр ищет миф // Как всегда – об авангарде: Антология французского театрального авангарда. М.: Издательство ГИТИС, 1992. С. 66.

²⁶⁹ Пави П. Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. С. 24.

жизни, и самого себя. Вот отсюда, из самой этой жизни человеческой и родился наш театр»²⁷⁰. По мнению Э. Ионеско, «мир, жизнь до крайности несообразны, противоречивы, необъяснимы тем же здравым смыслом или рационалистическими выкладками. <...> Человек чаще всего и не понимает, не способен объяснить сознанием, даже чувством всей громады обстоятельств действительности, внутри которой он живет. А стало быть, он не понимает и собственной жизни, самого себя»²⁷¹.

Сам термин «театр абсурда» вводится лишь в 1961 году М. Эллином. А русскоязычные романы В. Набокова относятся к 1920 – 30 годам, то есть они появились до возникновения понятия «театр абсурда». Но, как отмечает П. Пави, «в театральном искусстве можно говорить об элементах абсурда, не вписывающихся в драматургический, сценический, идеологический контекст. Такие элементы обнаруживаются в отдельных театральных формах задолго до возникновения абсурда 50-х годов (Аристофан, Плавт, средневековый фарс, *commedia dell'arte*, Жарри, Аполлинер)»²⁷². Е. Доценко также отмечает, что хотя предположительно концепция абсурда впервые появляется в трактате С. Кьеркегора «Страх и трепет» (1843), но истоки исследования проблемы абсурда лежат в античной риторике и логике, «поскольку и сам термин «абсурд» приходит в европейские языки из латыни (*ab* – «от», *surdus* – «глухой», *ab-surdus* – «неблагозвучный, нелепый, причудливый»)»²⁷³.

Интерес к театру абсурда, или парадокса, был обусловлен тем, что он предоставлял большие возможности для художественного эксперимента. Главными его особенностями стали алогичность, сочетание несочетаемого, синтез не совместимых по смыслу элементов, амбивалентность и парадоксальность.

²⁷⁰ Дюшен И. Предисловие // Театр парадокса (Ионеско, Беккет и др.). М.: Искусство, 1991. С. 5.

²⁷¹ Там же.

²⁷² Там же. С.1.

²⁷³ Доценко Е.Г. Абсурд как проявление театральной условности // Известия УрГУ. Вып. 8. Ек., 2004. С. 97.

Ссылаясь на работы разных исследователей, Е. Доценко прослеживает «процесс “абсурдизации” литературы» и пишет о том, что под определение абсурда подводится творчество Г. Гете, Дж. Оруэлла, О. Хаксли, Г. Грасса, Б. Брехта, Э. Лира, Л. Кэролла, Ф. Кафки, Д. Хармса, Л. Добычина, А. Белого, А. Платонова и других.

В русскоязычных романах В. Набокова есть отсвет фантастичности «Фауста» Гете и «Алисы в стране чудес» Кэролла, черты искусства абсурда; абсурдность мира и бессмысленность существования одинокой личности в этом мире, изображаемые в новеллах Кафки; антитоталитарный абсурд Хармса. Однако мы можем говорить лишь об элементах поэтики в произведениях В. Набокова, а не о театре абсурда в истинном смысле этого слова, так как в художественном пространстве романов писателя нет тотальной игры со словами и сплошной «проблемы коммуникации»²⁷⁴, вокруг которой строится драма абсурда Беккета и Ионеско. В романах В. Набокова находит свое отражение сцепление различных элементов абсурда: гротеск, мимика, особые жесты, свет, «способность сублимировать “послание” сна, подсознания и духовного мира»²⁷⁵.

Еще один важный момент заключается в том, что Е. Доценко различает абсурд авангардный и модернистский: «Для авангарда абсурд – средство эпатировать публику, агрессивно продемонстрировать алогичность мира и сознания. <...> Модернизмом абсурд задействован и как онтологическая, и как гносеологическая характеристика, и в этом плане он является одной из основных особенностей модернистского мировидения, однако само стремление писателя-модерниста выразить абсурд всеми доступными ему художественными средствами существенно варьируется в модернизме – в зависимости от набора этих художественных средств, так и от авторских интенций»²⁷⁶. Таким образом, мы можем допустить, что Набоков-модернист

²⁷⁴ Пави П. Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. С.2.

²⁷⁵ Там же.

²⁷⁶ Доценко Е.Г. Абсурд как проявление театральной условности // Известия УрГУ. Вып. 8. Ек., 2004. С. 101.

использует собственные художественные приемы для выражения абсурда в произведении.

Приемы театра абсурда у В. Набокова выражаются в разобщенности диалогов, в бесцельной болтовне, в сочетании несовместимостей, нелепостей. Так, в романе **«Приглашение на казнь»** во время встречи Цинцинната с родственниками происходит один из странных диалогов:

« – Возьми-ка слово «ропот», – говорил Цинциннату его шурин, остряк, – и прочти обратно. А? Смешно получается? Знаешь что, послушайся друга муругого. Покайся, Цинциннатик.

– Мое почтение, мое почтение, мое почтение, – сказал адвокат подходя.
– Не целуйте меня, я еще сильно простужен.

– Дайте мне пройти, – прошептал Цинциннат, – я должен два слова жене...

– Теперь, милейший, обсудим вопрос материальный, – сказал освежившийся тесть» [т. 4., с. 59].

В стиле театра абсурда разыгрывается свидание с Марфинькой, которая пришла в камеру к Цинциннату со всеми родственниками, домашней утварью и мебелью: *«Между тем все продолжали прибывать мебель, утварь, даже отдельные части стен. Сиял широкий шкаф...»* [т. 4., с. 56]. В тюремном замке Цинциннат оказывается единственным арестантом, тюремщик первым делом предлагает ему тур вальса.

Во всех романах писателя присутствуют алогичные диалоги и нелепые ситуации. Таков, например, в **«Защите Лужина»** эпизод знакомства Лужина с матерью его возлюбленной:

«Хорошенькая у меня девочка, правда? Ножки стройные».

Лужин поклонился.

«Значит, вы в понедельник отбываете? А потом, после вашей игры, обратно в Париж?»

Лужин поклонился снова.

«Но в Париже вы останетесь недолго? Опять куда-нибудь приглася

выступать?»

«Дорожка, – сказал он. Смотрите. Дорожка. Я шел. И вы представляете себе, кого я встретил. Кого же я встретил? Из мифов. Амура. Но не со стрелой, а с камушком. Я был поражен» [т. 2, с. 65].

В форме абсурда представлены разговоры псевдоинтеллектуального кружка в доме тещи и тестя Лужина: *«А вот это вы знаете? – спросила она, учтиво завязав литературный разговор. – Из новой поэзии... немного декадентское... что-то о васильках, “все васильки, васильки”...» [т. 2., с. 74].*

В романе **«Соглядатай»** продавец книг Вайншток по вечерам садится за маленький столик, вызывает духов «знаменитых покойников» и заводит разговоры, например, с Цезарем, Магометом, Пушкиным. «Это были диалоги такого рода» [т.2, с.315]:

В а й н ш т о к

Нашел ли ты успокоение?

Л е н и н

Нет, я страдаю.

В а й н ш т о к

Желаешь ли ты мне рассказать о загробной жизни?

Л е н и н

Нет.

В а й н ш т о к

Почему?

Л е н и н

Там ночь [т.2, с. 315].

Вайншток говорит, что наиболее значительный из этих разговоров он когда-нибудь опубликует. Вот еще один из его диалогов.

В а й н ш т о к

Дух, кто ты?

О т в е т

Иван Сергеевич.

В а й н ш т о к

Какой Иван Сергеевич?

О т в е т

Тургенев.

В а й н ш т о к

Продолжаешь ли ты творить?

О т в е т

Дурак.

В а й н ш т о к

За что ты меня ругаешь?

О т в е т

Надул. Я – Абум [т.2, с.316].

Абум в книге – глуповатый, безвкусный, забавный дух, который играл роль посредника в разговорах Вайнштока.

Подобные несвязные диалоги пронизывают прозу В. Набокова. На абсурд также указывают не поддающиеся логике ситуации. Пример одной из них в романе «**Подвиг**», когда Мартын встречается ночью в подворотне с разбойником: «*К стенке, к стенке*», – *дискантом крикнул человек. «Тут никакой стенки нет*», – *сказал Мартын. «Я подожду, пока будет*», – *загадочно заметил человек...* [т. 2, с. 164].

Роман «**Дар**» – это книга о русской литературе и об искусстве в целом. И если для В. Набокова театральная игра – это способ изображения механистичности, неестественности, то в итоговом произведении введение приемов театрализации показывает псевдоискусство. Так, на литературном собрании у Любови Марковны присутствует Герман Иванович Буш, который читает «свою новую философскую трагедию». В его описании перед началом очевидна клишированная театральность: «*Герман Иванович Буш, пожилой, застенчивый, крепкого сложения, симпатичный рижанин, похожий лицом на Бетховена, сел за столик амбир, гулко откашлялся, развернул рукопись; у него заметно дрожали руки и продолжали дрожать во все время чтения*» [т. 3, с.

61]. Автор иронично подчеркивает: *«Уже в самом начале наметился путь беды. Курьезное произношение чтеца было несовместимо с темной смыслом»* [т.3, с. 61]. Действующие лица комедии, из-за которой Буш испытывает невообразимое волнение, – Одинокий Спутник, Начальник Городской Стражи, первый матрос, второй матрос, третий матрос. Все они подвергаются злой насмешке писателя: *«...нервным, с мокрыми краями, баском пересчитывал Буш беседующих лиц. Появились какие-то: Торговка лилий, Торговка Фиалок и Торговка разных цветов»* [т.3, с.62]. Так звучит отрывок из произведения Буша:

«Т о р г о в к а Л и л и й

Ты сегодня чем-то огорчаешься, сестрица.

Т о р г о в к а Р а з н ы х Ц в е т о в

*Да, мне гадалка сказала, что моя дочь выйдет замуж за вчерашнего
прохожего.*

Д о ч ь

Ах, я даже его не заметила.

Т о р г о в к а Л и л и й

И он ее не заметил» [т.3, с. 63].

У В. Набокова абсурд проявляется не только на коммуникативном и ситуативном уровне, но и в структуре произведения в целом. В романе **«Камера обскура»** воплощены многие принципы киноискусства. Здесь можно исходить из самого названия. Камера обскура (в переводе с латинского «темная комната») – это устройство в виде ящика с небольшим отверстием, через которое проходят лучи света, дающие на противоположной стенке обратное изображение предмета. Так, название романа и все происходящее в нем развивает прием перевертыша, кривого зеркала, искажения. В романе предстает новый вариант мира-ошибки. Поэтому события, поступки и речи героев следует воспринимать в обратном смысле. Так, увлеченность Кречмара искусством кино подчеркивает не творческую натуру в нем, а имитатора, который играет в жизнь. Кречмар, человек увлеченный кино и театром, проецирует окружающую его действительность на холсты и кинокадры: «У

Кречмара перед глазами появился мелкий черный дождь, вроде мерцания очень старых кинематографических лент»²⁷⁷. Шурина Макса он с видом знатока живописи относит к эпохе пейзажей ранних итальянцев: «Макс принадлежал точно другой эпохе, мирной и светлой, как пейзажи ранних итальянцев»²⁷⁸. Однако у героя нет подлинного дара творчества. Он чувствует себя комфортно только в зале кинематографа, в темноте. Долгое время мечтает снять свой фильм, но не делает этого: «К кинематографу он вообще относился серьезно и даже сам собирался кое-что сделать в этой области – создать, например, фильму исключительно в рембрандтовских или гойевских тонах»²⁷⁹.

Вся его жизнь – камера обскура, то есть абсурда, подобия судьбы творческого человека. Его сознание изначально перевернуто – нет идеала семьи, любви, отцовства, дружбы, творческого дара. Поэтому его духовная слепота, к финалу перешедшая в слепоту физическую, – это также аллегория В. Набокова, символ творческой и духовной несостоятельности героя.

Театр абсурда в большей степени феномен европейский. Хотя в русской литературе предтечей этого сценического жанра считают драматургию А. Чехова, творчество представителей ОБЭРИУ Д. Хармса, А. Введенского. Особенностью абсурда является кризис понимания (люди не слушают и не слышат друг друга), а язык в этой ситуации выступает оружием против всех правил. В абсурде все знания о мире теряют свои значения, мир не подлежит исправлению и возвращению к гармонии. Это искусство разрушает веру в психологизм, поэтому в нем действуют не индивидуальности, а маски. Во многом эти черты близки творчеству В. Набокова с его отрицанием познания мира и человека, психологизма, философии, с его героями-эмблемами. Однако писатель не ограничивается только абсурдом, следование этому жанру не становится его целью.

В романах В. Набокова присутствуют элементы театра абсурда:

²⁷⁷ Набоков В.В. Камера обскура: Роман; рассказы. М., 2000. С.11.

²⁷⁸ Там же. С. 23.

²⁷⁹ Там же. С. 10.

парадоксальность, нелогичность, несовместимость, амбивалентность ситуаций, разобщенность диалогов. Тем не менее произведения писателя не сводимы к драме абсурда. Противоречия и нелепости в прозе В. Набокова, хотя и выходят за границы реальной жизни, но остаются неразрывны с творческими ориентирами автора.

Подводя итоги, можно отметить, что элементы сценического действия, включенные в структуру художественного произведения, разнообразны: это образы и жанры народного площадного и современного театра, связанные с ними темы, мотивы, лейтмотивы, аллюзии. Пространство произведения предстает в виде сценической площадки, внутри которой разворачиваются отдельные номера, постановки, тексты. Создается особая художественная реальность произведения.

Театральная игра как прием игрового принципа В. Набокова имеет художественное значение. Во-первых, это стилевая, эстетическая роль. Мы наблюдаем, как словесно создаются куклы, слышим разнообразные оттенки, тембры их голосов, воображаем, как они существуют в театрализованном пространстве. Перед нами предстает комплекс образных, стилизованных, композиционных приемов, подчиненных созданию театрального мира. Одновременно автор дает читателю насладиться современным театром – его светом, обстановкой, моделями общения. Эти формы обладают цветом и звуком и потому предстают в воображении как полноценные отрывки театральных постановок.

Во-вторых, писатель (несмотря на то, что он сам был против «традиций») в театральной игре объединяет художественный опыт предшественников. Это механистичность кукол Гофмана, фантастичность и гротескность театрального мира Н. Гоголя, идея сценической игры как способа замещения реального мира Ф. Достоевского. В-третьих, ощутимо стремление В. Набокова сохранить русскую культуру и передать ее как наследие новым поколениям XX века. В-четвертых, театральная игра призывает к участию читательское воображение и ум через аллюзийность образов персонажей, ситуаций, мотивов и лейтмотивов.

В-пятых, театрализация, выраженная в площадном и абсурдистском началах, помогает приблизиться к трагическому восприятию реальности автором. Она выражает позицию эмигранта, остро переживающего свою чужеродность окружающей среде.

Театральная игра открывает эстетическую ценность в книгах В. Набокова. Но она же оставляет место для сомнений, размышлений о ее неоднозначности. Словесное «конструирование» театральных приемов – это не только эстетика, но и чуждая русской литературе «механистичность». Персонажи-марионетки, ничем не детерминированные, создают атмосферу «холодности», «пустоты», «странности», ужаса. Куклы Гофмана передают читателю ощущение сказочности, веры в добро и одновременно трагизм бытия. У немецкого романтика противостоят два мира: мир кукол и мир, противостоящий им. И в этих началах происходит борьба добра и зла, ведущих и ведомых. У В. Набокова, единственного управителя театра и манипулятора, этого нет. Марионеточность героев Теккерей – тоже нравственный завет: человек не должен дать сердцу оскудеть, озлобиться и стать бесчувственной куклой. Балаганность произведений Н. Гоголя настроена на праздничность, демонстрацию народных обрядов, традиций, безграничного смеха, шутовства, балагурства в истинно площадном, карнавальном смысле. Для Ф. Достоевского были важны психологические процессы, которые происходят от внутреннего омертвления человека, способы манипуляции одних людей другими. Нравственный смысл в театрализацию художественного произведения вкладывал и М. Булгаков. И благодаря значению, которое придавали классики театральной игре, персонажи их книг, эпизоды, детали отчетливо запоминаются.

Это качество не свойственно книгам В. Набокова. Его персонаж – это эмблема, которая создается для того, чтобы продемонстрировать, как «работают художественные приемы» (В. Ходасевич). А через эту эмблему трудно прослеживается духовный план. Театрализация является средоточием эстетического, что было необходимо для самого писателя. Одновременно куклы

– инструментарий автора, который открывает внутренние искания писателя, передает драматизм поиска и предлагаемой версии жизни.

Была ли воспринята театрализация В. Набокова последующими поколениями русскоязычных писателей? Можно сказать, что нет, такого комплекса средств театральности и театрализации мы не найдем ни у одного другого крупного автора. Театральная игра В. Набокова – это экспериментальное явление, которое не повторилось в творчестве иных писателей. Как не может повториться судьба, миропонимание и творческие принципы писателя-индивидуалиста.

ГЛАВА 3. ИГРА С ЧИТАТЕЛЕМ

1. Читатель – участник художественной игры В. Набокова

Игра с читателем является ключевой особенностью творчества В. Набокова. Его книги – это «литературный кроссворд», шарада, мистификация, требующие равного по интеллекту и художественному вкусу читателя. Известно, что В. Набоков не воссоздавал в своих произведениях конкретно-историческую и социально-бытовую обстановку. Его проза не подразумевает ни дидактизма, ни морализаторства, ни реального времени и пространства. Книга писателя – это приглашение к творческому диалогу. Его «крестословицы» предполагают творческую активность, являются комплексом эстетических, культурных и литературных представлений, которые требуют адекватных решений. Читатель, обладающий этими качествами, – главный адресат В. Набокова.

Проблема отношений автора и читателя не нова в литературоведении. Ее исследовали А. Потебня, И. Ильин, Н. Бонецкая, А. Скафтымов, Я. Мукаржовский, В. Асмус, А. Белецкий. Особенности восприятия читателем художественного произведения становятся объектом исследования рецептивной эстетики (Х. Яусс, В. Изер, М. Науман). Она также рассматривает разные типы отношений между автором и читателем.

Рецептивный подход предполагает, что книга должна рассматриваться не просто как самоценное явление, а как часть художественной системы, в которой она находится во взаимосвязи с читателем. Так, Х. Яусс отмечал, что существует некий «горизонт ожиданий»²⁸⁰ – это комплекс эстетических, психологических, социальных и исторических представлений, которые обозначают отношение читателя к произведению. В. Изер по отношению к

²⁸⁰ Яусс Х.Р. История литературы как провокация литературоведения / Пер. с нем. и предисл. Н. Зоркой // Новое литературное обозрение. М., 1995. №6. С. 34-84.

персоне читателя использовал понятие «странствующая точка зрения»²⁸¹. Это значит, что читатель не полностью свободен в выборе интерпретаций, так как они формируются самим текстом, его «перспективами» и текст в этом случае является некой «инструкцией к прочтению», «партитурой чтения».

Одной из основных в данной области является теория «диалогичности» М. Бахтина, которая указывает на то, что художественное произведение направлено на творческий диалог с читателем, а конкретная книга связана с предшествующей культурой и литературой²⁸².

В. Хализев отмечает, что читатель может быть конкретизирован в тексте, и в этом случае можно говорить о его образе. Таковы примеры живого общения с ним в романе «Евгений Онегин» А. Пушкина, прозе Н. Гоголя, М. Салтыкова-Щедрина, И. Тургенева. По мнению литературоведа, в целостности произведения может присутствовать воображаемый читатель, когда адресатом художественного произведения может быть и конкретное лицо, современная автору публика. Исследователь подчеркивает, что возможен вариант, когда в центре произведения не автор, а его адресат, или имплицитный читатель. Согласно этой концепции решающее значение придается энергии воздействия автора на адресата. При этом структура текста рассматривается как обращение к читателю, направленное ему послание. «Вложенный в произведение потенциал воздействия и определяет его восприятие реальным читателем»²⁸³, – отмечает В. Хализев.

Для В. Набокова паритет с читателем направлен на расшифровку художественных аллюзий, «чужого слова», открытых и скрытых цитат, заложенных в книгах. Романами писателя свойственны признаки «диалогичности», «горизонта ожиданий». Спектром интерпретаций для «идеального читателя» является в первую очередь эстетическое и интертекстуальное начала, а затем уже культурологическое и историческое.

²⁸¹ Изер В. Процесс чтения: феноменологический подход // Современная литературная теория. Антология. М.: Флинта; Наука, 2004. С. 201-224.

²⁸² Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М.; Augsburg.: imWerden-Verlag, 2002.

²⁸³ Хализев В.Е. Теория литературы. М.: Высшая школа, 2002. С. 149-150.

Читатель должен почувствовать, по словам В. Набокова, «дрожь по позвоночнику».

Для В. Набокова диалогичность – не просто художественное явление, требующее восприятия со стороны. Читатель – это главный, наравне с автором, участник творческого процесса. В. Набоков отмечал в письмах, интервью и эссе, что он вручает свои произведения «читателю-мудрецу, который сразу подмечает новую грань в блистательной фразе»²⁸⁴. Он неоднократно говорил, что создает свои книги, не для того, чтобы ввести их в рамки определенного жанра (например, романа) или отразить социальные проблемы, внутреннее развитие героя. Писательский труд, по В. Набокову, – это «дело личное и частное», и в этой работе важен сам процесс создания книги и «приручения» слова²⁸⁵. «Лучший герой, которого создает великий художник, – это его читатель», – отмечал автор²⁸⁶. Он подчеркивал, что искусство – это всегда обман и непростое явление, поэтому читателю придется потрудиться, если он желает постичь художественное слово. «Почему я вообще написал свои книги? Во имя удовольствия, во имя сложности. Я не пишу с социальным умыслом и не преподаю нравственного урока, не эксплуатирую общие идеи – просто я люблю сочинять загадки с изящными решениями»²⁸⁷, – говорит в одном из интервью писатель.

В. Набоков считал, что книга обращена прежде всего к уму, и это единственный инструмент, с которым нужно браться за нее. Поэтому к читателю автор предъявляет строгие требования. Тот, кому он адресует свои книги, должен обладать художественным и научным мышлением, а также «воображением, памятью, словарем и художественным вкусом»²⁸⁸. Писатель отмечает: «Читатель должен замечать подробности и любоваться ими. <...>

²⁸⁴ Набоков о Набокове и прочем: интервью, рецензии, эссе / Под ред. Н.Г. Мельникова. М.: Независимая газета, 2002. С. 412.

²⁸⁵ Там же. С. 237.

²⁸⁶ Набоков В. Лекции по зарубежной литературе / Пер. с англ. С. Антонова, И. Бернштейн, Г. Дашевского и др. СПб.: Азбука-классика, 2010. С. 40.

²⁸⁷ Мельников Н.Г. Набоков о Набокове и прочем: Интервью, рецензии, эссе. С. 123.

²⁸⁸ Набоков В. Лекции по зарубежной литературе. С. 36.

Каков же тот единственно правильный инструмент, которым читателю следует пользоваться? Это — безличное воображение и эстетическое удовольствие. Следует стремиться, как мне кажется, к художественно-гармоническому равновесию между умом читателя и умом автора»²⁸⁹. Писатель отмечал дистанцию, разделяющую рядовых, неразвитых читателей и автора: «нет у них тех изумительно зорких глаз, которыми снабжен автор, и не видят они ничего особенного там, где автор увидел чудо» [т. 3, с. 407]. Так как В. Набоков не признавал социальной обусловленности литературы, натурализма и детального описания реальности, воспринимающему текст он предлагает те же условия: «Хороший читатель знает, что искать в книге реальную жизнь, живых людей и прочее — занятие бессмысленное»²⁹⁰.

Читатель, направляясь по произведению вслед за писателем-«обманщиком», «фокусником», «волшебником», во-первых, вступает в процесс игры, чтобы получить эстетическое «наслаждение от текста»; во-вторых, он вовлекается в «композиционные игры по правилам». Обе эти направленности, как образующие художественное целое прозы писателя, требуют от нас не только воображения, но и интеллектуального багажа. Книги В. Набокова-Сирина ориентированы не просто на чтение, а на многократное прочитывание. Писатель подчеркивал: «Хороший читатель, читатель отборный, соучаствующий и созидающий, – это перечитыватель»²⁹¹. Действительно, стиль автора предполагает неспешное и тонкое восприятие текста-мозаики.

Позиции читателя в прозе В. Набокова посвящены исследования С. Давыдова, Г. Рыльковой, Л. Токера, А. Люксембург, В. Александрова, Б. Носика, А. Мулярчика и других.

²⁸⁹ Набоков В. Лекции по зарубежной литературе / Пер. с англ. С. Антонова, И. Бернштейн, Г. Дашевского и др. СПб.: Азбука-классика, 2010. С. 22, 37.

²⁹⁰ Там же. С. 44.

²⁹¹ Там же. С. 37.

Так, Ст. Блэкуэлл в своей работе²⁹² рассуждает о том, что внешне В. Набоков расставляет границы в романах: пространства, личности (в состоянии изгнания), искусства (когда встает вопрос о соотношении творчества с традициями русской и европейской литературы, об отношениях между творцом и читателем), чтения и письма, любви и искусства. Исследователь подчеркивает, что в любом романе есть две основные стороны: первая обращена к писателю, вторая – к читателю. Он делает вывод о том, что В. Набоков исследует границу между романом и читателем, представляя роман как чтение, процесс восприятия, а не как рассказывание или изображение. Роман «Дар», например, является произведением, раскрывающим восприятие и требующим преодоления. При этом каждый его уровень, по мере чтения, выходит за свои границы.

Г. Рылькова в статье «"О читателе, теле и славе" В. Набокова»²⁹³ прослеживает эволюцию отношения В. Набокова к своему читателю. Исследователь отмечает, что миф о набоковской недоступности для простого читателя недостаточно однозначен. Она указывает на то, что проза писателя действительно не рассчитана на «массового» читателя, и это была сознательная позиция автора. Однако в американские годы В. Набоков стал ближе к читательской аудитории: давал интервью, публиковался в известных журналах, что в последующем оставило материалы для исследователей жизни и творчества автора.

И. Паперно ставит вопрос о соотношении литературы и реальности в творчестве В. Набокова²⁹⁴, анализирует эстетическую концепцию, ее источники и воплощение во вставных текстах романа «Дар». Исследователь рассматривает произведение как зеркальное, смещенное изображение и отношению к реальности. И. Паперно прослеживает интертекстуальные связи, аллюзии на

²⁹² Блэкуэлл Ст. Границы искусства: чтение как «лазейка для души» в «Даре» Набокова // В.В. Набоков: pro et contra. В 2 т. СПб.: РХГИ, 2002. Т.2. С. 824-851.

²⁹³ Рылькова Г. «О читателе, теле и славе» В. Набокова // В.В. Набоков: pro et contra: В 2 т. СПб.: РХГИ, 2002. Т.2. С. 360-370.

²⁹⁴ Паперно И. Как сделан «Дар» Набокова // В.В. Набоков: pro et contra. Т.1. С. 485-507.

литературные произведения, известные имена, отмечая, что роман заключает замаскированные указания на то, как устроен текст, – своего рода, «ключи» для читателя.

Л. Токер указывает на то, что главным стимулом для читательской рефлексии является «замаскированная сложность прозы» В. Набокова²⁹⁵. Исследователь пишет, что по отношению к романам и рассказам писателя важен не процесс чтения, а перечитывания. Последнее меняет не только отношение к героям, но и привычные предрасположения читателя. Изменение ориентаций читателя, по мнению Л. Токер, проходит две фазы: обязательную и добровольную. Первая направлена на переоценку элементов текста, выявление аллюзий, реминисценций, новых смыслов. Вторая фаза склоняет читателя в сторону саморефлексии. Литературовед подчеркивает, что при знакомстве с набоковским текстом от внимания многое ускользает: интертекстуальные явления, завуалированная боль некоторых героев, подробности эстетической игры образов.

Таким образом, исследователи справедливо отмечают, что основным способом игры с читателем в романах В. Набокова является поиск завуалированных смыслов. Сам писатель вкладывал в эту игру более глубокий смысл и возлагал на своего читателя (прежде всего, будущего) надежды. В конце творческого пути В. Набоков, умудренный жизнью и испытаниями судьбы, более объективно воспримет свое творчество, чем в 1920–1930-е годы, и скажет: «Я верю, что когда-нибудь появится переоценщик, который объявит, что я не был легкомысленной жар-птицей, а наоборот, строгим моралистом, который награждал грех пинками, раздавал оплеухи глупости, высмеивал вульгарных и жестоких и придавал высшее значение нежности, таланту и гордости»²⁹⁶. И прав С. Федякин, когда констатирует, что «творчество этого

²⁹⁵ Токер Л. Набоков и этика камуфляжа // В.В. Набоков: pro et contra. Т.2. С. 377-386.

²⁹⁶ Цит. по: Набоков В.В. Собрание соч.: В 4 т. М.: Правда, 1990. Т.1. С. 405.

писателя заставляет читателя спрашивать, и вопросы, которых с каждым разом становится все больше, кружатся вокруг странного мира самого Набокова»²⁹⁷.

Цель в последующих разделах главы – анализ приемов, с помощью которых происходит процесс игры с читателем. Это игра с реальностью и сознанием через мотив сна; использование «чужого слова»; образного мотива ключа. На наш взгляд, эти элементы, во-первых, наиболее явно отражают разноплановые формы отношений с читателем; во-вторых, дают возможность понять причины, побудившие писателя создавать подобные художественные приемы воздействия на воспринимающего субъекта.

В следующем разделе будут рассмотрены функции сновидения в романах В. Набокова, прослежена художественная значимость этого приема.

2. Сон как литературный прием игры с реальностью

Представление о земной жизни как сновидении, тени, иллюзии восходит к философии Платона. Оно проявляется в ранних литературных текстах («Песня о Гильгамеше», «Тысяча и одна ночь»), мифах и фольклоре. Об этом написано в трудах М. Бахтина, А. Григорьева, Е. Мелетинского, А. Лосева и других.

С о н как часть поэтики произведения использовался в книгах классиков зарубежной и русской литературы разных периодов (романтизм, реализм, модернизм, постмодернизм). О сновидении как композиционном элементе писали многие исследователи: Ю. Лотман²⁹⁸, Ю. Манн²⁹⁹, М. Бахтин³⁰⁰, Н. Томашевский³⁰¹, В. Ванслов³⁰², П. Флоренский³⁰³.

²⁹⁷ Федякин С. Круг кругов, или набоковское зазеркалье // В. Набоков. Избранное. М.: АСТ; Олимп, 1996. С. 5.

²⁹⁸ Лотман Ю.М. Культура и взрыв. М.: Гнозис; Прогресс, 1992.

²⁹⁹ Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. М.: Художественная литература, 1988.

³⁰⁰ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М.; Augsburg: imWerden-Verlag, 2002.

³⁰¹ Томашевский Н. Театр Кальдерона // Кальдерон П. Пьесы: В 2 т. М.: Художественная литература, 1961. Т. 1.

³⁰² Ванслов В.В. Эстетика романтизма. М.: Искусство, 1966.

³⁰³ Флоренский П. Иконостас. СПб.: Мифрил; Русская книга, 1993.

М. Бахтин в книге «Проблемы поэтики Достоевского» отмечает, что сон является одним из художественных способов испытания так называемых «последних вопросов» человеческого бытия, философских позиций. «Сновидения, мечты, безумие разрушают эпическую и трагическую целостность человека и его судьбы: в нем раскрываются возможности иного человека и иной жизни, он перестает совпадать с самим собой», – пишет литературовед. Это разрушение целостности, по его словам, создает «диалогическое отношение к самому себе»³⁰⁴.

Идейная основа метафоры «жизнь есть сон» связана, как мы уже отмечали, с драмами Кальдерона. Сон в произведениях Кальдерона почти тождественен театральной условности, игре. Принцип драматурга эпохи барокко «жизнь как сон» в последующем часто используется в литературе.

Наибольшую активность сновидение как композиционный прием и «гофмановский принцип завуалированной фантастики» (Ю. Манн) приобретает в период романтизма. Так, В. Ванслов в книге «Эстетика романтизма» указывает на то, что в искусстве этого времени реальная действительность ощущается как нечто недостойное человека – мнимость, видение: «Герою кажется, что все происходящее с ним и вокруг него есть только сон, только странная, смутная греза. Подлинное же, истинное, настоящее бытие лежит за пределами непосредственно данного»³⁰⁵. Эти мечты о «мирах иных» отражают концепцию двойственности мира.

Ю. Манн подчеркивает: «Сон, который, начиная с античных времен, создавал в произведении ситуацию “другой жизни”, вместе с тем призван был у романтиков замаскировать ее ирреальную природу»³⁰⁶. Литературовед рассматривает сон как оппозицию реального и фантастического.

Еще один важный научный ракурс на проблему представлен в книге Ю. Лотмана «Культура и взрыв». Он определяет сновидение как

³⁰⁴ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 68.

³⁰⁵ Ванслов В.В. Эстетика романтизма. С. 80.

³⁰⁶ Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. М.: Художественная литература, 1988. С. 59.

коммуникативный инструмент, «семиотическое окно», в котором «каждый видит отражение своего языка»³⁰⁷. Сон представляет из себя знак, «текст для текста», требующий разгадывания и проговаривания. Перевод его на язык человеческого общения проложил путь к искусству. Ю. Лотман также указывает на мистическое значение сна в архаическое время, представление его как антитезы практической реальности и, главное, как пространства, многозначного средства накопления всевозможных смыслов и их интерпретаций – мистических и эстетических.

П. Флоренский в религиозно-философской работе «Иконостас» пишет: «Сновидение насквозь символично. Оно насыщено смыслом иного мира. <...> Сновидение есть границы утончения здешнего и оплотнения – тамошнего»³⁰⁸. Возникшие в душе символические образы, как отмечает философ, закрепляются в художественном произведении.

Таким образом, в классических работах о поэтике сна главный акцент направлен на фантастическую природу сновидения; на принцип двоемирия (мир реальности и мир грёзы) и связанных с ним оппозиций «тут» – «там», «свое» – «чужое», «рай» – «ад», «жизнь» – «смерть». Сон рассматривается как явление языка, культуры, мистики, философии, как фактор самопознания человека.

Интересна статья М. Дынника «Сон как литературный прием»³⁰⁹, в которой автор отмечает ряд основополагающих функций этого приема. Во-первых, сон одного из действующих лиц может служить обрамлением основного сюжета. В другом случае всё литературное произведение является содержанием сна одного из действующих лиц. В-третьих, сновидение может выделять какой-то значимый эпизод в сюжете (например, сон Обломова). Иногда автор использует этот прием как неожиданное разъяснение фантастического сюжета (Н. Гоголь «Портрет», «Майская ночь или утопленница»), как завязку или

³⁰⁷ Лотман Ю.М. Культура и взрыв. М.: Гнозис; Прогресс, 1992. С. 222.

³⁰⁸ Флоренский П. Иконостас. СПб.: Мифрил; Русская книга, 1993. С. 17.

³⁰⁹ Дынник М. Сон как литературный прием // Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов / Под ред. Бродского Н., Лаврецкого А., Лунина Э. М.; Л.: Издательство Л.Д. Френкель, 1925.

разрешение сложной коллизии («Макбет», «Цимбелина» У. Шекспира), как изобразительный эффект, когда автор при помощи сна хочет подчеркнуть душевные качества своего героя (Тамара в «Демоне» М. Лермонтова).

Р. Назиров обозначает универсальные особенности сновидения³¹⁰ в структуре произведения: введение прошлого и будущего в актуальный момент; сюжетобразующая функция; раскрытие подсознательных сторон психики. Художественно сон, по мнению исследователя, играет не исключительно «механическую» роль (создание пространств «тут» и «там», связка эпизодов, выделение значимого момента произведения и т.д.). Сновидение, как считает литературовед, – не столько внешний композиционный прием, сколько отражение внутренней, экзистенциальной природы героев, способ раскрытия их сущности.

Игра с человеком и реальностью является важной особенностью художественной структуры произведений В. Набокова. Основным приемом игры с пространством-временем и сознанием читателя является сон. Во многом его появление в прозе В. Набокова согласуется с позициями литературных предшественников. Однако в романах писателя мотив сновидения – это не только стилевой и поэтический прием, а категория, передающая внутреннее состояние автобиографического героя. Сон, дремота, бред, галлюцинация, воспоминание являются сквозными в русскоязычном метаромане писателя и всегда являются «вечным возвращением» героя и автора к прошлой жизни в России.

В исследованиях русскоязычного творчества В. Набокова мотиву сна посвящены работы В. Савельевой³¹¹, О. Федуниной³¹², И. Паперно³¹³,

³¹⁰ Назиров Р.Г. Время в романах Достоевского // Назиров Р.Г. Творческие принципы Достоевского. Уфа, 2010. С. 211.

³¹¹ Савельева В.В. О композиции сновидений в творчестве В. Набокова // Художественная гипнология и онейропоэтика русских писателей. Алматы, 2013. С. 346-374.

³¹² Федунина О.В. Поэтика сна в романе: «Петербург» А. Белого, «Белая гвардия» М. Булгакова, «Приглашение на казнь» В. Набокова: Дис. ... канд. филол. наук. М., 2003.

³¹³ Паперно И. Как сделан «Дар» Набокова // В.В. Набоков: pro et contra: В 2 т. СПб.: РХГИ, 1997. Т.1. С. 485-507.

Е. Полевой³¹⁴, Л. Милевской³¹⁵, А. Арьева³¹⁶. О. Федунина в кандидатской диссертации в качестве материала исследования берет роман «Приглашение на казнь». Она рассматривает в нем границы сна и условно-реального мира, пространственно-временную структуру сновидений, их субъектную организацию, сквозные мотивы внутри сновидения как системы.

В. Савельева анализирует сновидения в романах «Отчаяние» и «Защита Лужина», касается книг «Подвиг», «Король, дама, валет», «Подвиг», «Другие берега», «Ада». Она указывает на то, что сны у В. Набокова имеют аллюзийную природу, акустические и оптические особенности, а соотнесенность сна и яви определяет двоимирие в романах.

И. Паперно в исследовании романа «Дар» подчеркивает, что сон для писателя – это метафора творчества как состояния, в котором сознание входит в контакт с потусторонним и воскрешает былое. Похожее мнение выдвигает А. Арьев, касаясь некоторых произведений В. Набокова. Он отмечает, что в художественной системе писателя сон – это способ преодоления подобий, прорыва к «другому», выход к обретению собственного «я».

Мы поддерживаем исследователей в том, что сновидение у В. Набокова – это попытка героев, наделенных даром, найти себя, воскресить райское прошлое, реконструировать память о сокровенном, уйти в иное время и пространство. Сон в романах писателя аллюзивен и создает двойственную природу бытия. Одновременно это и аналог кошмара, галлюцинации. Мы будем рассматривать романы с этих позиций, но расширим контекст исследования за счет текстологического анализа романов, которые ранее подробно не привлекались в этом ракурсе. Будут приведены примеры того, что

³¹⁴ Полева Е.А. Семантика сна в повести В. Набокова «Соглядатай» // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2012. №9. С. 133-138.

³¹⁵ Милевская Л. Поэтика сновидений в романе В. Набокова «Приглашение на казнь». [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://liber.rsuh.ru/Conf/Communicatuion/milevskaya.htm>

³¹⁶ Арьев А. И сны, и явь. (О смысле литературно-философской позиции В.В. Набокова) // В.В. Набоков: pro et contra. Т.2. С. 169-193.

у В. Набокова сон является композиционным приемом и процессом воспоминания, попыткой воскрешения прошлого.

Прежде чем рассматривать романы писателя, следует отметить, что ситуация сна присутствует в его лирике, предваряющей прозаическое творчество. Таково стихотворение «Сон», написанное в 1925 году (уже в 1926 в свет выйдет роман «Машенька»). В нем сновидению сопутствуют образы ночи, дороги, дома, мотив двоемирия. Лирическому герою снится «сладкий сон» о пути домой, и сон этот тревожен. Очертания дома приносят лишь мимолетную радость, потом он снова оказывается в неопределенном состоянии дремоты, непонимания границ между чужбиной, в которой он здесь, сейчас, и между «лиственными тенями» «синего» сновидения. Исследователи не раз отмечали, что воспоминание о «потерянном рае», о доме в России у В. Набокова нельзя представить без резных окон и подоконников, без извилистой дороги, поля и леса. Эта картина изображена в данном стихотворении, она же повторится на «территории» сна, дремоты, бреда в романах писателя:

Сон

Однажды ночью подоконник
дождем был шумно орошен.
Господь открыл свой тайный сонник
и выбрал мне сладчайший сон.

И я, в своей дремоте синей,
не знал, что истина, что сон:
та ночь на роковой чужбине,
той рамы беспокойный стон,

или ромашка в теплом сене
у самых губ моих, вот тут,
и эти лиственные тени,

что сверху кольцами текут...³¹⁷

Интересно, что у В. Набокова несколько стихотворений под названием «Сон» и множество, в которых присутствует мотив ночи, сумерек. В его лирике сновидение всегда связано с воспоминанием³¹⁸.

Отсылка к воспоминанию о родине есть в стихотворении «Сон на Акрополе» (25 апреля 1919). Стихотворение начинается так:

Я эти сны люблю и ненавижу.
Ты знаешь ли их странную игру?
На миг один, как стая птиц роскошных,
в действительность ворвется вдруг былое
и вокруг тебя, сверкая, закружится
и улетит, всю душу взволновав³¹⁹.

Далее разворачивается небольшой сюжет. Лирический герой впервые посещает Акрополь, водит его по городу «убогий грек». Они гуляют по греческим окрестностям, наблюдают храмы, колонны, но вдруг совершается чудо и оказывается, что это был всего лишь сон – о родине. Родина для поэта – это ее природа и земля предков, на которую вряд ли предстоит вернуться. Недаром упоминается кладбище. Стихотворение завершается печальной нотой – ощущением отчаяния от невозвращения. Родные края – всего лишь мечта.

В лирике В. Набоков исповедален, откровенен. Тоска по родине в стихотворениях не прикрыта, сон в них – это горечь от утраченного прошлого. В романах сон станет частью игры: он уже не будет прямым эквивалентом памяти, к нему читатель должен будет «прорываться».

³¹⁷ Набоков В.В. Стихотворения и поэмы. М.: Современник, 1991. С. 385.

³¹⁸ Там же. С. 327.

³¹⁹ Там же. С.113.

У В. Набокова к героям сон приходит вместе с воспоминанием. Обитателями неопределенного пространства (не то сна, не то реальности) являются «тени» и «призраки». Так, немецкий пансион в романе «**Машенька**» стоит на железной дороге. От стука колес дом раскачивается и напоминает колыбель, в которой главный герой Ганин время от времени впадает в забытие: «*”Машенька, Машенька, – зашептал Ганин, – Машенька” – и набрал побольше воздуха, и замер, слушая, как бьется сердце. Было около трех часов ночи, поезда не шли, и поэтому казалось, что дом остановился. <...> “Машенька”, – опять повторил Ганин, стараясь вложить в эти три слова все то, что пело в них раньше, – ветер, и гуденье телеграфных столбов, и счастье, – и еще какой-то сокровенный звук, который был самой жизнью этого слова. Он лежал навзничь, слушал свое прошлое. И вдруг за стеной раздалось нежно, тихонько, назойливо: туу... туу... ту-ту...» [т.1, с. 68-69].*

Сновидение в романе воскрешает память о первой любви, о Машеньке. Оно же приходит воспоминанием о России. В книге есть эпизод, в котором старый поэт Подтягин и Ганин делятся своими снами. «*Мне, Левушка, сегодня Петербург снился. <...> Страшно, – ох, страшно, – что когда нам снится Россия, мы видим не ее прелесть, которую помним наяву, а что-то чудовищное. Такие, знаете, сны, когда небо валится и пахнет концом мира» [т.1, с.91], – говорит Подтягин. На что Ганин отвечает: «*Нет, мне снится только прелесть. Тот же лес, та же усадьба. Только иногда бывает как-то пусто, незнакомые просеки. Но это ничего» [т.1, с.91].**

Ю. Айхенвальд одним из первых справедливо отметил тему потусторонности в романе; все происходящее в нем «скорее призрак, тень и фантастика, чем реальность, оно менее действительно, нежели те далекие дореволюционные годы, когда герои жили в России, у себя дома, а не в берлинском пансионе, где свели их судьба и автор». Критик подчеркивает: «Пансион этот, очень убедительно, и выразительно, и с юмором изображенный в тонах уныния и тоски, неуютное убежище русских эмигрантов, жертв “великого ожидания”, не производит впечатления подлинника, яви: как будто

люди здесь сняты самим себе. И именно этот колорит сновидения отличает «Машеньку», и что тем примечательнее, что Сирин искусно связал его с самой неоспоримой фактичностью, от которой больно, и жестко, и жутко»³²⁰.

С самого начала в романе создается атмосфера иллюзорности, мнимости происходящего. События разворачиваются в затерянном, бесприютном времени и пространстве. Атмосфера внутри пансиона напоминает вагон поезда: дом «неприятный», «тусклый», «грязный», мебель «как кости разобранного скелета»; здесь «пахнет карбидом», ваза для цветов пуста и пыльна [т. 1, с. 38]. Комнаты расположены в ряд и пронумерованы черными цифрами – листочками, вырванными из старого календаря. Этот пансион будто повис между прошлым и настоящим, а его жители многозначно названы «теньями»: в них нет жизни.

Игра с реальностью и введение в романы мотива сна являются одними из главных составляющих художественного мира В. Набокова, выражающих его понимание литературы и жизни как игры и мнимого явления. К событиям, поступкам героев В. Набокова не применимы понятия «реальность» и вопрос «было или не было?». Мы согласны с утверждением А. Леденева: «В мире В. Набокова нет реальности “вообще”, а есть множество субъективных образов реальности»³²¹. По мнению исследователя, прозе писателя присущ эффект «переодетого воспоминания» или «припоминаемого будущего». Он также подчеркивает, что тема потусторонности – одна из основных в романах В. Набокова.

Так мы не можем судить с точностью, была ли Машенька. О ней мы узнаем из воспоминаний некогда влюбленного Ганина, из писем, фотографий, которые ему показывает Алферов. Не случайно частотным в воспоминаниях Ганина является слово «не помню»: *«Не помню, когда именно увидел её в первый раз», «не помню, когда увидел её снова», «не помню, когда это было»* и

³²⁰ Айхенвальд Ю.В. Рец.: «Машенька» // Руль. 1926. 31 марта. С. 2-3.

³²¹ Леденев А.В. Дух вечного возвращения: В. Набоков // Агеносов В.В. Литература русского зарубежья. М.: Terra. Спорт, 1998. С. 326.

т.д. Мы не знаем даже полного имени главного героя. Его имя и отчество все время коверкаются: «Лев», «Глеб», «Глебович». Он живет по подложному польскому паспорту, что написано в настоящем русском паспорте мы так и не узнаем. Игра с реальностью, заявленная как ведущий прием в «Машеньке», составляет сюжетную основу всех романов В. Набокова.

Финал романа объясняется двойственно. Во-первых, Ганин понимает: рай невозвратим, утрачен навсегда, прошлого не вернуть; сегодня «той» Машеньки нет, а есть только иллюзия, память о ней. К концу романа исчерпан сюжет-воспоминание: *«он до конца исчерпал свое воспоминание, до конца насытился им»* [т.1, с. 112]. Во-вторых, выбор Ганина в финале объясняется обозначенным выше принципом В. Набокова: превалирование мира творческого над реальным миром. Память Ганина – это художественное воспоминание. Он – будущий писатель, которого ждут «творческие подвиги», и он пережил свое прошлое и настоящее как роман, как произведение. Воображением Ганин перевел свой рай и чужбину в книгу: *«Это было не просто воспоминание, а жизнь, гораздо действительнее, гораздо интенсивнее, чем жизнь его берлинской яви. Это был удивительный роман»* [т.1, с. 73]. В творческих переживаниях Ганина сложился сюжет его будущего романа. И в финале он уезжает писать эту заветную книгу, ту, что мы читаем. Герой выбрал память о Машеньке – героиню романа, художественный образ, а не настоящую Машеньку.

В романе «**Защита Лужина**» сон является одним из основных мотивов. Главного героя Лужина преследуют галлюцинации, он постоянно находится в болезненном состоянии: *«Вдруг к нему вошла невеста. «Прямо какой-то божок, – рассмеялась она. – Сидит посередке, и к нему проходят с жертвоприношениями». Она протянула ему коробку шоколадных конфет, и внезапно смех с ее лица исчез. «Лужин, - крикнула она, – Лужин, проснитесь! Что с вами?» «Реальность?» - тихо и недоверчиво спросил Лужин»* [т. 2, с. 75].

Сон для героев В. Набокова – это «нежный оптический обман», «райская пустота», «работа по распределению воспоминаний», «жизненный сон» [т. 2, с. 93]. Иногда складывается впечатление, что персонажи пребывают в

постоянном сне и не различают вокруг ничего конкретного. Поэтому они не видят лиц, а только слышат голоса и звуки: «кто-то беззвучно уходил», «знакомый шепот возник рядом», «дрожали где-то за дверью», «что-то шелохнулось», «кто-то стоял и смеялся», «Никуда вы не пойдете, – сказал голос». Кажется, что происходящее воспринимается спящим человеком, у которого закрыты глаза: «Каждая пустующая минута лужинской жизни – лазейка для призраков» [т. 2, с. 131], «Ему стало беспокойно и смутно, точно он заблудился в дурном сне» [т.2, с.57].

В романе есть пространный отрывок, демонстрирующий состояние героя, находящегося в многослойном сне. Читателю трудно понять, где границы сна и реальности, одного сновидения и другого. Лужин, вспоминая «прелестный сон», видит картину: «... будто странно сидит, – посреди комнаты, – и вдруг, с нелепой и блаженной внезапностью, присущей снам, входит его невеста... Одета она тоже по моде сновидений, – белое платье, беззвучные белые туфли. <...> Вероятно, было еще много чего, но память не успела догнать уплывающее, – и, стараясь по крайней мере не растерять того, что ему удалось вырвать у сновидения, Лужин осторожно задвигался, пригладил волосы, позвонил, чтобы принесли ему обед. <...> Дом он, впрочем, узнал, – и опять были гости, гости, – но вдруг Лужин понял, что он просто вернулся в недавний сон, ибо невеста шепотом спросила: “Ну что, не тошнит больше?” – и как же она могла об этом знать наяву? “В хорошем сне мы живем, – сказал он ей тихо. – Я ведь все понял”. В этот момент начинается второй уровень сна. Это воскрешение ценного для героя прошлого, его России: «Он посмотрел вокруг себя, увидел стол и лица сидящих, отражение их в самоваре и с большим облегчением добавил: “Значит, и это тоже сон? Эти господа – сон? Ну-ну...” “Тише, тише, что вы лопочете”, – беспокойно зашептала она, и Лужин подумал, что она права, не надо спугивать сновидение, пусть они посидят, эти люди, до поры до времени. Но самым замечательным в этом сне было то, что кругом, по-видимому, Россия, из которой спящий давненько выехал. Жители сна, веселые люди, пившие чай, разговаривали по-русски, а

сахарница была точь-в-точь такая же, как та, из которой он черпал сахарную пудру на веранде, в летний малиновый вечер, много лет тому назад <...> Все время, однако, то слабее, то резче, проступали в этом сне тени его подлинной шахматной жизни, и она, наконец, прорвалась наружу, и уже была просто ночь...» [т. 2, с. 77]. Так, сон часто является пространством «рая», счастливой жизни.

Лужин часто впадает в состояние внезапного забытья, и границы между сновидением и реальностью неуловимы. Однако многое в иллюзорном мире героя напоминает прошлое и его детство: *«Так он незаметно заснул и, когда проснулся, увидел опять голубой блеск русской осени» [т. 2, 92]. Сны героя являются его воспоминанием о жизни в России, о родителях и детстве. В сновидениях возникает описание русского быта: «Но самым замечательным в этом сне было то, что кругом, по-видимому, Россия, из которой сам спящий давненько выехал. Жители сна, веселые люди, пившие чай, разговаривали по-русски, и сахарница была точь-в-точь такая же, как та, из которой он черпал сахарную пудру на веранде, в летний малиновый вечер, много лет тому назад» [т. 2, с. 76].*

В романе «Подвиг» сон также ассоциируется с воспоминанием. Мать Мартына Эдельвейса Софья Дмитриевна перед сном напрягает все силы, чтобы, *«подкрепившись двумя-тремя хорошими воспоминаниями, – сквозь туман, сквозь большие пространства, сквозь все то, что непонятно» [т. 2, с. 162], поцеловать давно ушедшего из жизни мужа. Сам герой тоже часто пребывает в пространстве между сном и реальностью: «Мартын ловил себя на том, что задним числом прихорашивает нелепое и довольно плоское ночное происшествие, столь же похожее на подлинную жизнь, которой он жил в мечтах, сколь похож бессвязный сон на цельную и полновесную действительность» [т. 2, с. 165]. Здесь создается типичная для романов В. Набокова ситуация, когда один сон переходит в другой: «Он с совершенной ясностью видел полное лицо отца, – а когда он, наконец, уснул, то увидел, что*

сидит в классе, не знает урока и Лиды, почесывая ногу, говорит ему, что грузины не едят мороженого» [т. 2, с. 162].

В романе память об отце и фантазирование, преобразование реальности воображением, легендами, сказками практически всецело занимают мысли Мартына. Они же становятся частью снов: Мартын *«подумал о завтрашнем пикнике, представил себе, что, может быть, отец ждет его в эту ночь, может быть, делает кое-какие приготовления ко встрече» [т.2, с.164].* Воспоминания об отце, о детстве и благополучной семье связаны у героя и с тоской по родине. В первое рождественское возвращение из колледжа к матери Софье Дмитриевне в Швейцарию *«ему мерещилось, что он вернулся в Россию, – было все так бело, но, стесняясь своей чувствительности, он об этом матери не поведал, чем лишил ее еще одного нестерпимого воспоминания» [т.2, с. 205].*

В романе есть эпизод, когда герой ночью на улице столкнулся с грубым человеком с револьвером и не смог дать отпор. Утром он *«остался собой недоволен, оказавшись, по собственному мнению, не совсем на высоте при встрече с давно желанной опасностью» [т.2, с.165].* Затем Мартын начинает идеализировать, как могла бы сложиться эта ситуация: *«Сколько раз на дороге своей мечты он, в бауте и сапогах с раструбами, останавливал дилижанс и дукаты купцов раздавал нищим. В бытность свою капитаном на пиратском корвете один отбивал напор бунтующего экипажа» и т.д. [т.2, с.165].* Как выражается сам герой, он *«прихорашивает нелепое».* Он начинает размышлять о том, что его фантазии так же похожи на реальность, как похож *«бессвязный сон на цельную и полновесную действительность».* Автор пишет: *«Рассказывая виденный сон, мы невольно кое-что сглаживаем, округляем, подкрашиваем, чтобы поднять его хотя бы до уровня нелепости реальной, точно так же Мартын, репетируя рассказ о ночной встрече, делал встречного более трезвым, револьвер его более действенным и собственные слова – более остроумными» [т.2, с.165].* Так, одной из функций сна в романах писателя становится преобразование реальности, приравнивание к ней сновидений или даже превосходство ирреального над действительным.

В романе **«Король, дама, валет»** ситуация сна демонстрирует характерное для В. Набокова спиральное время и пространство, когда нет «объективной реальности» и одно пространство переходит в другое. Так, впервые оказавшись в гостях в доме Драйера, Францу казалось, *«что в то утро он попал в смутный и неповторимый мир, существовавший один короткий воскресный день, мир, где все было нежно и невесомо, лучисто и неустойчиво. В этом сне могло случиться все, что угодно: так что и впрямь оказывается, что Франц в то утро, в отдельной постели не проснулся действительно, а только перешел в новую стадию сна»* [т.1, с. 131].

В романе **«Соглядатай»** перед смертью Смуров думает, что впереди его ждет сон: *«Мысль о смерти, так пугавшая меня некогда, была близка и проста. Я боялся, страшно боялся чудовищной боли, которую быть может мне пуля причинит, но бояться черного бархатного сна, ровной тьмы, куда более приемлемой и понятной, чем бессонная пестрота жизни, – нет, как можно этого бояться, глупости какие... »* [т.2, с.306]. Между вечным сном и жизнью, герой выбирает первое, потому что существование за пределами реальной действительности кажется ему наполненным большим смыслом, чем та, которая у него была: *«И вот, то, что я давно подозревал, – бессмысленность мира, – стало мне очевидно»* [т.2, с.306].

В романе **«Приглашение на казнь»** ситуация сна продолжается и даже усиливается. По жанру это роман-сновидение. Все происходящее в романе – дурной сон, бред, «глупая сонная ошибка» [т. 4, с.19], «сонная дремота» главного героя Цинцинната. Он говорит: *«Я окружен какими-то убогими призраками, а не людьми. Меня они терзают, как могут терзать только бессмысленные видения, дурные сны, отбросы бреда — и все то, что сходит у нас за жизнь. В теории хотелось бы проснуться»* [т. 4, с. 19]. Лишь разрушение декораций и переход его в мир, *«где, судя по голосам, стояли существа подобные ему»* [т. 4, с. 130], свидетельствует о том, что из оков дурного сна и рамок спектакля высвободилась жизнь. Это уход живого к живым, обретение потерянного рая. А смерть – это пробуждение от дурного

сна, переход в мир подлинный, живой, райский, прорыв ко второму сну, где Цинциннат жив и бессмертен. Но и этот подлинный мир существует только во сне: *«Он есть мой сонный мир, его не может не быть, ибо должен же существовать образец, если существует корявая копия»* [т. 4, с. 53]. Для героя в снах *«больше истинной действительности»*, чем в *«хвалебной яви»* [т.4, с.52]. Сновидение – это пространство, в котором он по-настоящему жив и счастлив, там люди и воздух иные, противоположные кукольному, «картонному» миру: *«А ведь с раннего детства мне снились сны... В снах моих мир облагорожен, одухотворен. В моих снах мир оживал, становясь таким пленительно важным, вольным и воздушным, что потом мне уже бывало тесно дышать прахом нарисованной жизни»* [т.4, с.52]. Роман-сновидение представляет собой один сон, объятый другим: Цинциннату снится мир «тут», затем – рай «там»; снится, что его казнили и снится, что проснулся. Мы можем предполагать, что есть Цинциннат, который не спит. Таким образом, в романе три Цинцинната.

Примечательно, что сновидение, дремота приходят к героям В. Набокова в дневное время – как способ отрешения от реального мира. Ночь, полноправное пространство сна, становится периодом размышлений и наблюдений за спящими – вещами, людьми, городом. Интересным примером служит рассказ **«Письмо в Россию»** (1930), во многом напоминающий «В одной знакомой улице» И. Бунина. Рассказчик, писатель-эмигрант, пишет своей возлюбленной, своей памяти о былом, письмо из Берлина. Он представляет ей настоящий момент: *«Сейчас – ночь»*. Писатель повествует обо всем многообразии и красочности этого времени суток: палитре звуков, оттенков, мимолетных движений. Рассказчик не столько наблюдает, сколько прислушивается: *«как человек возвращается домой»*, как ключ *«заскрежешет»* в двери, движется поезд, визжит на повороте трамвайный вагон, как танцуют в кабачках, как старуха на пятом этаже дома за углом отпирает комнату.

В финале возникает символическое описание кладбища, затем заключительные слова рассказчика: *«Быть может, друг мой, и пишу я все это письмо только для того, чтобы рассказать тебе об этой легкой и нежной*

смерти. Так разрешилась берлинская ночь» [т. 1, с. 308]. Сумерки становятся знаком жизни. Пространство темноты, одиночества – это время абсолютного счастья, связи былого и настоящего. Приближение к дневному состоянию – процесс внутреннего умирания: *«Прокатят века, все пройдет, все пройдет, но счастье мое останется, – в мокром отражении фонаря, в осторожном повороте каменных ступеней, спускающихся в черные воды канала, в улыбке танцующей четы, во всем, чем Бог окружает так щедро человеческое одиночество»* [т. 1, с. 308]. Все, что связано со сновидением, приравнивается жизни, наполненной смыслом.

В автобиографической повести **«Другие берега»** мотив сновидения наполнен несколько иным смыслом. В романах оно является оппозицией яви, «реальности», кратковременным возвращением в желанное прошлое. Здесь В. Набоков дает читателю через сон приблизиться к авторскому взгляду на бытие, к тому, что сон значил в его жизни, а не только для героев его книг.

Первая глава повести начинается со строк, которые будут лейтмотивом сновидения до конца произведения: *«Колыбель качается над бездной. Заглушая шепот вдохновенных суеверий, здравый смысл говорит нам, что жизнь – только щель слабого света между двумя идеально черными вечностями»* [т.4, с. 135]. Эти слова выразили отношение писателя к времени, пространству и человеческому существованию: объективной реальности нет, прошлого и будущего – тоже, а есть только настоящий момент. И жизнь для него – не то, что осязаемо, видимо, а нечто за пределами земного: *«Себя я не вижу в вечности лишь из-за земного времени, глухой стеной окружающего жизнь»* [т.4, с. 136].

Буквально на первых страницах В. Набоков обозначает предназначение своих снов – осмысление нынешней своей жизни, ответы на важные вопросы: *«В поисках ключей и разгадок я рылся в своих самых ранних снах – и раз уж я заговорил о снах, прошу заметить, что безоговорочно отмечаю фрейдовщину и всю ее темную средневековую подоплеку...»* [т.4, с. 136]. Он пишет о свойстве своих снов – они цветные. Писатель в очередной раз подчеркивает свою

родовую особенность – «цветной слух». Таковы и его сновидения – «внутренний снимок», который обладает ощущением абсолютной реальности происходящего: *«Их движение и смена происходят вне всякой зависимости от воли наблюдателя и в сущности отличаются от сновидений только какой-то клейкой свежестью, свойственной переводным картинкам, да еще тем, конечно, что во всех их фантастических фазах отдаешь себе полный отчет. Они подчас уродливы... <...> Но иногда, перед самым забытьем, пухлый пепел падает на краски, и тогда фотизмы мои успокоительно расплываются, кто-то ходит в плаще среди ульев, лиловеют из-за паруса дымчатые острова, валит снег, улетают тяжелые птицы»* [т.4, с. 146]. Так писатель повествует об одном из путешествий на поезде: *«Я и дома старался бывало заманить сон тем, что пускал сознание по привычному кругу, видя себя, скажем, водителем поезда. Реалия, замыкаясь дремотой, блаженно обтекала сознание по мере того, как я все так хорошо устраивал... <...> Но затем, уже во сне, я видел совсем-совсем другое – цветной стеклянный шарик, закатившийся под рояль, или игрушечный паровозик, упавший набок и все продолжавший работать бодро жужжащими колесами»* [т.4, с. 217].

Повествуя о своей матери, герой повести говорит, что во снах и видениях она искала смысл: *«Она верила, что единственно доступное земной душе, это ловить далеко впереди, сквозь туман и грезу жизни, проблеск чего-то настоящего. Так люди, дневное мышление которых особенно неуимчиво, иногда чувствуют и во сне, где-то за щекочущей путаницей и нелепицей видений, – стройную действительность прошедшей и предстоящей яви»* [т.4, с. 150]. Получается, что для автора автобиографии сон гораздо действительнее реальности. Последняя настолько эфемерна, неопределенна, что осознать свое естественное состояние возможно только в забытьи.

Некоторые отрывки, посвященные описанию сна в повести, становятся настоящим откровением, что не свойственно романам автора. Вот один из них: *«Когда мне снятся умершие, они всегда молчаливы, озабочены, смутно подавлены чем-то, хотя в жизни именно улыбка была сутью их дорогих черт.*

Они сидят в сторонке, хмуро опустив глаза, как если бы смерть была темным пятном, постыдной тайной. И конечно не там и не тогда, не в этих косматых снах, дается смертному редкий случай заглянуть за свои пределы, а дается этот случай нам наяву, когда мы в полном блеске сознания, в минуты радости, силы и удачи – на мачте, на перевале, за рабочим столом... И хоть мало различаешь во мгле, все же блаженно верится, что смотришь туда, куда нужно» [т.4, с.157].

Интересно, что для героя автобиографии сон – это вовсе не долговременное «выпадение» из жизни. Это, скорее, полусон, дремота, состояние на грани реального и нереального. Сон «по расписанию», как у всех, был равнозначен для него проявлению всеобщего. И отделиться от него помогала «точка», «полоска» света, которая давала ему войти в желанное состояние сна. *«Всю жизнь я засыпал с величайшим трудом и отвращением. Люди, которые, отложив газету, мгновенно и как-то запросто начинают храпеть в поезде, мне столь же непонятны, как, скажем, люди, которые куда-то “баллотировались”... <...> Я знаю, что спать полезно, а вот не могу привыкнуть к этой измене рассудку, к этому еженощному разрыву со своим сознанием. <...> Единственной опорой в темноте была щель слегка приоткрытой двери...» [т.4, с. 193].* Когда в комнате выключали свет, мальчик восклицал: *«Господи, ведь знают же люди, что я не могу уснуть без точки света, – что бред, сумасшествие, смерть и есть вот эта совершенная черная чернота» [т.4, с. 195].* Эта деталь еще раз подтверждает мысль о том, что для В. Набокова никогда не было ничего однозначного ни в предпочтениях, ни даже во внутренних ощущениях. Не было и обыденного разделения на день и ночь, на время сна и на время бодрствования, на представление о яви, как реальном и о сне, как неземном. Сон как прием показывает, что у писателя не объективного времени и пространства.

В этом плане интересен еще один эпизод в повести. В. Набоков описывает долгий процесс своего детского отхода ко сну. Последним этапом его было укладывание в постель, молитва и очередная попытка «зацепиться» за

свет в темноте: *«Горела одна свеча, и передо мной, над иконкой, на зыбкой стене колыхалась тень камышовой ширмы, и то туманился, то летел ко мне акварельный вид – сказочный лес, через стройную глушь которого вилась таинственная тропинка; мальчик в сказке перенесся на такую нарисованную тропинку прямо с кровати и углубился в глушь на деревянном коньке; и, дробя молитву, присаживаясь на собственные икры, млея в припудренной, преддремной, блаженной своей мгле, я соображал, как перелезу в картину, в зачарованный лес – куда, кстати, в свое время и попал»* [т.4, с. 178]. Такая же ситуация дублируется в романе **«Подвиг»**: Мартын Эдельвейс лежит в кровати, мама читает ему сказку о мальчишке, который по тропинке отправляется в волшебный лес; над кроватью Мартына висит картина, на которой изображена, лес, тропинка и уходящий мальчик. По мере погружения в сон герой романа представляет, что и он поднимается с кровати и уходит по тропинке в самую эту картину. Чаще всего в романах В. Набокова сон преобразует драматические воспоминания героев. **«Подвиг»** – это сказочный роман писателя о детстве и юности. Видимо, поэтому он ввел данный эпизод автобиографии именно в это произведение.

Последнее, что стоит отметить: в повести постоянно присутствует указание на сумеречное время суток: вечерние и ночные разговоры, игры на улице, прогулки, поезд, движущийся в ночи, желание маленького мальчика наблюдать и познавать окружающее именно ночью, через ту самую «щель света». Многие главы и начинаются с отсылок на темноту или на сонное состояние героя: *«Колыбель качается над бездной...»*, *«Чтобы правильно расставить во времени некоторые мои воспоминания, мне приходится равняться по кометам и затмениям...»*, *«Я всегда был подвержен чему-то вроде легких, но неизлечимых галлюцинаций»*, *«Летние сумерки. Время действия: тающая точка среди первого десятилетия нашего века»*, *«В гостиную вливается керосиновая лампа...»*, *«Сейчас тут буду показывать волшебный фонарь...»*. Жанр книги, автобиография, предполагает исповедальный характер повествования. И частое проявление мотива сновидения, событий,

происходящих в темное время, как бы обрамляют повествование, создают «колыбель» для доверительного рассказа. И вновь время, выходящее за границы дня, ясности и видимости, является ценным для автора в постижении, понимании, изучении мира и его проявлений.

Роман «Дар» – это заключительное произведение русскоязычного периода. В нем сновидения для главного героя являются способом постичь природу творчества и встретиться с отцом. Они становятся территорией сокровенного. Федору Годунову-Чердынцеву приписываются качества, свойственные самому автору и описанные автобиографии «Другие берега». Герой говорит: *«Мне было так же трудно уснуть, как чихнуть без гусара или покончить с собой собственными средствами. В начале мученической ночи я еще пробавлялся тем, что переговаривался с Таней... Из комнаты в комнату мы долго задавали друг другу шарады. <...> С час после этого я путешествовал в потемках постели, накидывая на себя простыню и одеяло сводом, так чтобы получилась пещера... <...> Пещера, которую я исследовал, содержала в складках своих и провалах такую томную действительность, полнилась такой душой и таинственной мерой...; и там, в глубине, где отец мой нашел новый вид летучей мыши, я различал скулы идола, высеченного в скале»* [т.3, с. 16]. И свое творчество, стихи Федор воспринимает как отражение сна, как память о сне: *«Неужто и вправду все очаровательно дрожащее, что снилось и снится мне сквозь мои стихи, удержалось в них и замечено читателем...»* [т.3, с.26].

В четвертой главе сон служит пародийным снижением Чернышевского, с бытовым смыслом, который чужд автобиографическим героям писателя. Так представлена ночь в жизни Николая Чернышевского: *«По ночам он долго не мог уснуть, мучась вопросами, удастся ли Василию Петровичу достаточно образовать жену, чтоб она ему служила помощницей, и не следует ли для оживления его чувств послать, например, анонимное письмо, которое разожгло бы в муже ревность»* [т.3, с. 201]. Если для Федора Годунова-Чердынцева и для других героев В. Набокова, наделенных даром, ночь – это

время, когда их сознание творчески преображает реальное, а воображение составляет игру или воскрешает прошлое, то для неприемлемого для писателя Чернышевского время сна – это размышления о низменном, земном.

В «Даре» значимы эпизоды, в которых во сне к герою приходит отец – главный ориентир в жизни. В пятой главе романа Федору Годунову-Чердынцеву снится сон – встреча с отцом. Бывшая хозяйка Egda Stoboy, у которой герой снимал квартиру, будто бы просит его срочно приехать. Он оказывается у нее дома. *«К вам кто-то приехал, – сказала Стобой»* [т.3, с. 318]. Герой предчувствует встречу с отцом: *«Ожидание, страх, мороз счастья, напор рыданий – все смешалось в одно ослепительно волнение... Он знал, к т о войдет. У него разрывалось сердце, как у человека перед казнью, но вместе с тем эта казнь была такой радостью, перед которой меркнет жизнь, и ему было непонятно отвращение, которое он бывало испытывал, когда в наспах построенных снах ему мерещилось то, что свершилось теперь наяву»* [т.3, с. 319]. Федор увидел отца, где-то послышался смех матери. И ощущение счастья, которое он испытал, было вызвано его временным возвращением в мир детства, отца и связанными с ними ценностями. Для Федора образ отца стал знаком одобрения его книги, «прорвался свет, и отец уверенно раскрыл объятия»: *«Застонав, всхлипнув, Федор шагнул к нему, и в сборном ощущении шерстяной куртки, больших ладоней, нежных уколов подстриженных усов,росло блаженно-счастливое, живое, не перестающее расти, огромное, как рай, тепло, в котором его ледяное сердце растаяло и растворилось»* [т.3, с.319].

Воспоминаниями и снами об отце герой подпитывается, берет вдохновение, и одновременно для него – это нечто таинство, чудо, которым он не хочет пренебрегать: *«Отец часто являлся ему во сне, будто только что вернувшийся с какой-то чудовищной каторги, сидящий за столом, в кругу притихшей семьи. Когда он все-таки заставлял себя вообразить приезд живого отца, его охватывал, вместо счастья, тошный страх, – который, однако, тотчас исчезал, уступая чувству удовлетворенной гармонии, когда он эту встречу отодвигал за предел земной жизни»* [т.3, с.79]. Л. Целкова верно

замечает: «Сон в литературном мире Набокова предполагает высшую реальность, так как в воображаемых снах, как и в фантазиях искусства, человек может быть ближе к истине и счастью, раскрываясь во всей многогранности своих чувств»³²². Действительно, сон приводит героев в желанное время и пространство, в жизнь более реальную, счастливую, чем есть на самом деле.

Поскольку, по В. Набокову, литература не отражает и не познает мир, то писатель отменил в творчестве жизнеподобие и саму объективную реальность. Он отказывал литературе в праве быть формой познания мира, человека, формой искания истин, а философию называл «бесполезной вещью». Его проза – это мистификация. Если, по М. Бахтину, литература – это «слово о мире» и художественное произведение – это «модель мира», то у В. Набокова есть только вымышленное слово о вымышленном мире. Все происходящее в сюжетном пространстве – лишь словесная игра, бред, сон, воспоминания героя, игра воображения, не отражающего настоящего положения вещей.

Воспоминания, сны, преломление реальной действительности через сознание героя, детали, мотивы и лейтмотивы – все, что составляет игру В. Набокова с реальностью, выступает в романе не только как стилевой и сюжетообразующий прием, но и дает представление о мировоззрении автора. «Машенька» – это первое слово В. Набокова-эмигранта о его тоске по России и памяти, которая определит содержательный и формальный уровни его последующих романов («Защита Лужина», «Подвиг», «Приглашение на казнь») и в которых сновидение передает скрытый трагизм жизни писателя-изгнанника. Поэтому сон включает несколько основополагающих трактовок. Во-первых, это отказ героев от «объективной реальности» и выход в желанное пространство. Во-вторых, возвращение к воспоминанию о былой жизни и событиях на родине, воскрешение России. В-третьих, встреча с близкими людьми, питающими творчески и духовно.

³²² Целкова Л.Н. В.В. Набоков в жизни и творчестве. М.: Русское слово, 2009. С.88.

Еще одним значимым способом игры с читателем в романах писателя является образный мотив ключей. Этот элемент поэтики мы рассмотрим в следующем разделе главы.

3. Игровая функция мотива ключа

Употребления понятия «ключ» в исследованиях прозы В. Набокова практически всегда является близким по значению к «подходу», «решению», «пониманию»: например, ключ к аллюзийному образу, ключ к скрытой цитате, ключ к тому, как устроено произведение и тому подобное. Д. Джонсон в книге «Миры и антимирры В. Набокова» исследует мотив ключа и его трактовки в романе «Дар»³²³. Однако эта тема еще не рассматривалась на материале всех русскоязычных романов В. Набокова. В данной диссертационной работе предпринимается попытка проследить функцию этого приема поэтики.

К л ю ч в буквальном значении – инструмент для отпираания и запираания двери. Но это может быть музыкальный знак, гаечный ключ, приспособление для приведения в действие различных механизмов, средство для разгадки чего-либо и т.д. Ключом называют верхний или средний камень, замыкающий свод здания³²⁴. В «Словаре символов» Дж. Трессидера³²⁵ сказано, что ключ означает власть, свободу действия, знание. Христос передал Апостолу Петру ключи от небесного рая. Ключ – зримый символ доступа, освобождения. В обрядах посвящения – это знак перехода от одной стадии жизни к другой. Дж. Трессидер отмечает, что ключ в семантике слов «вода, родник» означает исцеление, является христианским символом спасения. Исследователь указывает, что в мифологии, фольклоре, религии родники считаются

³²³ Джонсон Д. Миры и антимирры В. Набокова. М.: Симпозиум, 2011. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://litresp.ru/chitat/ru/dzhonson-donaljd-barton/miri-i-antimiri-vladimira-nabokova>

³²⁴ Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 2002. Т. 3. С. 14.

³²⁵ Трессидер Дж. Словарь символов. М.: Фаир-Пресс, 1999. С. 145-146.

магическими местами (река Стикс; родник, дающий начало четырем рекам Рая, сказочная переправа через реку к новой жизни).

Х. Керлот в «Словаре символов» пишет: «Ключ – это символ мистических тайн и задач, требующих особого решения. Иногда ключ как бы “впускает” в преддверие подсознания»³²⁶. Х. Керлот отмечает, что в сказках и легендах три ключа обычно символизируют знание, заключенное в инициации.

Семантику отпирания – запираания подробно описывает А. Афанасьев в труде «Поэтические воззрения славян на природу»³²⁷. В главе «Облачные скалы и Перунов цвет» исследователь пишет о языческих и библейских божествах и фольклорно-мифологических персонажах (Перун, апостол Пётр, св. Юрий, Дева Мария), громом отпирających и запирающих небесные источники, небо, символизирующее рай. Молния в поэтических сказаниях славян – это Перунов ключ. Сближая метафору «молния=ключ» с метафорой «молния=цветок», А. Афанасьев выводит особые значения ключа: ключ – средство доступа к подземным кладам; первый весенний цветок – ключ, отпирający землю. Ключ во многом соотносится исследователем с водными стихиями: дождями, морем, молнией, небом, громом, ливнями. А. Афанасьев также описывает некоторые обряды, связанные с ключами: например, заговор с мотивом ограждения и замыкания ограды “замками-ключами” для защиты от враждебных сил. Или народная загадка о молнии: «Дева Мария по воду ходила, ключи обронила».

Таким образом, ключ как символ заключает в себе не только свойства механического предмета, но, прежде всего, мистический и сказочный смысл. В русской литературе он возникает неоднократно: «Скупой рыцарь» А. Пушкина, «Вишневый сад» А. Чехова, «Гроза» А. Островского. Проза В. Набокова насыщена реминисценциями на творчество А. Пушкина и А. Чехова. Можно предположить, что он повторно обыгрывает в своих романах уже известный классике образный мотив ключа.

³²⁶ Керлот Х.Э. Словарь символов. М.: Refl-book, 1994. С. 245-246.

³²⁷ Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу: В 3 т. М.: Советский писатель, 1995. Т. 2. С. 138-141.

Мотив ключа проходит через все творчество В. Набокова и проявляется на образном, стилевом, композиционном уровнях произведений. Герои его книг не могут подобрать правильный ключ к замку, забывают ключи, теряют их, и, как правило, не находят. Мотив поиска ключей является важнейшим элементом игровой поэтики писателя. Поиск ключей – это и путь самого В. Набокова и его героев-одиночек к собственному «я». В. Ерофеев пишет: «Обретение рая – глобальная творческая сверхзадача Набокова, обеспечивающая метароман экзистенциальным и эстетическим значением»³²⁸. Одновременно и читатель В. Набокова оказывается вовлеченным в процесс поиска ключей от смыслов и подтекстов, заложенных в книгах писателя.

В расшифровке литературных подтекстов В. Набокова важны буквальные и переносные значения этого понятия. Ключ как система знаков для прочтения шифрованного текста у автора – это игра с «чужим словом». Или заведенные механические куклы практически во всех романах. В романе «Дар» Годунов-Чердынцев думает о том, что мир подчинен контрапунктному принципу, определенному ритму. В произведениях В. Набокова всякая игра требует от читателя подходящего, адекватного ключа. Муж Машеньки Алферов говорит поэту Подтягину: *«Опишите-ка такую штуку, как женственность, прекрасная русская женственность, сильнее всякой революции, переживает все, невзгоды, террор»* [т. 1, с. 45]. Это отсылка к мифологеме Вечной жены в блоковском преломлении.

Тема ключей явно и опосредованно звучит как в дебютном романе «Машенька» (1926), так и в романах «Защита Лужина» (1930), «Соглядатай» (1930), «Подвиг» (1932), «Приглашение на казнь» (1936) и «Дар» (1937). В них мотив поиска ключей является основным сюжетно-композиционным элементом. Этот знак формирует тему пути, странничества, неприкаянности, испытания воспоминанием.

³²⁸ Ерофеев В. Русская проза В. Набокова // Набоков В.В. Собрание сочинений: В 4 т. М.: Правда, 1990. Т. 1. С. 15.

Роман «Машенька» начинается с того, что главный герой, писатель-эмигрант Ганин сидит в тёмном застрявшем лифте пансиона в Берлине. Этот эпизод является лейтмотивом ко всему русскоязычному творчеству В. Набокова-эмигранта: «тутошний» мир за границы, чужбины – темный, автобиографический герой бездомен, не хозяин своего жилища, ключей от собственного дома у него нет и не будет. Уже на первой странице романа «Приглашение на казнь» директор тюрьмы Родриг не может открыть камеру узника Цинцинната: «... не тот ключ. Всегдашняя возня» [т. 4, с. 5]. Этой «возней» начинается и заканчивается последний роман «Дар». В начале романа у Годунова-Чердынцева нет ключей от новой съемной квартиры: «Впустив его, квартирохозяйка сказала, что положила ключи к нему в комнату» [т. 3, с. 9]. После мысль о наличии или отсутствии у него ключей так или иначе вызывает у героя беспокойство: «Да захватил ли я ключи?» [т.3, с.27]. В конце у него нет ключей от вновь чужой квартиры. Годунов-Чердынцев и Зина стоят у дверей, за которой их ждет долгожданное уединение: родители Зины уехали за границу. Но у героев нет ключей: одни – у родителей, другие – остались в прихожей. Провожая родителей, Зина говорит матери: «Я сегодня дала тебе мои ключи. Не увези их, пожалуйста». Марианна Николаевна отвечает: «Я, знаешь, их в передней оставила... А борины в столе... Ничего: Годунов тебя впустит» [т.3, с. 232].

Вероятно, мотивом потерянных ключей, открывающим и завершающим русскоязычное творчество, писатель-агностик выражает трагическое мировидение, мысль об иллюзорности, мнимости жизни. Не случайно на последних страницах романа слово «счастье» появляется в разных сочетаниях. «Временами я, вероятно, буду дико несчастна с тобою» [т.3, с.329], – говорит Федору Зина. Затем у нее оказывается почерневшая монетка, подобранная с панели, – «приносит счастье». Годунов-Чердынцев чувствует, что впереди в их жизни «груз и угроза счастья» [т.3, с. 329]. Слово «счастье» в финале романа не имеет значения абсолютности. По В. Набокову, нет ключей ни от чего: ни от двери, ни от счастья, ни от смыслов. Все – обман, всюду – дверь, «тупик

тутошной жизни». Так В. Набоков трагически и иронически обыгрывает традиционный образ ключа.

Д. Джонсон отмечает, что ключи Федора – это основной мотив в романе «Дар», который играет сюжетную роль и включает три тематических измерения: изгнания, русской литературы и шахмат. Пропавшие ключи Федора наводят на мысль об изгнании – главной примете его существования. В XX веке изгнание стало метафорой (как и реальностью), определяющей положение художника. <...> Насильственное отчуждение Федора от его родной страны не лишило его единственного ключа, который по-настоящему важен – ключа к его искусству»³²⁹. Этими суждениями исследователь подчеркивает связь истории героя книги с мировосприятием самого автора.

С темой закрытых дверей связан сквозной мотив к р у г а – значимый элемент композиции романов В. Набокова. Не попадая в желанное пространство, герои обречены на блуждание. В романе «Машенька» поезда движутся, не умолкая, вокруг немецкого пансиона, в котором живет Ганин. Мотив круга, дороги, замкнутости, закрытых дверей оказывается связанным с темой странничества, бесприютности, бывшего дома. Ст. Блэкуэлл пишет: «Действие романа начинается и заканчивается на улице – и, что особенно значительно, темой входа в дом. Метафорически эти двери соотносятся с понятием перехода из “внешнего мира” в еще более “внешний”»³³⁰. «*В земном доме вместо окна – зеркало; дверь до поры до времени затворена*» [т. 3, с. 277], – рассуждает Годунов-Чердынцев. Н. Букс в книге о русских романах писателя подчеркивает: «Поиск ключей к тексту в романе буквально связан с темой ключей от дома»³³¹. Подтверждение тому слова Годунова-Чердынцева, который говорит о возвращении в Россию: «*Я наверняка знаю, что вернусь, – во-первых,*

³²⁹ Джонсон Д. Миры и антимирры В. Набокова. М.: Симпозиум, 2011. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://litresp.ru/chitat/ru/dzhonson-donaljd-barton/miri-i-antimiri-vladimira-nabokova>

³³⁰ Блэкуэлл Ст. Границы искусства: Чтение как «лазейка для души» в «Даре» Набокова // В.В. Набоков: pro et contra: В 2 т. СПб.: РХГИ, 2002. Т.2. С. 829.

³³¹ Букс Н. Эшафот в хрустальном дворце. О русских романах В. Набокова. М.: Новое литературное обозрение, 1998. С. 165.

потому что увез с собой от нее ключи, а во-вторых, потому что все равно когда, через сто, через двести лет, – буду там жить в своих книгах» [т. 3, с. 315].

Образ закрытой д в е р и становится некой символической границей между жизнью и нежизнью: тюремная камера и «обаятельные» Тамарины сады в «Приглашении на казнь», детство Годунова-Чердынцева и жизнь в Берлине в «Даре», немецкий пансион и Россия юности Ганина в «Машеньке». Так возникает мотив переправы как композиционный элемент, о котором писал В. Пропп, и излюбленная В. Набоковым оппозиция «тут» – «там» как воплощение принципа двоимирия. Годунов-Чердынцев пишет о реликвиях отца: «... заперты на ключ три залы, где находились его коллекции, его музей» [т.3, с. 15]. Былой рай, счастливое детство, культура, литература – все осталось за закрытой дверью прошлого. Мир «там», вторая, близкая самому В. Набокову реальность, создается посредством основополагающего для его прозы понятия «воспоминание». Игра равна воспоминанию, представляющему не объективную, а обыгранную реальность, ключом в которую является сон, дремота, бред. То, что Б. Аверин называет «тотальным воспоминанием»³³² в творчестве В. Набокова, есть попытка доступа в потерянный рай. На то, что ключи к закрытой двери существуют и хранятся они в духовно близком для героев прошлом, В. Набоков намекает в одном из значимых финальных эпизодов романа «Дар», когда к Федору Годунову-Чердынцеву отец приходит во сне. Он появляется из-за «в з д р о г н у в ш е й двери». Эти слова в тексте выделены графически и значит, можно предположить, что эта деталь является важной для автора, – приоткрывается пространство, ценное для автобиографического героя.

На поиск ключей отправляются герои, наделенные даром свободы, тайного знания и творчества. Онтологические пары «прозрачность –

³³² Аверин Б.В. Воспоминание у Набокова и Флоренского // В.В. Набоков: pro et contra. С. 494.

непрозрачность», «проницаемость – непрозрачность», «открытость – закрытость», «дар – антидар» являются сквозными в русскоязычном творчестве В. Набокова. Цинциннат – узник, приговоренный к смертной казни за «онтологическую гнусность», за свою «непрозрачность», дар слова. Федор Годунов-Чердынцев – герой автобиографический, писатель, наделенный литературным талантом, хранитель классической литературы. Ганин – писатель-эмигрант, страдающий от тоски по Родине, пишущий в творческом сознании свой заветный роман.

Тема поиска ключей напрямую связана с важнейшим для В. Набокова мотивом потерянного в р е м е н и, потерянного человека. У писателя, как уже отмечали исследователи, нет прошлого и будущего, у него существует только настоящее. И время всегда остановлено, стрелки часов не ходят – они не заведены ключом. Так, в романе «Машенька» Алфёров сам подрисовывает стрелки на циферблате своих часов. В камере Цинцинната в «Приглашении...» часы игрушечные, время «крашеное»: часовой каждые полчаса смывает на циферблате стрелку. В «Даре» *«стрелки его [Годунова-Чердынцева] часов с недавних пор почему-то пошаливали, вдруг принимаясь двигать против времени, для него-то время всегда было другим»* [т. 3, с. 119].

С мотивом ключа связан еще один сказочный элемент – обряд инициации. По В. Проппу, инициация, то есть процесс умирания, очищения и возвращения к жизни, всегда совершается в глубоком лесу. Годунов-Чердынцев входит в лес как в храм воспоминаний, переживая там «нечто родственное духу отцовских странствий». Более того, он совершает нечто, похожее на обряд омовения, прохождение через исцеляющий водный ключ. Однако возвращения домой, как положено после прохождения инициации, не происходит.

Тема ключей является сквозной в романе «**Защита Лужина**». На первых страницах романа сказано, что главный герой *«запирал дверь на ключ, отпирал ее нехотя»*. Затем значение этого мотива расширяется. Герой, сначала тайно играя в своей комнате в шахматы, став взрослым, начинает искать выигрышные ключи от шахматных комбинаций, «к бесспорной победе». Но еще он ищет

ключи от «тайны» жизни. И эта тайна – его детство, которое он воскрешает ход за ходом. Время его жизни напоминает заведенные ходом воспоминаний часы: *«И мысль, что повторение будет, вероятно, продолжаться, была так страшна, что ему хотелось остановить часы жизни, прервать вообще игру, застыть...»* [т. 2, с. 126]. Мотив поиска ключей в романе оказывается тесно связанным с поиском дома. *«"Идите домой", – вкрадчиво шепнул другой голос, и что-то толкнуло Лужина в плечо. Лужин улыбался. "Домой, – сказал он тихо. Вот, значит, где ключ комбинации"»* [т. 2, с. 81]. Герой находит ключи к важным для него вопросам, но исход этих поисков остается трагическим: *«Ключ найден. Цель атаки ясна. Неумолимым повторением ходов она приводит опять к той же страсти, разрушающей жизненный сон. Опустошение, ужас, безумие»* [т. 2, с. 146]. Лужин понял, в чем смысл его существования – в прошлом, но не понимает, как последнее возможно раз и навсегда воскресить, поэтому он и выбирает небытие. И ключ ко всем смыслам снова остается потерянным.

В романе **«Соглядатай»** тоже присутствует мотив ключа. Герой, выйдя на улицу, говорит: *«Вдруг замечаю, что забыл дома ключи». «Ах, у нас две связки, – сказала Евгения Евгеньевна, – Берите, завтра вернете»* [т.2, с.324]. Затем, под прикрытием того, что пришел отдать ключи, он оказывается в чужой комнате, в которой ищет информацию о Смурове: *«Ни одного намека на Смурова. И если это был шифр, то все равно ключа я не знал»* [т.2, с.324]. Услышав в двери «металлическое ерзание ключа», он отступает и оказывается в другой комнате. Мы так и не узнаем, имел ли герой свою комнату, жил ли в ней, нашел ли свои ключи и вернул ли чужие. Этот образ имеет и переносное значение, ведь пытаясь разгадать Смурова, узнать о нем больше, рассказчик ищет ключ к самому себе и к смыслу своего существования. Но, как нам уже известно, не находит. Итог один: «выводов нет» и ключей тоже, суть жизни только в бесконечном поиске и наблюдении, созерцании. И в этом вновь выражается трагизм бытия, драма художника. Не случайно в финале, несмотря на внешнюю его оптимистичность, герой много раз повторяет, что счастлив,

клянется в этом, будто сам не может в это до конца поверить и желает убедить в этом читателя.

Герой романа «Подвиг» Мартын Эдельвейс тоже находится в поиске ключей. Это и прямое значение этого предмета: Мартын часто оказывается около закрытой двери своей возлюбленной Сони и ждет ее прихода. Ключи от квартиры только у нее, и ее дом – место его душевного покоя. Этот элемент приобретает и метафорическое значение. Длинное путешествие героя – путь *«ко всем смутным, диким и нежным чувствам»*. Он все время пребывает в состоянии ностальгии по детским сказкам, семье. Его омовение в маленькой ванной в поезде напоминает эпизод из романа «Дар», когда Годунов-Чердынцев, чтобы пережить новое воспоминание, переплывает реку. Ключом к очищению для Мартына является вода, которая открывает ему тайное знание: *«Задолго до приезда, пока все еще в вагоне спали, Мартын спустился со своей вышки и, захватив с собой губку, мыло, полотенце и складной таз в непромокаемом чехле, прошел в уборную. Там, предварительно распластав на полу листы купленного в Лозанне “Таймса”, он выправил валки края резиновой ванны и, скинув пижаму, облепил мыльной пеной все свое крепкое, темное от загара тело. <...> Мартын не мог обойтись без утренней ванны, видя в этом своего рода героическую оборону: так отбивается упорная атака земли, наступающей едва заметным слоем пыли, точно ей не терпится – до срока – завладеть человеком. После ванны, как бы дурно он ни спал, Мартын проникался благодатной бодростью. В такие минуты мысль о смерти, о том, что когда-нибудь придется сдаться и проделать то, что проделали миллиарды, триллионы людей, эта мысль о неминуемой, общедоступной смерти едва волновала его, и только постепенно к вечеру она входила в ту силу и к ночи иногда раздувалась до чудовищных размеров»* [т. 2, с. 280].

Когда пришло время поступать в университет, Мартын долго не мог избрать науку, которой будет заниматься. В истории ему нравилось, что он способен живо вообразить события, но не любил в ней даты и обобщения.

Правовые, государственные и экономические области казались ему смутными и даже устрашали тем, что в них не было «искры». Словесность привлекала его тем, что он много читал, а больше перечитывал, в литературе он не искал *«общего смысла, а неожиданных, озаренных прогалин»* [т.2, с. 197]. Однако и она оставляла место для сомнений. Автор отмечает, что выбор был сделан только благодаря тому, что его герою все время что-то шептало, *«что выбор его несвободен, что есть одно, чем он заниматься обязан»* [т.2, с. 198]. *«Он впервые почувствовал, что в конце концов он изгнанник, обречен жить вне родного дома. Это слово «изгнанник» было сладчайшим звуком. Мартын словно подобрал ключ ко всем тем смутным, диким и нежным чувствам, которые осаждали его»* [т.2, с. 198].

Затем в жизни героя появляется профессор русской словесности и истории Арчибальд Мун, который долго прожил в России, *«всюду побывал, всех знал, все перевидел»* [т.2, с. 198]. О нем говорили, что *«единственное, что он в мире любит, это – Россия»* [т.2, с. 198]. У него свои взгляды на переломные события, которые там происходили, и он уже два года пишет ее историю, как некое эстетическое творение, – *«эпиграф из Китса “Создание красоты – радость навеки”, тончайшая бумага, сафьяновый переплет»* [т.2, с. 198]. В описании жизни и взглядов профессора есть важное указание: *«Гражданская война представлялась ему нелепой: одни бьются за призрак прошлого, другие за призрак будущего, – меж тем как Россию потихоньку украл Арчибальд Мун и запер у себя в кабинете. Ему нравилась ее завершенность. Она была расцвечена синевою вод и прозрачным пурпуром пушкинских стихов»* [т.2, с. 198].

В приведенных эпизодах представлен авторский взгляд: ключи от сокровенного (от родины, прошлого, родного дома, творчества) необходимы тем, кому этот дом ценен. Но зачастую они либо потеряны, либо в их устойчивости, возможности быть найденными есть сомнение: книга Арчибальда только в процессе написания и «задача трудная»; Мартын «словно подобрал ключи». В этих ситуациях присутствует и доля авторской иронии к

своим героям, и драматизм происходящего – у ключей нет полноправного обладателя.

Для Ганина, уезжающего творить к морю, и Цинцинната, перешедшего «в мир подобных ему», будущее безызвестно. Мы не узнаем судьбы Мартына и Лужина. Роман-завещание «Дар» заканчивается метафорой ненайденных ключей. Во всем этом можно увидеть внутренний трагизм жизни автора вне России, его житейскую и экзистенциальную бездомность.

Псевдоним «русского» Набокова – Сириин имел для писателя, принципиальное значение. Как сказано в «Энциклопедическом словаре “Славянский мир I-XVI века”», «Сириин в средневековой мифологии – райская птица-дева, образ которой восходит к древнегреческим сиренам, зачаровывающих людей своим пением»³³³. Но Сириин – птица странническая, печальная. В мифологии она символизирует душу, не нашедшую приюта. Таким образом, за псевдонимом художника кроется его личное и творческое кредо: с одной стороны, претензии В. Набокова на особость, исключительность, «райское» совершенство стиля; с другой – в нем выражен трагизм судьбы и творчества писателя, его неприкаянность, бездомность.

Примечательно, что В. Набоков всю жизнь прожил в гостиницах. Вероятно, логика русского писателя была такова: нет бывшего дома юности – нет дома вообще. Всюду – временное пристанище. Поэтому герои его книг – обитатели пансионов, странники, «гости чужбины», тюремные узники, заточенные пошлыми куклами. Автобиографический герой В. Набокова Федор Годунов-Чердынцев говорит: «У меня в чемодане больше черновиков, чем белья». Сам В. Набоков был против приобретения новых вещей в эмиграции, так как считал, что вещи привязывают к себе память. Он старался сохранить только одну память – о России, в которой прошло его детство. Мир вне его России, потерянной навсегда, – это тюрьма, кукольный ящик, пародия.

³³³ Энциклопедический словарь: Славянский мир I-XVI века / Под ред. В. Д. Гладких. М.: Центрполиграф, 2001. С. 216.

Таким образом, образный мотив ключа определяет две основополагающие линии в русскоязычном творчестве В. Набокова. Во-первых, метод писателя предполагает попытку найти ключ к расшифровке литературных кодов, загадок, шарад читателем. Во-вторых, поиск ключей – попытка автора-эмигранта вместе с его героями найти внутреннее «я». Для В. Набокова ключ, имеющий свойство открывать, – форма рационального познания. У писателя, отказывающего литературе в объективной реальности, нет ключей от Бога, рая, творчества, закона. Однако важен сам процесс их поиска, попытка найти ответы на онтологические вопросы. Их ненайденность равна категории непрозрачности, а значит – истинному дару и искусству. Ключ – спасительное начало для творящей личности, но также и внутренняя драма писателя-эмигранта. Это значит, что его творческий стиль занял эстетически значимое место в литературе. Но его личностный, человеческий поиск остался незавершенным, открытым: ключи от «рая», дома остались ненайденными. Не случайно В. Набоков словами своего героя в романе, закрывающем русскоязычный период творчества, говорит, что ключи от России он увез с собой.

4. Игра с «чужим словом»

Метод В. Набокова предполагает игру с читателем. Главным средством её организации является использование «чужого слова»³³⁴. Книги писателя, наполненные вторичными, уже известными образами, мотивами, коллизиями, должны, по логике автора, создать интеллектуальное напряжение. Они требуют не просто чтения, понимания, но и разгадывания. Поэтому В. Набоков часто использует чужие цитаты без кавычек, словно расставляет ловушки: угадает или нет читатель, чье это слово, откуда оно, с какой целью использовано? Так, Годунов-Чердынцев в романе «Дар» в тексте своего романа «Жизнеописание Чернышевского» приводит незакавыченную фразу из «Египетских ночей» А.

³³⁴ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. С. 367-368.

Пушкина: *«Вот вам тема, – сказал ему Чарский: Поэт сам избирает предметы для своих песен; толпа не имеет права управлять его вдохновением»* [т. 3, с. 289].

«Самое очаровательное в природе и искусстве основано на обмане» [т. 3, с. 140] – говорит автобиографический герой романа «Дар» Годунов-Чердынцев. Открывая книги автора, читатель оказывается вовлеченным в процесс поиска интерпретаций. «Устойчивая метафора «мир как текст» лежит в основе набоковской космологии»³³⁵, – пишет исследователь С. Давыдов. Мир-текст, то есть комбинации знаков и смыслов, требует расшифровки на смысловом, поэтическом и стилевом уровнях произведений. В. Набоков играет с «чужим словом», призывая читателя пойти за авторской стратегией.

Интертекстуальность, по определению В. Хализева, «не только бессознательная, игровая имитация, но и осмысленные, оценочные отсылки к предшествующим текстам и литературным фактам»³³⁶. Обращение В. Набокова к «чужому слову» обусловлено именно этой причиной: потребность в размышлении о литературе и построении диалога с читателем.

Интертекстуальные связи в романах В. Набокова исследованы в разных ракурсах. Литературоведы отмечают обращение писателя к предшественникам в трех направлениях: русская классика XIX века, «серебряный век» и зарубежная литература.

С самого начала в романах В. Набокова искали «следы» предшествующей литературы. Критики эмиграции выдвигали разные мнения. Так, Г. Адамович заметил: «Так по-русски еще никто не писал». В одной из рецензий он подчеркивал: «О Сирине мне пришлось писать сравнительно недавно и, помнится, высказать суждение, что его духовный предок – Гоголь. <...> Мне кажется, что Сирин продолжает именно «безумную», холостую, холодную гоголевскую линию, до него подхваченную Сологубом. От «Отчаяния» до

³³⁵ Давыдов С. Набоков: Герой, автор, текст // В.В. Набоков: pro et contra: В 2 т. СПб.: РХГИ, 2002. Т.2. С. 320.

³³⁶ Хализев В.Е. Теория литературы. М.: Высшая школа, 1999. С. 167.

«Мелкого беса» расстояние вовсе не велико»³³⁷. М. Бицилли писал, что произведения В. Набокова имеют много общего с творчеством Салтыкова-Щедрина³³⁸. М. Цетлин задается вопросом о близости прозы писателя с Достоевским, Буниным, Андреевым, экспрессионистами³³⁹.

Современные исследователи конструктивно анализируют разные грани литературных связей в романах В. Набокова. Интертекстуальности в романах писателя посвящены работы А. Долинина³⁴⁰, М. Липовецкого³⁴¹, В. Старка³⁴², П. Тамми³⁴³, А. Монье³⁴⁴, Ч. Пило Бойла³⁴⁵.

М. Липовецкий и А. Долинин рассматривают в романе «Дар» связи с произведениями XIX и XX века. Причем последний уделяет внимание пушкинским аллюзиям и отсылкам к символистам. Обращение В. Набокова в лирике и прозе к произведениям Пушкина прослеживает и В. Старк. Он комментирует эссе и литературоведческие работы писателя. Б. Аверин указывает на соотнесенность творчества автора с русским символизмом, выходит к истокам метафизики автора. Н. Телетова отмечает, что талант Набокова поднимается на основах «золотого» и «серебряного века» литературы и прослеживает эти контактные связи.

Исследователи интертекстуальности писателя обращались к многочисленным связям его прозы с литературой разных периодов. И по сей день эта область остается открытой для исследований. В диссертации мы

³³⁷ Адамович Г. Современный записки. Кн. 55 // Последние новости. 1934. 24 мая. №4809. С.3.

³³⁸ Бицилли П. Возрождение аллегии // Современный записки. 1936. №61. С. 191-204.

³³⁹ Цетлин М. Слово. 1928 // Современный записки. 1928. №37. С. 536-537.

³⁴⁰ Долинин А.А. Набоков, Достоевский и Достоевщина // Литературное обозрение. 1999. № 2. С. 38-46; Долинин А.А. Три заметки о романе Владимира Набокова «Дар» // В.В. Набоков: pro et contra: В 2 т. СПб.: РХГИ, 1997. Т.1. С. 697-741; Долинин А.А. Истинная жизнь писателя Сирина: первые романы // Набоков В.В. Русский период. Собрание сочинений в 5 т. Т. 2. СПб.: Симпозиум, 1999. С. 9-42.

³⁴¹ Липовецкий М.Н. Эпилог русского модернизма // В.В. Набоков: pro et contra. С. 851-868.

³⁴² Старк В. Пушкин в творчестве Набокова // В.В. Набоков: pro et contra. С. 768-778.

³⁴³ Тамми П. Заметки о полигенетичности в прозе Набокова // В.В. Набоков: pro et contra. С. 508-522.

³⁴⁴ Монье А. В. Набоков в пушкинском зеркале // В.В. Набоков: pro et contra. Т.2. С. 551-557.

³⁴⁵ Пило Бойл Ч. Набоков и русский символизм // В.В. Набоков: pro et contra. С. 532-550.

дополняем примеры текстуальным анализом аллюзий и реминисценций, обратимся к антропонимике имен.

Игра с «чужим словом» была заложена уже в романе «Машенька». О героине там сказано мимоходом без кавычек: *«И медленно пройдя меж пьяными»* [т. 1, с. 40]. Интеллектуальный читатель должен угадать «Незнакомку» А. Блока. Однако образная параллель Машенька – Незнакомка не поэтизирует и не возвышает героиню романа, а иронически снижает её. Во-первых, своей вторичностью, во-вторых, тем, что Машенька – не Прекрасная Дама, Незнакомка, а притворщица, играющая в любовь и предающая Ганина. Образ Машеньки соткан из аллюзий. Машенька – самое ангажированное имя в русской культурной традиции как идеал русской женщины, любви, верности, целомудрия, нравственной чистоты. Это имя всечеловеческое: Дева Мария.

В русском фольклоре Иван да Марья стали национальными именными символами. У А. Пушкина – целая галерея Машенок, разлученных с возлюбленным: Маша Миронова – с Гриневым; Маша Троекурова – с Дубровским; Мария Гавриловна в рассказе «Метель» разлучена метелью с женихом; Маша – жена графа, обидчика Сильвио в повести «Выстрел». Пожилой Алферов показывает Ганину фотографию Машеньки: *«Моя жена – прелесть. Совсем молоденькая. Мы поженились в Полтаве»* [т. 1, с. 52]. Так возникает аллюзия на поэму «Полтава» А. Пушкина, где юная Мария бежит к старцу Мазепе. Письма с признаниями Машенька пишет Ганину именно из Полтавы в те дни, когда она выходила замуж за Алферова. Поэтому у В. Набокова имя героини – не Маша, не Мария, а Машенька. В этом имени обыграно уменьшительное поле семантики имени.

В образе героини В. Набоков создает пародийный вариант символической мифологемы вечной женственности, спасительницы мира. Муж Машеньки Алферов говорит поэту Подтягину: *«Опишите-ка такую штуку, как женственность, прекрасная русская женственность, сильнее всякой революции, переживает все, невзгоды, террор»* [т. 1, с. 51]. О своей жене он

говорит: *«Кстати, она очень любит поэзию»*. Это отсылка к мифологеме Вечной жены в блоковском преломлении.

А. Блок – певец закатов, вечеров. Все встречи Ганина и Машеньки маркированы вечером, сумерками. Подросток Ганин пишет романтические элегии: *«И все о закатах, закатах. И медленно пройдя меж пьяными»*. По сюжету Ганин и Машенька любят прогулки *«по вечерам»*, *«у реки»*, *«в лодке»*, причем она – *«у руля»*. В этих ключевых словах узнается сквозная коллизия поэзии А. Блока:

*Мы гуляли с тобой на закате,
Ты веслом рассекала залив.
Я забыл твое белое платье,
Утонченность мечты разлюбив.*

Во время первой и последней встречи Машенька – *«в белом платье»*.

Прощаясь с Ганиным на вокзале, она *«села в синий вагон, хотя всегда ездила в желтом»*. Так возникают блоковские цветные вагоны из стихотворения *«На железной дороге»*:

*Молчали желтые и синие,
В зеленых плакали и пели.*

Блоковская реминисценция передает амбициозность Машеньки, её претензии на аристократизм, на облик светской дамы.

Традиционная Машенька – русая, голубоглазая. Портрет набоковской Машеньки подчеркнуто иной: *«нежная смуглота»*, *«темный блеск волос»*, *«черный бант на затылке»*, *«темный румянец щеки, уголок татарского горящего глаза»*. Этот портрет отсылает нас к *«смуглой леди»* сонетов Шекспира, которая была создана вразрез с образом белокурой, *«светлоокой»* возлюбленной эпохи Возрождения:

*И твердят уста,
Что черною должна быть красота (сонет 127)³⁴⁶.*

³⁴⁶ Шекспир У. Лирика. М., 1999.

И я скажу: Да, красота черна!

Лишь тот красив, кто чёрен, как она (сонет 132).

В. Набоков пародийно обыгрывает шекспировскую коллизию двойной измены, определяющую содержание сонетов. «Смуглая леди» изменила лирическому герою с его единственным другом «белокурым юношей». Герой предан дважды: возлюбленной и другом. В романе В. Набокова Машенька вышла замуж за Алферова. В сонетах звучит мотив горького прозрения героя:

Как мог я мнить, что ты светла, ясна?

Как ад черна ты и как ночь мрачна (сонет 147).

Ведь нужно презирать, а не любить (сонет 150).

Я грешен тем, что клялся – ты прекрасна,

Божился я: ты чище, лучше всех,

И эта ложь – мой самый тяжкий грех (сонет 152) и т.д.

Этот мотив прозрения героя обыгран и в романе «Машенька». Нынешний Ганин, пережив в памяти прошлое, понимает к концу романа, что «чистая», «светлая», «нежная» Машенька – это только его юношеское восприятие любимой. На самом деле Машенька так же «черна душой», как героиня Шекспира. Можно предположить, что с этим прозрением Ганина связан и его отказ от Машеньки.

Романы В. Набокова настолько плотно пронизаны всевозможными отсылками к предшествующей литературе, что их можно считать интертекстом. Его персонажи, коллизии, сюжетные ходы подчеркнута аллюзийные, реминисцентные. Вторичность, ангажированность событий и образов в художественном мире В. Набокова были проявлением пошлости, высшей непристойности. По В. Набокову, пошлость – это любые формы проявления всеобщего, все виды обобщений, перевод уникального в общий ряд, делающие мир и человека понятными, обозримыми, прозрачными. Пошлость, говорил В. Набоков, – это «комплекс готовых идей, пользование стереотипами, клише,

банальностями, стертыми словами»³⁴⁷. Эта категория для писателя не столько морально-этическая, сколько эстетическая. Она не аморальна, а неэстетична.

Поэтому обращение к «чужому слову» в романах В. Набокова связано не с традиционным желанием продолжить традицию, укрепиться в ней, ибо для него любая традиция – это то самое «соседство», вторичность, в данном случае литературные, которых он избегал всю жизнь. Писатель буквально негодовал, когда в его произведениях современные ему критики находили «чьи-то следы». В. Набоков-Сириин, претендующий на совершенство стиля, обращался к чужим текстам либо с целью осмеяния предшественников, социально ангажированных писателей (Н. Чернышевского, Н. Некрасова, Н. Добролюбова, В. Маяковского), либо с целью пародирования, иронического снижения того или иного героя. «Чужое слово» в художественном мире В. Набокова ориентировано на ироническое обыгрывание истории, ситуаций, героев, себя самого.

Самоирония – органическое свойство его прозы. Так в романе «Дар» появляется образ несостоятельного писателя-эмигранта, который шепелявит и произносит свою фамилию как «Шириин». Естественно, в нем мы узнаем Сирина, что является намеком на критическое отношение автора к собственному творчеству. Фамилия главного героя романа «Дар» Федора Годунова-Чердынцева, иронически составлена из имени героя трагедии А. Пушкина, имени Ф. Достоевского и фонетической отсылки к фамилии ненавистного для В. Набокова Чернышевского.

Игра в чужие и м е н а и фамилии, направленная на ироническое обыгрывание образа, – значимый прием В. Набокова во всех его романах. Так, Н. Букс отмечает, что фамилия Ганин фонетически возникает из имени пушкинского африканского предка Ганнибала. Маршрут Ганина лежит из Европы морем, через Константинополь в Африку. И здесь мы видим отсылку к I главе «Евгения Онегина»:

³⁴⁷ Набоков В. Лекции по русской литературе / Пер. с англ. С. Антонова, Е. Гольшевой, Г. Дашевского и др. СПб.: Азбука-классика, 2010. С. 276.

Под небом Африки моей
Вздохнуть о сумрачной России,
Где я страдал, где я любил,
Где сердце я похоронил.

В этих строчках – вся канва жизненных перипетий Ганина, который в России «страдал», «любил» и где оставил свое сердце. Не случайно у Ганина два паспорта: один русский, другой – польский, подложный. У Ганнибала крестным отцом был царь Петр, крестной матерью – польская королева. Мотив паспорта повторяется в образе писателя Антона Сергеевича Подтягина. Его имя пародийно контаминирует имена Чехова и Пушкина. Подтягин теряет паспорт, после чего умирает от сердечного приступа: *«Именно уронил, – говорит он. – Поэтическая вольность. Запропастит паспорт. Облако в штанах. Нечего сказать»* [т.1, с.93]. Мы видим аллюзию на «Стихи о советском паспорте» В. Маяковского, который воспел паспорт как знак души советского поэта, – это вновь едкая ирония В. Набокова, который говорил, что «настоящим паспортом писателя является его творчество». Кроме того, в мнимой фамилии Ганина, на наш взгляд, ощутимо и фонетическое обыгрывание имени героя Ф. Достоевского Гани из романа «Идиот», который В. Набоков не любил. Таким образом, игра с «чужим словом» прямо связана с важной составляющей стиля писателя – с и р о н и е й.

В «Литературной энциклопедии терминов и понятий» указано, что ирония в буквальном смысле обозначает «осмеяние, содержащее оценку того, что осмеивается; одна из форм отрицания»³⁴⁸. Ее отличительный признак – это «двойной смысл, где истинным является не прямо высказанный, а противоположный ему, подразумеваемый; чем больше противоречие между ними, тем сильнее ирония»³⁴⁹. «Авторская отстраненность» в этом случае дает

³⁴⁸ Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. М.: Интелвак, 2001. С. 315.

³⁴⁹ Там же.

читателю возможность из обычного явления вывести нетрадиционное суждение, «поиграть» с текстом и автором.

Ю. Боров, Б. Здемидок, Н. Берковский, В. Хализев, И. Паси, Г. Поспелов, В. Пивоев отмечают эстетические свойства иронии, ее объективный и субъективный характер. Ее определяют как вид комического наряду с юмором и остроумием, как смех с подтекстом. Исследователи указывают и на то, что она выполняет гносеологическую, мировоззренческую, эстетическую, художественную и стилеобразующую функции. Так, Н. Берковский называет иронию «искательницей истины» и связывает ее природу с интеллектуальностью. «Для иронии проблемой и содержанием коллизии становится сама действительность, что она такое, чего она стоит, насколько она подлинна или неподлинна»³⁵⁰, – пишет исследователь.

У В. Набокова всё – человек, обстоятельства, литература – попадает в поле иронии, пародии, уводящих смысл изображаемого в подтекст. Роман «Дар» начинается с иронического описания: *«Облачным, но светлым днем, в исходе четвертого часа, первого апреля 192... года (иностраннный критик заметил как-то, что хотя многие романы, все немецкие например, начинаются с даты, только русские авторы – в силу оригинальной честности нашей литературы не договаривают единицу), у дома номер семь по Танненбергской улице остановился мебельный фургон»* [т. 3, с. 5].

Ирония В. Набокова отсылает к его же роману «Отчаяние», в котором главный герой Герман Карлович рассуждает о том, что начинать литературное произведение с описания пейзажа (*«День нынче солнечный, но холодный, все так же бушует ветер...»*) [т. 3, с. 358] – значит использовать «измочаленный» литературный прием. Эта подробность вызывает ассоциацию с началом романа провинциальной писательницы Веры Иосифовны из рассказа А. Чехова «Ионыч»: «Мороз крепчал». Но в первую очередь В. Набоков подвергает осмеянию тех, кто не обладает истинным даром творчества, но амбициозно претендует на роль художника, мыслителя. Это автор «философских» трагедий

³⁵⁰ Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. Л., 1973. С.87.

господин Буш, критик Линева, никогда не дочитывавший книг до конца. Это политический писатель Чернышевский, литературное сообщество дома Александры Яковлевны. Так В. Набоков пишет о спорах литературного кружка в романе «Дар»:

«– Я на повестках по ошибке написала «Блок и война», – говорила Александра Яковлевна, – но ведь это не играет значения?»

– «Блок на войне» выражает то, что нужно, – персональность собственных наблюдений докладчика, – а «Блок и война» это, извините, философия», – отвечает ей инженер Керн [т. 3, с. 48].

Критик Кончеев говорит: *«Поговорим лучше «о Шиллере, о подвигах, о славе»...»* [т. 3, с. 65].

Здесь ироническое снижение псевдописателей достигается благодаря контаминации аллюзий на роман Л. Толстого, стихотворение А. Блока «О доблестях, о подвигах, о славе» и имени немецкого романтика. Это сочетание несопоставимых имен и произведений свидетельствует о художественной невежественности, несостоятельности персонажей, претендующих на имя писателей, творцов.

В романе возникает множество *а л л ю з и й* на пушкинские произведения, благодаря которым достигается иронический, комический эффект. Дядя Годунова-Чердынцева написал когда-то «Сновидения Египетского Бюрократа», в которых очевидна аллюзия на «Египетские ночи» А. Пушкина. Решая создать роман об отце, Федор Годунов-Чердынцев пытается воскресить его в памяти и читает пушкинское «Путешествие в Арзрум», текст которого В. Набоков вводит в свой роман: *«Они сидели верхами, окутанные в чадры; видны у них были только глаза да каблуки»* [т. 3, с. 201]. Типичной игрой с читателем является вспоминание Чердынцевым пушкинского стихотворения: *«Благодарю тебя, отчизна, за чистый... Благодарю тебя, отчизна, за чистый и какой-то дар. Ты, как безумие... Благодарю тебя, Россия, за чистый и... второе прилагательное я не успел разглядеть при вспышке – а жаль. Счастливый?»*

Бессонный? Крылатый? За чистый и крылатый дар. Икры. Латы. Откуда этот римлянин? Нет, нет, все улетело, я не успел удержать» [т. 3, с. 28].

Известная из А. Пушкина поэтическая фамилия Керн помещена в пошлый контекст: «коробка», «клейкий шорох», «финики». Мы можем предположить, что само название романа «Дар» навеяно А. Пушкиным:

Дар напрасный, дар случайный,

Жизнь, зачем ты мне дана?

Иль зачем судьбою тайной

Ты на казнь осуждена?

Здесь мы видим ключевые понятия прозы В. Набокова: «дар», «тайна», «казнь».

Литературные герои разных произведений благодаря иронии и подтексту превращаются в героев романа В. Набокова. Так, в гостях у Чернышевских была *«худенькая очаровательная дохлая барышня – ее звали Тамара, а фамилия смахивала на один из тех немецких горных ландшафтов, которые висят у рамочников» [т. 3, с. 31].* В пародийных намеках чувствуется отсылка к Тамаре Лермонтова.

Таким образом, использование «чужого слова» составляет основную грань игры автора с читателем, в которой происходит испытание последнего на интеллектуальную состоятельность. Особенно показательным в этом плане последнее русскоязычное произведение В. Набокова, роман-завещание «Дар». Все романы писателя представляют собой «открытую структуру», или «открытое произведение», когда отдельные фрагменты произведения относительно свободны по отношению друг к другу и имеют скрытую или явную отсылку к предшествующей литературе, являются литературным кроссвордом для читателя. «Дар» в этом смысле самый «открытый» роман В. Набокова.

«Дар» – биографический роман В. Набокова о творчестве, о процессе создания литературного произведения, роман в романе, роман о романе.

Исследователи называют «Дар» «самым русским»³⁵¹ произведением писателя, который можно считать романом-прощанием, завещанием русскоязычного В. Набокова. В центре произведения автобиографический герой Федор Годунов-Чердынцев и его попытка написать совершенное литературное произведение, в котором в полную силу воплотился бы его художественный дар. Действие в романе разворачивается на чужбине – в Берлине. Повествование начинается с творческой неудачи Федора Годунова-Чердынцева: первая книга его стихов, которой он хотел прославиться, принята холодно, прошла почти незамеченной. Годунов-Чердынцев *«искал создания чего-то нового, еще неизвестного, настоящего, полностью отвечающего его дару, который он как бремя чувствовал в себе»* [т. 3, с. 85]. Этот поиск главной книги, творческая лаборатория героя-писателя составляет содержание романа. В данном случае В. Набоков словно делает читателя участником творческого процесса. Игроком становится и исследователь. На эту особенность романов писателя указала Н. Букс: «... в роли импровизатора в паре с самим Набоковым оказывается каждый, делающий попытку интерпретировать роман»³⁵².

Роман построен по принципу «матрешки»³⁵³, «текста в тексте»³⁵⁴. Он объединяет в себе ряд «внутренних» текстов: воспоминания Годунова-Чердынцева о детстве, повесть о товарище Яше Чернышевском; роман об отце; роман «Жизнеописание Н.Г. Чернышевского». Н. Букс верно отмечает: «Текст романа словно представляет модель качественного, видового, жанрового понятия литературы. Он включает поэзию и прозу, их разные виды, жанры, размеры – политическую литературу, публицистику, художественную литературу, роман, короткую новеллу, драму, сказку, мемуары, энциклопедическую статью, частное письмо, сонет, стансы, романс, ямб,

³⁵¹ Блэкуэлл Ст. Границы искусства: Чтение как «лазейка для души» в «Даре» Набокова // В.В. Набоков: pro et contra: В 2 т. СПб.: РХГИ, 2002. Т.2. С. 824.

³⁵² Букс Н. Эшафот в хрустальном дворце: О русских романах В. Набокова. М.: Новое литературное обозрение, 1998. С. 167.

³⁵³ Давыдов С. «Тексты-матрешки» Владимира Набокова. СПб.: Кирцидели, 2004.

³⁵⁴ Люксембург, А.М. Структурная организация набоковского метатекста в свете теории игровой поэтики // Текст. Культура. Интертекст. М., 2001. С.319-330.

анапест, гекзаметр, верлибр, произведения известные и вымышленные, переводные и оригинальные»³⁵⁵. По мнению исследователя, подобное жанровое разнообразие отражает, во-первых, тему романа («Дар» – роман о литературном творчестве) и, во вторых, пародийное воспроизводит «сверхжанр» – монтаж жанров разной формы.

Для писателя Годунова-Чердынцева, двойника самого В. Набокова, творчество – ни что иное, как память, воспоминание о былом, мир игры, иллюзия, «мнимая очевидность». Рассказывая о процессе «набожного сочинения» стихов Чердынцевым, В. Набоков пишет о творческом сочинительстве, как об игре: *«Ему приходилось делать большие усилия, как для того, чтобы не утратить руководства игрой, так и для того, чтобы не выйти из состояния игрища»* [т. 3, с. 10]. Игра с читателем начинается на уровне отношений «автор – герой». Герой романа и повествователь неразрывно связаны, и мы не можем найти границы, где «заканчивается» автор и «начинается» герой. Повествование переходит с указывающих на главного героя Федора Годунова-Чердынцева «он», «наш поэт», «Федор Константинович» на «я».

Название романа уже создает множество аллюзий. Под даром В. Набоков подразумевает противопоставление истинного творческого дара ремеслу, посредственности. Такими парами в романе выступают Пушкин и Чернышевский, Чернышевский и отец Годунов-Чердынцев, Годунов-Чердынцев и его рецензенты. Пародийному осмыслению в романе подвергается и любовный треугольник из пушкинского «Евгения Онегина». Онегин – Ольга – Ленский в романе «Дар» перевоплощены в Яшу – Ольгу – Рудольфа. Но дуэль между Онегиным и Ленским пародийно заменена коллизией мнимого самоубийства героев. Не найдя другого разрешения ситуации, влюбленные Ольга, Яша, Рудольф решили застрелиться. Но застрелился один Яша, его друг и возлюбленная сбежали.

³⁵⁵ Букс Н. Эшафот в хрустальном дворце: О русских романах В. Набокова. М.: Новое литературное обозрение, 1998. С. 143.

В романе «Дар» герои подвергаются испытанию Пушкиным как образцом истинной литературы. Годунов-Чердынцев-отец его проходит, Чернышевский – нет. Образ отца героя, великого энтомолога, является прообразом отца самого В. Набокова, который был увлечен исследованием бабочек. Чердынцев-отец – человек пушкинского духа, носитель пушкинской «тайной свободы» и «одионочества», «в которое никто не был вхож». Он является обладателем «тайного знания» и вторым после Пушкина носителем истинного дара в романе: *«Я подхожу, может быть, к самому главному. В моем отце было что-то, трудно передаваемое словами, дымка, тайна, загадочная недоговоренность. Отец знает кое-что такое, чего не знает никто»* [т. 3, с. 103].

У отца Чердынцева есть чутье к мимолетному, неуловимому. Он рассказывает сыну о голосах бабочек: «У адамовой головы «мышинный писк», отец различает запахи бабочек: «Ванильные, мускатные» [т.3, с.100]. Не случайно *«коллекция бабочек отца пахнет так, как пахнет в рая»* [т.3, с.96]. Герой говорит: *«Оттуда я теперь занимаю крылья»* [т. 3, с. 104]. Отец – идеал дара настоящего человека: в нем есть *«мужественность, непреклонность, независимость. Он не терпел мигающих глаз лжи, не терпел ничего притворного»* [т. 3, с. 103]. Мир отца – это мир свободы, тайны, творчества, мир всего настоящего, былой России. Для Федора Годунова-Чердынцева – это утраченный рай, который он задумал вернуть в своей книге.

Федор Годунов-Чердынцев – третий носитель дара в романе, который растит свой талант под сенью Пушкина: *«Он вслушивался в чистейший звук пушкинского камертона. <...> Пушкин входил в его кровь. С голосом Пушкина сливался голос отца. <...> Он помнил, что няню с ним взяли оттуда же, откуда была Арина Родионовна, – из-за Гатчины...»* [т. 3, с. 87, 88].

Писатель Чердынцев унаследовал от отца все три дара: внутреннюю свободу, независимость духа, презрение к толпе, перенял у отца дар тайного знания, творчества. *«Мой отец поставил мою мысль по правилам своей школы, как ставится голос или рука»* [т. 3, с. 115], – пишет герой. У него так же, как у

отца, есть эмпирическое, интуитивное мирочувствование, изощренность, тонкость зрения, слуха, ощущения. Так, у Чердынцева с детства «цветной слух». Если отец распознает голоса и запахи бабочек, то сын воспринимает звуки в цвете и ощущениях: *«Буква “ы”, как вата, которую изымали из майских рам, столь грязная, что словам стыдно начинаться с нее»* [т.3, с.115]. Звуки «е», «ё», «д», «и» были желтыми, «с» – сияющим, синим. Дар Годунова – «тайнослух», «тайнозрение» (И. Бунин).

Воплощением антидара в романе является Чернышевский – антипод Пушкина, Годунова-Чердынцева, его отца и самого В. Набокова. Четвертая глава романа – это «Жизнеописание Чернышевского», пасквиль на революционера, написанный Федором Годуновым-Чердынцевым. Задача В. Набокова – в лице писателя-шестидесятника развенчать общественно значимое искусство как высшую пошлость. По Чернышевскому, литература имеет утилитарные, прагматические, назидательные и морализаторские цели переделки жизни. В его изображении В. Набоков отказывается от собственно игры с «чужим словом», а использует его прямо, цитирует текст романа «Что делать?» и дневники. Так, из последних В. Набоков приводит ненавистную ему программу искусства: *«Политическая литература – высшая литература»* [т.3, с. 227]; *«Сила искусства – сила общих мест»* [т. 3, с. 214]. Поэтому он *«подводил всё и всех в общее правило, любил планы, столбики, цифры»* [т. 3, с. 216], *«до конца жизни мечтал составить “критический словарь идей и фактов”»* [т.3, с. 210].

В. Набоков, изображая Чернышевского как яростного критика Пушкина, показывает его несостоятельным, вторичным критиком. Называя стихи Пушкина «вздором», Чернышевский повторяет критика Толмачева; говоря, что «Пушкин – только слабый подражатель Байрона», он повторяет Воронцова и т.д. Обращаясь непосредственно, без аллюзий к слову Чернышевского, В. Набоков предлагает уже не иронию, а гротескный шарж на писателя-демократа. Малограмотный разночинец, саратовский провинциал Чернышевский пишет: *«У Пушкина недостаток крепкого, глубокого образования»* [т. 3, с.229]. Таким

образом, оппозиции Годуновы – Пушкин, Чернышевский – Пушкин воплощают замысел В. Набокова, который говорил, что «героем романа является русская литература».

Пушкин и Чернышевский показаны как два полюса литературы. Пушкин – вершина её, воплощение дара, гениальности. Чернышевский – носитель антидара, «хроническая болезнь» русской литературы. Из-за него, пишет В. Набоков, в литературе и России «все сделалось таким плохоньким, корявым, серым». И Чернышевский четко объясняет, почему Пушкин не гений: *«Для Чернышевского гений был здравый смысл. Если Пушкин гений, рассуждал он, то почему так много помарок в его черновиках? Ведь здравый смысл высказывается сразу, ибо знает, что хочет сказать»* [т. 3, с. 229]. Поэтому Чернышевский не проходит в романе испытание Пушкиным, *«ибо мерой для чутья, ума и дарования служит отношение к Пушкину»* [т. 3, с. 228]. Произведений Пушкина нет в списке книг, которые принесли ему в крепость для написания диссертации.

На наш взгляд, множественные аллюзии на творчество гения «золотого века» литературы и использование его слова – это способ иронизирования над невнимательным читателем, испытания на интеллектуальную прочность и творческую самодостаточность, попытка писателя показать свой главный литературный ориентир. Это и желание передать слово Пушкина как завещание XX веку. Можно предположить, что для В. Набокова этот прием игры являлся еще одной попыткой возвращения к «райскому» прошлому с его идеалами литературы и укладом жизни, которые сформировали писателя. Роман «Дар» в этом смысле – не только итог творческих поисков, но в большей степени личностных. Духовная привязанность В. Набокова к Пушкину в романе «Дар» показана через интертекстуальность. Этот путь наметился у автора гораздо раньше, еще в лирике. В ней он откровенно связывает Пушкина с образом единственного, оставленного дома, который воскрешается либо в памяти, либо в слове гения. В этом плане показательным стихотворение 1925 года «Изгнанье»:

Я занят странными мечтами
в часы рассветной полутьмы:
что, если б Пушкин был меж нами -
простой изгнанник, как и мы?

Так, удалясь в края чужие,
он вправду был бы обречен
«вздыхать о сумрачной России»,
как пожелал однажды он³⁵⁶.

Роман «Дар» завершается отсылкой к роману А. Пушкина «Евгений Онегин»: *«Прощай же, книга! Для видений – отсрочки смертной тоже нет. С колен поднимется Евгений, – но удаляется поэт. И все же слух не может сразу расстаться с музыкой, рассказу дать замереть... судьба сама еще звенит, – и для ума внимательного нет границы – там, где поставил точку я: продленный призрак бытия синееет за чертой страницы, как завтрашние облака, – и не кончается строка»* [т. 3, с. 330].

Таким образом, романы В. Набокова – всегда приглашение читателя к участию в творческом процессе. В романе «Дар» В. Набоков пишет: *«Настоящему писателю должно наплевать на всех читателей, кроме одного: будущего, – который, в свою очередь, лишь отражение автора во времени»* [т. 3, с. 305]. Это произведение можно назвать вершиной цитатности среди всех русскоязычных книг писателя. В романе действуют аллюзии не только на литературу, но даже на живопись. Так, Н. Букс отметила, что портрет полнотелой, грузной Марианны Николаевны из V главы романа имеет ряд текстов-адресатов: картины Кустодиева «Купчиха», «Купчиха за чаем», «Красавица», «Русская Венера». «Кустодиевская акварельная “Русь”, в

³⁵⁶ Набоков В.В. Стихотворения и поэмы. М.: Современник, 1991. С. 384.

основном изображающая портреты торговцев, почти целиком воспроизведена в образах романа»³⁵⁷, – отмечает Н. Букс.

На игру с читателем в романах В. Набокова рассчитаны и излюбленные автором приемы – м и с т и ф и к а ц и я и мотив двойничества. Они составляют основу романа **«Отчаяние»**. Внешне роман имеет детективную сюжетную основу. Немецкий бюргер Герман Карлович с якобы русскими корнями случайно встречает бродягу, которого хочет выдать за своего двойника. Похожи эти два человека или нет, читателю до определенного момента в романе судить трудно. Цель махинации Германа Карловича с двойниками – симитировать собственную смерть, получить страховку и уехать. Но планы героя рушатся. Махинация разоблачена, Германа ждет тюрьма.

В романе «Дар» отец и сын – двойники. Сын – не только продолжатель дара отца, но его второе «я». Это была одна из причин, по которой Годунов-сын отказался дописывать роман об отце: он боялся раствориться в отце и потерять свое «я». Кроме того, автобиографические герои В. Набокова – его собственные двойники. В них писатель словно множится и распадается на несколько человек, во многом разных, но единых в своей сути, в своем даре – писательстве. Экзистенциальных двойников автора можно условно разделить на две группы. Первые наделены истинным творческим даром, тайным знанием, пушкинской «тайной свободой» – Цинциннат, Чердынцев, Ганин. Вторые являются выразителями его творческой неприкаянности, духовного кризиса автора, недовольства собой, объектом набоковской иронии – это несостоявшиеся «гении» Кречмар, Герман Карлович, Смуров, Лужин.

Мы поддерживаем точку зрения исследователей творчества В. Набокова Б. Бойда³⁵⁸, С. Саенко³⁵⁹ в вопросе об истоках мотива двойничества. Глубинные корни этого явления – двойничество внутри самого автобиографического героя,

³⁵⁷ Букс Н. Эшафот в хрустальном дворце: О русских романах В. Набокова. М.: Новое литературное обозрение, 1998. С. 187.

³⁵⁸ Бойд Б. Владимир Набоков: Русские годы. М.: Независимая газета; СПб.: Симпозиум, 2001.

³⁵⁹ Саенко С. Мотивация двойничества в романе В.В. Набокова «Отчаяние». [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://archive.nbuv.gov.ua>

поиск им своего «я». Герман в «Отчаянии» говорит: *«Никак не удается мне вернуться в свою оболочку и по-старому расположиться в самом себе, – такой там беспорядок: мебель переставлена, лампочка перегорела, прошлое мое разорвано на клочки...»* [т. 3, с. 343].

В романе «Отчаяние» игра с читателем проявляется в прямом обращении к нему повествователем Германом Карловичем: *«Нахожу нужным сообщить читателю», «читатель, ты уже видишь нас», «ты улыбнулся, читатель», «как мы начнем главу? Предлагаю на выбор несколько вариантов»* [т. 3, с. 357]. И В. Набоков предлагает на обсуждение эти варианты. При этом он заранее предупреждает в самом начале романа, что одна из главных его черт – «легкая, вдохновенная лживость» [т. 3, с. 334]. После подробного описания русского происхождения Германа Карловича следует фраза: «насчет матери я соврал», и читателю трудно поверить в достоверность описываемых событий. Как выясняется позже, и преступление Герман совершает не из меркантильных целей. Процесс убийства воспринимается им как произведение искусства. Он пишет произведение о своем преступлении – его литературный дневник мы читаем в финале романа. Таким образом, «Отчаяние» так же, как и другие романы В. Набокова, – это роман о процессе рождения литературного произведения. Только здесь этот процесс представляется как проигрыш. Отсюда и название романа – «Отчаяние» – от несостоявшейся надежды, от пустых иллюзий.

Мистификация составляет основу сюжета романа **«Соглядатай»**. По смыслу произведение условно делится на две части: до смерти героя и после. В жизни за чертой смерти главный герой увлекается одной игрой – разгадка личности Смурова, то есть самого себя, и в эту игру вводит и читателя. «После призрачного выхода из больницы», или после смерти, он поселяется в другом доме. Над ним, в верхнем этаже живут русские: Вайншток, Ваня, Евгения Евгеньевна с мужем, Роман Богданович, Марианна Николаевна. *«Смуров же появился сравнительно недавно»* [т.2, с.312], – говорит герой. И начинает рассказывать о нем в третьем лице, как о постороннем, а не о самом себе. То,

что рассказчик и есть Смуров, мы узнаем только в конце романа. Так, на протяжении повествования действует его множественный образ, который он сам придумывает и сам же пытается разгадать. Смурову приписывается несколько амплуа: то он принадлежит к лучшему петербургскому обществу, то о нем думают, как о бывшем офицере, смельчаке, «партнере смерти». Затем возникает история о том, что он выходил в море в рыбацкой лодке и был спасен греческой шхуной. Этой игрой рассказчик все больше и больше увлекается, сам выстраивает мир, придумывает и распределяет роли. Потом появляется «ванина версия Смурова», «версия Гретхен (или Гильды)». Эта история развивается и приобретает новые повороты: рассказчик находит письмо какого-то дяди Паши Смурову, потом эпистолярный дневник последнего. К. Басиладшвили в статье «Роман Набокова “Соглядатай”» замечает: «Образы Смурова могут возникать и исчезать, но каждый «новый» Смуров не будет истинным, а только еще одним из возможных его проявлений, запечатлевшимся в сознании того или иного персонажа»³⁶⁰. Справедливо суждение А. Пимкиной: «Смуров открывает череду образов “ненадежных повествователей”, целью которых является всяческое запутывание читателя. Рассказчик постоянно мистифицирует читателя, убеждая его в своей нереальности»³⁶¹.

Лишь в финале следует признание: *«Кашимарин унес с собою еще один образ Смурова. Не все ли рано, какой? Ведь меня нет. Меня же нет»* [т.2, с. 344]. Получается, что ход рассказа был исследованием героя самого себя, своей сути, но не в одиночку, а вместе с читателем: *«Я счастлив. Я понял, что единственное счастье в этом мире это наблюдать, соглядатайствовать, во все глаза смотреть на себя, на других, – не делать никаких выводов»* [т.2, с.345]. К. Басиладшвили верно определяет, что суть романа состоит в игре с повествовательными инстанциями. «Не является ли соглядатаем сам читатель, наблюдающий за текстом, который рождается у него на глазах? Образ Смурова

³⁶⁰ Басиладшвили К. Роман Набокова «Соглядатай» // В.В. Набоков: pro et contra: В 2 т. СПб.: РХГИ, 1997. Т. 1. С. 805.

³⁶¹ Пимкина А.А. Принцип игры в творчестве В.В. Набокова: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Москва, 1999. С. 10.

не описывается автором, а постепенно возникает из рассказов и мнений персонажей романа. Бедный читатель все время теряется и не может сразу определить – кто же ведет повествование – персонаж, главный герой, повествователь?»³⁶².

Мы видим, что культ стиля, языка, формы находит воплощение в творческой игре, в которой принимают участие двое: автор и читатель и исследователь. Поскольку основу сюжета составляет писательский труд, художественная лаборатория героя, то паритетным участником этого акта становится реципиент, соавтор. Однако чтение В. Набокова – интеллектуальный риск: текст-кроссворд можно и не разгадать, не увидеть вплетенное в слово автора «чужого текста». Тогда В. Набоков действительно останется «закрытым писателем». Права З. Шаховская, которая писала о В. Набокове: «Он будет как Пруст, писателем для писателей, а не как Пушкин, символом и дыханием целого народа»³⁶³.

Подведем итоги. Игра с читателем – одна из главных особенностей творчества и художественного метода писателя; она предполагает читателя-эстета, интеллектуала. В главе мы рассмотрели приемы, использованные в игре субъектом: мотив сна, образный мотив ключа, «чужое слово».

Сон как литературный прием становится способом игры с сознанием и реальностью. У В. Набокова сновидение всегда связано с воспоминанием о потерянном рае. К его героям приходит состояние бреда, дремоты, галлюцинации как переход в желаемое пространство. Поэтому сновидческой «болезнью» страдают автобиографические герои, alter ego автора. Сон передает внутренний трагизм героя и ощущение слома века, когда реальность не только в прозе писателя, а в литературе вообще распадалась, расщеплялась, по словам А. Зверева, превращалась в хаос.

³⁶² Пимкина А.А. Принцип игры в творчестве В.В. Набокова: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Москва, 1999. С. 10.

³⁶³ Шаховская З. В поисках Набокова. М.: Книга, 1991. С. 120.

Образный мотив к л ю ч а – еще один значимый прием игры с читателем. Если метод писателя «литературный кроссворд», то читатель, открывая его книги, вовлекается в поиск ключей от «мира-текста» комбинаций, знаков, смыслов. Одновременно ключ появляется в произведениях как важная вещная деталь, и он же связан с другими мотивами – дома, закрытых дверей, инициации, очищения, потерянного времени и человека, двоимирия, пространств «тут» и «там». Ключ соотносится с основополагающими для автора парами «прозрачность – непрозрачность», «проницаемость – непроницаемость», «дар – антидар». Мотив поиска ключа определяет важные линии в творчестве. Первая из них обусловлена спецификой метода В. Набокова – расшифровкой литературного кода произведения. Вторая предполагает поиск автором и его героями своей внутренней идентичности, своего «я».

Главным средством организации литературной игры в русскоязычных романах В. Набокова является игра с «ч у ж и м с л о в о м». Текст, наполненный известными явлениями, образами, мотивами, коллизиями, должен, по логике автора, создать диалог с читателем. Романы, требующие разгадывания, содержат чужие цитаты – скрытые (без кавычек), открытые или видоизмененные. Этот компонент игры был заложен в первом романе «Машенька» и развивался на протяжении всего творчества автора. Книги писателя пронизаны отсылками к предшествующей литературе. Его применению было несколько причин. Во-первых, это авторская насмешка над проявлением всеобщего, комплекса готовых идей, это способ пародирования, иронического снижения того или иного героя. Во-вторых, использование «чужого слова» – это отбор литературного материала по принципу близких по художественным предпочтениям и духу художников. В романах особенно много аллюзий на А. Пушкина: это не классик литературы испытывает критический взгляд художника-модерниста, а читатель проходит испытание художественным словом. Игра с «чужим словом» соотносится с иронией, самоиронией, игрой в чужие имена и фамилии. Вершиной цитатности и аллюзийности можно назвать роман «Дар».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

«Все, что у меня есть, – это мой стиль», – заявлял В. Набоков. Изящность слова и произведения стала художественной проекцией его личности. И в этом плане его творчество было неповторимым в русской литературе. Однако именно по этой причине в литературных кругах к нему сложилось отношение как к писателю исключительно формы. Основу стиля художника составляет игра, которая имеет свои истоки и развитие. Разнообразие приемов поэтики, используемых автором, дает основание объединить их понятием «искусство игры», определяющим технологию творчества писателя и его мироощущение.

Игра В. Набокова основана на серьезном культурном и литературном материале. Она развивает достижения классиков А. Пушкина, Н. Гоголя, М. Салтыкова-Щедрина, поиски авангарда, течений модернизма. Принцип игры в прозе писателя сформировался под влиянием объективных и субъективных причин. Одна из них – историко-литературная. XX век был трагической эпохой, которая подвергла испытанию все прошлые ценности (гуманизм, понимание человека как венца творения, индивидуальное право на выбор и другие). Главенствующим в первой его половине было желание переосмыслить и трансформировать традиции. Следствием творческих экспериментов стало понимание литературы как игры. Возникают интерес к театрализации, к полимирию в творчестве, тенденция к отказу от жизнеподобных форм, стремление к дегуманизации, тяготение к иронии. Но прежде всего литература модернизма – это игра со словом и художественной формой произведения. На этом фоне формировались игровая поэтика и стилистика писателя. Они стали проявлением тонкой работы над словом и приемами игры с читателем.

На изображении жизни как игры сказалась и личная судьба автора: крах родового гнезда Набоковых, аристократического уклада семьи со всеми привилегиями, поэзией этого мира и дальнейшей пожизненной эмиграцией. Писатель повествует о своем детстве как райской жизни, отрешенной от всего, что происходило в России начала XX века. Но одновременно он незримо

чувствовал и трагическое положение своей семьи. Отсюда готовность оставить этот мир как пространство «там», а реальное «тут» превратить в игру. В. Набоков в игровой природе произведений отражает драму человека и художника, выражает собственный взгляд на смысл жизни и творчества.

В русскоязычных романах отражены разные грани игры: театральная, игра с реальностью и человеком через сновидение, с читателем, с «чужим словом», с образным мотивом ключа. Каждый роман В. Набокова представляет кроссворд, «игровой тайник», разгадав который читатель найдет аллюзии, постигнет художественную идею. Писатель, несомненно, использовал образы предшественников, но при этом создавал индивидуальный стиль повествования, оригинальный почерк. В диссертации рассмотрены малоизученные приемы поэтики русскоязычных романов В. Набокова, их функции, изменение от ранних произведений к поздним, частичная связь с творческой и личной судьбой автора-эмигранта.

В результате проведенного исследования можно сделать следующие выводы:

1. Искусство игры в романах В. Набокова – это выражение поэтического арсенала писателя и его мироощущения. Оно состоит в свободном сочетании реального и условного мира, в виртуозном владении приемами театрализации, в раскованном оперировании сферой сознания и воображения героя, в возможности активизировать интеллектуальный и творческий потенциал читателя. Мастерство писателя связано с культурными, литературными трактовками, параллелями с произведениями XIX столетия и модернистского XX века. Структура творчества писателя представляет иерархию: художественное направление (модернизм), творческий метод («литературный кроссворд»), творческие принципы и три крупных вида игры: плей-игра (эстетическая), гейм-игра (композиционная) и арт-игра (артистическая). Каждый из них включает приемы игры со стилем, с элементами композиции, с пространством и временем, с аллюзиями, мотивами, литературным подтекстом. В эту типологию входят театральные образы, жанры и приемы организации

театрального пространства, роль читателя, игра с «чужим словом», мотив сна, образный мотив ключа.

2. Т е а т р а л ь н а я игра представляет артистический вид игры в романах В. Набокова. В русскоязычных произведениях присутствуют многие элементы сценического действия, которые воплощаются через театральность и театрализацию. Первое понятие означает, что для персонажей характерны игровое слово, манерность и неестественность поведения, актерство, кукольная механистичность. Второе предполагает введение театральных образов, жанров и мотивов в структуру произведения. У писателя нет полнокровных характеров, поэтому его персонажи – это театральные образы: «тени», «маски», «куклы», «марионетки», которые в работе обобщены понятием «эмблема». Они изменяются от первого романа к поздним: в «Машеньке» играют «тени», в «Защите Лужина», «Подвиге» – «маски», «куклы», в «Приглашении на казнь» присутствие марионеток становится тотальным. Основным способом театрализации является использование элементов сценических жанров – народных площадных (марионеточный спектакль, балаган, петрушечная драма, фарс) и театра абсурда, организация театрального пространства. С ними связаны темы, мотивы, лейтмотивы, аллюзии.

Причины, повлиявшие на использование театральной игры в романах, – внешние и внутренние. С одной стороны, она была связана со средой и исторической обстановкой, в которой воспитывался писатель, с его увлечением драматическим искусством в период эмиграции. XX век стал отражением авангарда, театрального своеволия, трагического перелома. С другой стороны, писатель-эмигрант, потерявший родину, бывшей «рай», обесценивает чуждую ему жизнь, подменяя ее механическими «куклами» и тотальной игрой. Значимость театральной игры определяется тем, что она передает художественный опыт литературы и новаторские приемы автора. Включение мотивов площадного театра эстетически преображает близкую ему культуру XX века. Использование приемов театрализации и театра абсурда выражает трагическое и ироническое восприятие действительности.

3. Проблема ч и т а т е л я – одна из важнейших в прозе В. Набокова. Игра с воспринимающим субъектом является ключевой особенностью его творчества. Книги писателя – это «литературный кроссворд», шарада, код, которые требуют паритетного, равного по интеллекту и художественному вкусу читателя. Во многом отношение автора к нему отражает особенности рецептивной эстетики, интертекстуальности, диалогичности. Значимость и новизна его роли заключаются в том, что процесс чтения книг В. Набокова предполагает два назначения: одно – получение эстетического «удовольствия от текста»; другое – игру «по правилам», разгадку художественных и культурных аллюзий, «чужого слова», открытых и скрытых цитат, смысловых связей, образных мотивов. Его романы не преследуют ни дидактической, ни морализаторской, ни нравственной цели. Задача произведения – вовлечь читателя в творческий процесс. С этой целью используются «чужое слово», образный мотив ключа, мотив сновидения, которые создают возможность подобных взаимоотношений.

4. Приемом литературной и интеллектуальной игры в романах В. Набокова является использование «чужого слова». Оно предполагает присутствие мотивов, образов, коллизий, цитирования из наследия предшествующей литературы, которые призваны создать диалог с читателем и испытать его на творческую состоятельность. В произведениях возникает триада «автор – читатель – цитируемое». Писатель отбирает литературный материал, который соотносится с его творческой позицией или, наоборот, противоречит ей. Игра с «чужим словом» тесно связана с иронией и самоиронией, обыгрыванием чужих имен и фамилий. Она выражает и творческую позицию автора-эмигранта: диалог с предыдущей культурой – это попытка продлить жизнь и память в чужом слове. Значимой гранью игры с читателем является мистификация, когда перед ним встает задача – внимательно прочитать и перечитать книгу и не остаться обманутым автором.

5. Игровым приемом, отражающим авторское отношение к жизни и человеку, является образный мотив к л ю ч а. Он постоянен в творчестве В.

Набокова. Во-первых, потому что художественное пространство произведения служит единственной возможностью автора искать ключи к ответу на онтологические вопросы: что есть жизнь, творчество, счастье? Во-вторых, ключ – это двигатель игровой поэтики русских романов. В-третьих, читатель оказывается вовлеченным в процесс поиска ключа от «литературного кроссворда». Мотив ключа – не только сюжетообразующий прием. Это личная потребность автора, выражающая поиск собственного «я». Анализ романов «Машенька», «Защита Лужина», «Соглядатай», «Подвиг», «Приглашение на казнь», «Дар» показывает, что ключи в их разной семантике остаются для героев ненайденными и выражают авторскую позицию: с одной стороны, ключей нет в прямом смысле – от дома, с другой – их нет в гносеологическом смысле, в познании человека и бытия.

6. В романах В. Набокова создается оппозиция «тут – там» как воплощение принципа двоемирия и антитезы «настоящее – былой рай». Одним из приемов преобразования времени и пространства, игры с реальностью и сознанием читателя является с н о в и д е н и е. Оно выполняет несколько функций. Прежде всего, сон, дремота, галлюцинация, преломление реальной действительности через сознание героя – это сюжетообразующий элемент и одновременно отказ от «объективной реальности». Это также выход в «потерянный рай», в желанное для героев время. С мотивом сна связана важнейшая для В. Набокова категория воспоминания. Поэтому во сне герои часто попадают на родину, в Россию, в утраченную юность. И, наконец, сон устанавливает связь с духовно близкими для героев людьми из былой жизни: например, предчувствие встречи Федора Годунова-Чердынцева с отцом.

7. В русскоязычном творчестве В. Набокова несомненны эволюция игры и стабильность приемов автора. Во-первых, наблюдается изменение театральных образов от первого романа до последнего: они трансформируются от «теней» к «маскам», «куклам» и «марионеткам». Во-вторых, сновидение выполняет одинаковые функции: создание двоемирия, выход в желаемое героями пространство, возвращение к воспоминанию, былému счастливому времени. В-

третьих, образный мотив ключа обретает постоянное назначение: как прием сюжета (герои теряют ключи), как поиск ответа на бытийные вопросы и как игра с читателем.

Таким образом, игра является важнейшим принципом русскоязычного творчества В. Набокова. У нее есть культурные, эстетические, художественные основания. Игра – это часть поэтики и стиля писателя. Но одновременно это и процесс размышления, внутреннего поиска. Его игра, с одной стороны, созвучна времени, тенденциям в литературе XX века, веяниям модернизма, с другой – является выражением авторской индивидуальности, творческой позиции и художественного новаторства.

Вклад В. Набокова в литературу XX века можно охарактеризовать несколькими положениями. Прежде всего, индивидуальность творчества писателя состоит в методе, который определен им как «литературный кроссворд». Глубинным качеством В. Набокова является многослойность повествования и вытекающая отсюда потребность постижения смыслов, которые скрыты на втором и третьем уровнях его текстов. За ними откроется игра сознания автора и совмещение внешнего и внутреннего, видимого и скрытого, понятого и непостижимого как для самого автора, так и для читателя. Далее, особенностью стиля автора является игра с читателем, которому предлагается исследование интеллектуальной, эстетической сторон произведения и погружение в творческую лабораторию художника. Кроме того, В. Набоков создает оригинальный стиль, демонстрирует игровое преобразование слова. И наконец, он обновляет достижения классиков, использует литературные и культурные подтексты, создает интертекстуальную ткань повествования.

Диссертационная работа имеет п е р с п е к т и в ы для дальнейшего исследования. Проблемы работы могут быть расширены в нескольких аспектах. Это вопрос о сочетании, комбинировании приемов игры и развернутом анализе ее эволюции. Закономерно проследить связь русскоязычного и англоязычного творчества в плане приемов театральной игры и мотивной организации.

Проблему интертекстуальности можно расширить за счет привлечения других романов, аналогий с еще не затронутыми аллюзиями и отсылками к предшествующей и современной литературе – как русской, так и зарубежной. В плане соотношения игровых приемов и выявления их общих закономерностей логично рассмотреть романы писателя как романы-зеркала, романы-дилогии и трилогии. Значимым представляется анализ игровой природы поэзии В. Набокова и ее связи с прозой. Тема игры открывает заманчивые и увлекательные перспективы для исследования на долгие годы. Наследие В. Набокова таит еще немало открытий, которые обогатят представление о писателе и художественных возможностях литературы XX века.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Источники

1. Блок А. Лирика. М.: Эксмо-Пресс, 2001. – 416 с.
2. Набоков В.В. Собрание сочинений в 4 томах. М.: Правда, 1990.
3. Набоков В.В. Стихотворения и поэмы. М.: Современник, 1991. – 574 с.
4. Набоков В. Лекции по зарубежной литературе / Пер. с англ. С. Антонова, И. Бернштейн, Г. Дашевского и др. СПб.: Азбука-классика, 2010. – 512 с.
5. Набоков В. Лекции по русской литературе / Пер. с англ. С. Антонова, И. Бернштейн, Г. Дашевского и др. СПб.: Азбука-классика, 2010. – 448 с.
6. Набоков В.В. Камера обскура. М.: Азбука-Аттикус, 2010. – 224 с.
7. Пушкин А.С. Избранное. М.: Эксмо, 2003. – 672 с.
8. Шекспир У. Лирика. М.: Эксмо-Пресс, 1999. – 512 с.

2. Теоретические работы по теме

9. Аверинцев С. С. Греческая «литература» и ближневосточная «словесность» // Вопросы литературы. № 8. 1971. С. 40-68.
10. Айхенвальд Ю.И. Силуэты русских писателей. Т. 3. Берлин: Слово, 1923. – 304 с.
11. Алферов А. Д. Петрушка и его предки: Очерк из истории народной кукольной комедии // Десять чтений по литературе. М, 1895. С.175-205.
12. Анастасьев Н.А. Феномен Набокова. М.: Советский писатель, 1992. – 320 с.
13. Арто А. Французский театр ищет миф // Как всегда – об авангарде: Антология французского театрального авангарда / Сост., пер. с франц., коммент. С. Исаева М.: Издательство ГИТИС, 1992. 288 с.
14. Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу: Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с

мифическими сказаниями родственных народов: В 3 т. М.: Советский писатель, 1995. Т. 2. – 824 с.

15. Барт Р. От произведения к тексту // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. – 616 с.

16. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. – 543 с.

17. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М.; Augsburg.: imWerden-Verlag, 2002. – 167 с.

18. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. – 424 с.

19. Берков П.Н. Русская народная драма XVII – XX веков. М.: Искусство, 1953. – 360 с.

20. Ванслов В.В. Эстетика Романтизма. М.: Искусство, 1966. – 397 с.

21. Веригина В.П. Воспоминания. Л.: Искусство, 1974. – 272 с.

22. Витгенштейн Л. Логико-философский трактат. М., 2005.

23. Волконский С. В. Мои воспоминания: В 2 Т. М.: Искусство, 1992. Т.1. 399 с.; Т. 2. 383 с.

24. Всеволодский-Генгросс В.Н. Русская устная народная драма. М.: АН СССР, 1959. – 136 с.

25. Всеволодский-Генгросс В.Н. Русский театр от истоков до середины XVIII века. М.: АН СССР, 1957. – 264 с.

26. Гадамер Х.Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики. М.: Прогресс, 1988. – 704 с.

27. Гиппиус В.В. Люди и куклы в сатире Салтыкова // От Пушкина до Блока. М.; Л.: Наука, 1966. С. 295-330.

28. Голдовский Б.П. Очерк истории вертепа в России // Традиционная культура: Научный альманах. 2003. №4. С. 8-15.

29. Давидова М. Г. Русский вертепный театр в традиционной культуре // Традиционная культура. 2002. № 1. С. 20-37.

30. Доценко Е.Г. Абсурд как проявление театральной условности // Известия

УрГУ. Вып. 8. 2004. С. 97-112.

31. Дынник М. Сон как литературный прием / Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов. Т. 2 / Под ред. Бродского Н., Лаврецкого А., Лунина Э. М., Л.: Издательство Л.Д. Френкель, 1925.
32. Дюшен И. Предисловие // Театр парадокса (Ионеско, Беккет и др.). М.: Искусство, 1991. – 300 с.
33. Заманская В.В. Русская литература первой трети XX века: проблема экзистенциального сознания: Дис. ... д-ра. филол. наук. Ек., 1996. – 315 с.
34. Зверев А. XX век как литературная эпоха // Вопросы литературы. Вып. 2. М., 1992. С. 3-56.
35. Зинченко В.Г., Зусман В.Г., Кирнозе З.И. Методы изучения литературы. Системный подход. М.: Флинта: Наука, 2002. – 200 с.
36. Изер В. Процесс чтения: феноменологический подход // Современная литературная теория. Антология. М.: Флинта, Наука, 2004. С. 201-224.
37. Зись А.Я. Художественная коммуникация и рецепция как ее завершающее звено. М.: Наука, 1985. С. 168-201.
38. Иглтон Т. Теория литературы: Введение. М.: Территория будущего, 2010. – 296 с.
39. Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. М.: Интрада, 1998. – 250 с.
40. Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М.: Интрада, 1996. – 256 с.
41. Каллер Дж. Теория литературы. Краткое введение. М.: Астрель АСТ, 2006. – 158 с.
42. Кальдерон П. Пьесы / Сост., вступ. ст. Н. Б. Томашевского. М.: Художественная литература, 1961. Т. 1. – 285 с.
43. Кант И. Тартуская рукопись // Эстетика Иммануила Канта и современность. М.: Знание, 1991. – 64 с.
44. Клейст Г. О театре марионеток // Клейст Г. Избранное. М. 1977. – 542 с.
45. Кузнецов Е.М. Из прошлого русской эстрады. М.: Искусство, 1958. – 368

с.

46. Кузьмина В.Д. Русский демократический театр XVIII в. М.: Наука, 1958. – 208 с.
47. Липовецкий М. Русский постмодернизм (Очерки исторической поэтики). Ек.: Изд-во Урал. гос. пед. ун-та, 1997. – 317 с.
48. Лотман Ю. Культура и взрыв. М.: Гнозис; Прогресс, 1992. – 272 с.
49. Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XIII – начало XIX века). СПб.: Искусство-СПБ, 1994. – 670 с.
50. Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Таллин: Александра, 1992. Т. 1. – 479 с.
51. Лотман Ю.М. Кукла в системе культуры // Лотман Ю. М. Избранные статьи: в 3 т. Т. 1. Таллин: Александра, 1992. С. 377-380.
52. Манн Ю.В. Мировая художественная культура. XX век. Литература. СПб.: Питер, 2008. – 464 с.
53. Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. М. Художественная литература, 1988. – 412 с.
54. Манн Ю.В. Диалектика художественного образа. М.: Советский писатель, 1987. – 320 с.
55. Манн Ю.В. Русская литература XIX века: Эпоха романтизма. М.: Рос. гос. гуманит. ун-т, 2007. – 518 с.
56. Махов А.Е. Игра // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. М.: Интелвак, 2001. С. 286-287.
57. Медведицкий И. Игра ума. Игра воображенья // Октябрь. 1992. №1. С.188-192.
58. Михайлова А. А. Мейерхольд и художники. М.: Галарт, 1995. – 360 с.
59. Морозов И.А. Феномен куклы в традиционной и современной культуре. М.: Индрик, 2011. – 352 с.
60. Назиров Р.Г. Творческие принципы Достоевского. Саратов: Издательство Саратовского университета, 1982.
61. Некрылова А. Русские городские праздники, увеселения и зрелища:

- Конец XVIII – начало XIX века. Л.: Искусство, 1984. – 216 с.
62. Нива Ж. Возвращение в Европу. Статьи о русской литературе. М.: Высшая школа, 1999. – 199 с.
63. Ницше Ф. Воля к власти. М.: Культурная Революция, 2005. – 448 с.
64. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства и другие работы. Эссе о литературе и искусстве. Сборник / Пер. с исп. М.: Радуга, 1991. – 639 с.
65. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры / Вступ. ст. Г.М. Фридендера; сост. В.Е. Багно. М.: Искусство, 1991. – 588 с.
66. Осьмухина О.Ю. Авторская маска в русской прозе 1760 – 1830-х гг.: Дис. ... д-ра. филол. наук. Саранск, 2009.
67. Осьмухина О.Ю. Авторская маска в русской прозе XVIII – первой трети XIX вв. (генезис, становление традиции, специфика функционирования). Саранск: Изд-во Мордовского ун-та, 2008. – 186 с.
68. Осьмухина О.Ю. Маска как средство авторского самопознания: к постановке проблемы // Альманах современной науки и образования. Тамбов: Грамота, 2008. № 2 (9). В 3-х ч. Ч. I. С. 157-159.
69. Осьмухина О.Ю. Маска // Знание. Понимание. Умение. М.: МГУ, 2007. С. 226-228.
70. Павлова-Левицкая Л. В. Маска и лицо в русской культуре начала XX века: Тожество и антитеза // Маска и маскарад в русской культуре XVIII-XX в. М., 2000.
71. Перетц В.Н. Кукольный театр на Руси: Исторический очерк // Ежегодник исторических театров. Спб., 1895.
72. Потанина Н.Л. Игровое начало в художественном мире Чарльза Диккенса. Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г.Р. Державина, 2006. – 275 с.
73. Платон. Законы. М., 1998. М.: Мысль, 1998. – 798 с.
74. Пропп В.Я. Исторически корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2000. – 336 с.
75. Пропп В.Я. Проблемы комизма и смеха. М.: Лабиринт, 1999. – 288 с.
76. Савушкина Н.И. Русская народная драма. М.: Издательство МГУ, 1988. –

229 с.

77. Савушкина Н.И. Русский народный театр. М.: Наука, 1976. – 152 с.
78. Свенцицкая И. Апокрифические Евангелия. М.: Присцельс, 1996. – 200 с.
79. Симонович-Ефимова Н. Я. Записки петрушечника. М.; Л.: Гос. изд., 1925. – 240 с.
80. Софронова Л.А. Маска как прием затрудненной идентификации // Культура сквозь призму идентичности. М.: Индрик, 2006 С.343-359.
81. Турков А. Александр Блок. М.: Молодая гвардия, 1969. – 320 с.
82. Турышева О.Н. Теория и методология зарубежного литературоведения. М.: Флинта: Наука, 2012. – 160 с.
83. Усманова А.Р. Умберто Эко: парадоксы интерпретации. Минск.: Прописи, 2000. – 200 с.
84. Фатеева Н.А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. М.: КомКнига, 2007. – 282 с.
85. Флейшман Л., Хьюз Р., Раевская-Хьюз О. Русский Берлин 1921-1923. М.: Русский путь, 2003. – 422 с.
86. Флоренский П. Иконостас. СПб.: Мифрил; Русская книга, 1993.
87. Фрэзер Дж. Золотая ветвь. Пер. с англ. М.: Рефл-бук; К: Ваклер, 1998. – 464 с.
88. Фуке Э. Иллюстрированная история нравов: Эпоха Ренессанса. М.: Республика, 1993. – 511 с.
89. Хализев В.Е. Театральность в жизни и искусстве // Драма как явление искусства. Москва: Искусство, 1978. – 240 с.
90. Хализев В.Е. Теория литературы. М: Высшая школа., 2002. – 437 с.
91. Хейзинга Й. Homo Ludens. Статьи по истории культуры. М.: Прогресс – Традиция, 1997. – 416 с.
92. Хрулев В.И. Художественное мышление Л. Леонова. Уфа: Гилем, 2005. – 536 с.
93. Цехновницер О., Еремин И. Театр Петрушки. М., Л.: Госиздат, 1927. – 185 с.

94. Шевчук Ю. Лирика А. Ахматовой 1910-1920 годов. Неклассические формы переживания. Уфа: РИЦ БашГУ, 2015. – 188 с.
95. Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека // Шиллер Ф. Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. М.: Гослитиздат, 1957. – 792 с.
96. Эко У. Заметки на полях «Имени розы». М.: Астрель, 2011. – 160 с.
97. Эко У. Открытое произведение: форма и неопределенность в современной поэтике / Пер. с итал. А. Шурбелева. СПб.: Академический проект, 2004. – 384 с.
98. Эльконин Д. Психология игры. М.: Гуманит. изд. центр Владос, 1999. – 360 с.
99. Эпштейн М.Н. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX-XX веков. М.: Советский писатель, 1988. – 416 с.
100. Яусс Х.Р. История литературы как провокация литературоведения / Пер. с нем. и предисл. Н. Зоркой // Новое литературное обозрение. М., 1995. №6, №12. С. 34-84.

3. Литература о творчестве писателя

101. Nabokov V. Strong opinions. New York First: Vintage International Edition, 1990. 350 pages.
102. Аверин Б.В. Воспоминание у Набокова и Флоренского // В.В. Набоков: pro et contra: В 2 т. СПб.: РХГИ, 2001. Т. 2. С. 485-498.
103. Аверин Б.В. Дар мнемозины: Романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции. СПб.: Амфора, 2003. – 399 с.
104. Аверин Б.В. Поэтика ранних романов Набокова // Набоковский вестник. Вып. 1. СПб., 1998. С. 31-43.
105. Аверин Б.В. Романы В.В. Набокова в контексте русской автобиографической прозы и поэзии: Автореф. дис. ... д-ра. филол. наук. СПб., 1999.
106. Агеносов В.В. Литература русского зарубежья. М. Терра. Спорт, 1998. – 543 с.

107. Адамович Г. Литературные заметки. В 5 кн. СПб.: Алетейя, 2007. Кн. 2. – 512 с.
108. Адамович Г. Предисловие к роману «Защита Лужина» // Последние новости. 1929. №3144. С. 2.
109. Адамович Г. Сирич. // Последние новости. 1934. №4670. С.3.
110. Айхенвальд Ю. Литературные заметки // Руль. 2 февраля. 1927. С.2-3.
111. Александров В. Набоков и «серебряный» век русской литературы // Звезда. 1996. №11. С. 215-230.
112. Александров В. Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика / Пер. с англ. Н.А. Анастасьева. СПб.: Алетейя, 1999. – 320 с.
113. Анастасьев Н.А. Башня и вокруг: Взгляд на Набокова // Набоков В. Избранное. М.: Радуга, 1990. С. 7-33.
114. Анастасьев Н.А. Владимир Набоков. Одинокий король. М.: Центрполиграф, 2002. – 526 с.
115. Анастасьев Н.А. Феномен Набокова. М.: Советский писатель, 1992. — 320 с.
116. Антоничева М. Границы реальности в прозе В. Набокова: авторские повествовательные стратегии: Дис. ... канд. филол. наук. Саратов, 2006.
117. Басилашвили К. Роман Набокова «Соглядатай» // В.В. Набоков: pro et contra: В 2 т. СПб.: РХГИ, 1997. Т. 1. С. 802-808.
118. Барабтарло Г. Очерк особенностей устройства двигателя в «Приглашении на казнь» // В.В. Набоков: pro et contra: В 2 т. СПб.: РХГИ, 1997. Т. 1. С. 433-447.
119. Барковская Н.В. Художественная структура романа «Дар» // Проблема взаимодействия метода, жанра и стиля в советской литературе. Свердловск, 1990. С. 30-42.
120. Бахрах А. «Бунин в халате». М.: Согласие, 2000. – 244 с.
121. Бессонова А. "Истина Пушкина" в творческом сознании В. В. Набокова: Дис... канд. филол. наук. Коломна, 2003.
122. Бицилли П. М. Возрождение аллегории // Современные записки. 1936. № 61. С. 191-204.

123. Блэкуэлл Ст. Границы искусства: Чтение как «лазейка для души» в «Даре» Набокова // В.В. Набоков: pro et contra: В 2 т. СПб.: РХГИ, 2001. Т.2. С. 824-851.
124. Бойд Б. Владимир Набоков. Русские годы. Биография. / Пер. с англ. Г. Лапиной. М.: Независимая Газета; СПб.: Симпозиум, 2001. – 695 с.
125. Букс Н. Эшафот в хрустальном дворце: О русских романах В. Набокова. – М.: Новое литературное обозрение, 1998. – 208 с.
126. Варшавский В.С. О прозе «младших» эмигрантских писателей // Современные записки. 1936. №51. С. 409-414.
127. Варшавский В.С. Незамеченное поколение. М.: ИНЭКС, 1992. – 388 с.
128. Винокурова И. Набоков и Берберова // Вопросы литературы. 2013. №3. с. 115-171.
129. Вострикова М.А. Проза В. Набокова 20-х годов (Становление поэтики): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1995.
130. Голубков М.М. Русская литература XX в.: После раскола. М.: Аспект Пресс, 2002. – 267 с.
131. Голубков М.М. Максим Горький. М.: Издательство МГУ, 1997. – 96 с.
132. Давыдов С. «Тексты-матрешки» Владимира Набокова. СПб.: Кирцидели, 2004. – 158 с.
133. Давыдов С. Набоков: Герой, автор, текст // В.В. Набоков: pro et contra: В 2 т. СПб.: РХГИ, 2001. Т. 2. С. 315-327.
134. Давыдов С. «Гносеологическая гнусность» В. Набокова // В.В. Набоков: pro et contra: В 2 т. СПб.: РХГИ, 1999. Т.1. С. 370-384.
135. Дарк О. Загадка Сирина (Ранний Набоков в критике «первой волны» эмиграции) // Вопросы литературы. 1990. №3. С. 243-257.
136. Джонсон Д. Миры и антимирры В. Набокова. М.: Симпозиум, 2011. – 352 с.
137. Ерофеев В. Русская проза В. Набокова: Вступительная статья // Набоков В.В. Собрание соч.: В 4 т. М.: Правда, 1990. Т. 1. С. 3-32.
138. Зангане Л.А. Волшебник Набоков и счастье. М.: КоЛибри, Азбука-Иттикус, 2013. – 256 с.

139. Зарубежная Россия. 1917-1939 гг. Сборник статей. Кн. 3. СПб., 2000.
140. Зверев А.М. Набоков. М.: Молодая гвардия, 2001. – 453 с.
141. Злочевская А.В. Художественный мир В. Набокова и русская литература XIX века. М.: Издательство МГУ, 2002. – 214 с.
142. Злочевская А.В. Эстетические новации В. Набокова в контексте традиций русской классической литературы // Вестник Моск. Ун-та. Сер. 9. Филология. 1997. №4. С. 9-19.
143. Кадашев В. Душный мир // Новое слово (Берлин). 1936. №13.С. 2.
144. Казнина О. Русские в Англии: Русская эмиграция в контексте русско-английских литературных связей в первой половине XX века. М.: Наследие, 1997. – 416 с.
145. Ковалевский П.Е. Зарубежная Россия. Париж: Librairie des cinq Continents, 1973. – 147 с.
146. Колотнева Л. Герой, автор, текст в романистике В. Набокова: Дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2006.
147. Конноли Дж. «Terra Incognita» и «Приглашение на казнь» Набокова: Борьба за свободу воображения // В.В. Набоков: pro et contra: В 2 т. СПб.: РХГИ, 2001. Т. 2. С. 348-358.
148. Копасова М.Н. Некоторые особенности создания образа героя-творца в прозе В. Набокова // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2008. №3. С. 282-287.
149. Корнева Н. Театральность творчества В.В. Набокова и проблемы сценического воплощения его прозы: Дис. ... канд. филол. наук. М., 2010.
150. Кузнецова Г. Грасский дневник. М.: Мирь, 2009. – 512 с.
151. Леденев А.В. Дух вечного возвращения (глава о В. Набокове) // Агеносов В.В. Литература русского зарубежья. М., 1998. С. 321-353.
152. Леденев А.В. Поэтика и стилистика В.В. Набокова в контексте художественных исканий конца XIX – первой половины XX века: Дис. ... д-ра. филол. наук. М., 2003.

153. Лейдерман Л.Н., Липовецкий М.Н. Современная русская литература. 1950-1990 годы. В 2 т. М.: Академия, 2003. – 413 с.
154. Линецкий В. «Анти–Бахтин» – Лучшая книга о Владимире Набокове. СПб.: Типография им. Котлякова, 1994. – 216 с.
155. Липовецкий М. Эпилог русского модернизма (Художественная философия творчества в «Даре» Набокова) // Вопросы литературы. Вып. 3. 1994. С. 72–95.
156. Литературная энциклопедия Русского Зарубежья: 1918 – 1940. Т. 1. Писатели русского зарубежья: Энциклопедический биографический словарь / Под ред. А. Н. Николюкина. М.: РоссПЭН, 1997. – 560 с.
157. Люксембург А. М., Рахимкулова Г. Ф. Магистр игры Вивиан Ван Бок: игра слов в прозе В. Набокова в свете теории каламбура. Ростов-на-Дону: Изд-во института массовых коммуникаций, 1996. – 201с.
158. Люксембург А.М. Структурная организация набоковского метатекста в свете теории игровой поэтики // Текст. Культура. Интертекст. М., 2001. С. 319-330.
159. Люксембург А.М. Отражение отражений: творчество В. Набокова в зеркале литературной критики. Ростов-на-Дону, 2004.
160. Люксембург А.М. Амбивалентность как свойство набоковской поэтики // Набоковский вестник. СПб., 1998. Вып.1. С. 16-25.
161. Классик без ретуши: Литературный мир о творчестве В. Набокова / Под ред. Н.Г. Мельникова. М.: Новое литературное обозрение, 2000. – 688 с.
162. Набоков о Набокове и прочем: интервью, рецензии, эссе / Под ред. Н.Г. Мельникова. М.: Независимая газета, 2002. – 704 с.
163. Меерсон О. Набоков – апологет: Защита Лужина или защита Достоевского. // Достоевский и XX век / Под ред. Т.А. Касаткиной. В 2 т. М.: ИМЛИ РАН, 2007. Т. 1. с. 358-381
164. Мирошникова Н.Н. Концепция “художника” в русских романах В. Набокова-Сирина 20-30-х годов: Дис. ... канд. филол. наук. М., 2005.
165. Михайлов О.Н. Литература русского зарубежья. М.: Просвещение, 1995.

– 432 с.

166. Михайлов О.Н. Литература русского зарубежья. От Мережковского до Бродского. М.: Просвещение, 2001. – 336 с.

167. Михайлова Ю. Творчество В. Набокова “русского” периода в англоязычном литературоведении конца 1990-х - 2000-х годов: Дис. ... канд. филол. наук. Орел, 2009.

168. Млечко А.В. Игра, метатекст, трикстер: пародия в русских романах В.В. Набокова. Волгоград: Издательство ВГУ, 2000. – 188 с.

169. Млечко А.В. Пародия как элемент поэтики романов В.В. Набокова: Дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 1998.

170. Морозов Д. Художественное время и пространство в русскоязычных романах В. Набокова 1920-1930 годов: Дис. ... канд. филол. наук. Кострома, 2007.

171. Мулярчик А.С. Набоков и «набоковианцы» // Вопросы литературы. Вып. 3. М., 1994. С. 125-169.

172. Мулярчик А.С. Русская проза Владимира Набокова. М.: Изд-во МГУ, 1997. – 140 с.

173. Мулярчик А.С. Постигая Набокова // Набоков В. Романы. М.: Современник, 1990. С.5-18.

174. Мулярчик А.С. Следуя за Набоковым // Владимир Набоков. Рассказы. Воспоминания. М.: Современник, 1991. С.5-22.

175. Набоков В., Уилсон Э. Дорогой Пончик. Дорогой Володя: Переписка. 1940-1971. М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2013. – 496 с.

176. В.В. Набоков: pro et contra: В 2 т. СПб.: РХГИ, 1997, 2001.

177. Набоков Н.Д. Багаж. Мемуары русского космополита. СПб.: Звезда, 2003. – 368 с.

178. Носик Б. Мир и дар Владимира Набокова. М.: Пенаты, 1995. – 573 с.

179. Носик Б. От временного к вечному (феноменологический роман в русской литературе XX в.) // Вопросы литературы. М., 1998. № 3. С. 132-144.

180. Осьмухина О.Ю. Феномен зеркальности в культурном пространстве

первой половины XX столетия (М. Бахтин, К. Вагинов, В. Набоков) // Обсерватория культуры. М.: Изд-во РГБ, 2009. №3. С. 93-99.

181. Осьмухина О.Ю. «Набоков как воля и представление...»: набоковский реминисцентный слой в российской прозе последних лет // Мир науки, культуры, образования. 2009. №2. С. 49-53.

182. Осьмухина О.Ю. Русская литература сквозь призму идентичности: маска как форма авторской репрезентации в прозе XX столетия. Саранск: Изд-во Мордовского ун-та, 2009. – 284 с.

183. Паперно И. Как сделан «Дар» Набокова // Новое литературное обозрение. 1993. № 5. С. 138-155.

184. Пимкина А.А. Принцип игры в творчестве В.В. Набокова: Дис. ... канд. филол. наук. Москва, 1999.

185. Погребная Я.В. Поиски «Лолиты»: герой–автор–читатель–книга на границе миров. Москва: Прометей, 2004. – 208 с.

186. Погребная Я.В. Неомифологизм В.В. Набокова: способы литературоведческой идентификации особенностей художественного воплощения: Дис. ... д-ра. филол. наук. Ставрополь, 2006.

187. Погребная Я.В. Неомифологизм В.В. Набокова: способы литературоведческой идентификации особенностей художественного воплощения. Ставрополь: ГОУВПО СевКавГТУ, 2006. – 520 с.

188. Погребная Я.В. Неомифологизм В.В. Набокова: опыт типологической характеристики. Ставрополь: Бюро новостей, 2014. – 258 с.

189. Полева Е.А. Тема исчезновения в «русских романах» В. Набокова: Подходы к интерпретации. Томск, 2007. №305. С. 15-19.

190. Пронин В. Набоков здесь и сегодня: Вступительная статья // Набоков В.В. Романы. М., 1992. С. 4-21.

191. Радько Е. Роман В. Набокова “Приглашение на казнь”: Поэтика мнимости: Дис. ... канд. филол. наук. Ек., 2005.

192. Ратке И.Р. Русская интеллектуальная проза 20-х годов XX века: Б. Пильняк, Е. Замятин, В. Набоков: Дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2005.

193. Рахимкулова Г.Ф. Олакрез Нарцисса. Проза В. Набокова в зеркале языковой игры. Ростов-на-Дону.: Издательство Ростовского университета, 2003. – 320 с.
194. Рахимкулова Г.Ф. Языковая игра в прозе Владимира Набокова: К проблеме игрового стиля: Дис. ...д-ра. филол. наук. Ростов-на-Дону, 2004. – 332 с.
195. Рейтман М. Знаменитые эмигранты из России. Ростов-на-Дону: Феникс, 1998. – 320 с.
196. Рыкунина Ю. Специфика жанрово-стилевой системы романов В. Набокова “русского” периода: “Машенька”, “Король, дама, валет”, “Защита Лужина”, “Камера обскура”, “Приглашение на казнь”, “Дар”: Дисс. ... канд.филол.наук. М., 2004.
197. Сабурова О. Русскоязычное творчество В. Набокова: проблемы игровой поэтики: Дис... канд.филол.наук. СПб., 2002.
198. Сергеев Д. Классическая традиция русской литературы (А. С. Пушкин и Н. В. Гоголь) в художественном творчестве В. В. Набокова: Дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2003.
199. Сидорова С. Концепция творческой памяти в художественной культуре: Марсель Пруст, Владимир Набоков, Иван Бунин: Дис. ... канд. филол. наук. М., 2003.
200. Скопечная О.Ю. Традиции русского символизма в прозе В. Набокова 20-30-х годов: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1994.
201. Смирнова Т. Реальное и нереальное в «Приглашении на казнь» В. Набокова // В.В. Набоков: pro et contra: В 2 т. СПб.: РХГИ, 2001. Т. 2. С. 823-836.
202. Старк В.П. В.В. Набоков и русская эмиграция // Зарубежная Россия. 1917–1939: Сб. статей. СПб.: Европейский Дом, 2000. С. 304–308.
203. Струве Г. Русская литература в изгнании. Париж: YMCA-Press; М.: Русский путь, 1996. – 448 с.
204. Федякин С. Круг кругов, или набоковское зазеркалье // В. Набоков. Избранное. М.: АСТ; Олимп, 1996. С. 5.

205. Хасин Г. Театр личной тайны. Русские романы В. Набокова. М.: Летний сад, 2001. – 188 с.
206. Ходасевич В. О Сирине // Возрождение. 1937. №4065. С. 9.
207. Целкова Л.Н. В.В. Набоков в жизни и творчестве. М.: Русское слово, 2001. – 128 с.
208. Целкова Л.Н. Традиции русской прозы XIX века в романах Владимира Набокова 20-30 гг. и в романе «Лолита»: Автореф. дис. ... д-ра. филол. наук. М., 2001. – 34 с.
209. Целкова Л.Н. Романы Владимира Набокова и русская литературная традиция. М.: Русское слово, 2011. – 248 с.
210. Черкасов В.А. Литературная критика о В. Набокове и полемика с ней в творчестве писателя (20-30-е гг.). Белгород.: Издательство БелГУ, 2001. – 108 с.
211. Шадурский В.В. Интертекст русской классики в прозе Владимира Набокова. Великий Новгород: НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2004. – 95 с.
212. Шаховская З. В поисках Набокова. М.: Книга, 1991. – 319 с.
213. Шраер М. Д. Набоков: темы и вариации. СПб.: Академический проект, 2000. – 384 с.

4. Словари, энциклопедии

214. Бауэр В., Дюмотц И., Головин С. Энциклопедия символов / Пер. с нем. Г. Гаева. М.: Крон-Пресс, 1998. – 512 с.
215. Большая советская энциклопедия: В 30 т. / Под ред. А.М. Прохорова. М., 1976. Т. 18, 25.
216. Брокгауз Ф.А., Ефрон И.А. Энциклопедический словарь. М., 1992.
217. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 2002. Т. 3.
218. Керлот Х.Э. Словарь символов. М.: Refl-book, 1994. – 608 с.
219. Крысин Л.П. Толковый словарь иноязычных слов. М., 2008.
220. Литературная энциклопедия / Под ред. В.М. Фриче, А.В. Луначарского. М., 1939.

221. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. М.: Интелвак, 2001.
222. М.: Канон+ РООИ Реабилитация, 2009. – 1248 с.
223. Малый академический словарь русского языка / Под ред. А.П. Евгеньевой. В 4 т. М., 1999. Т. 4.
224. Новейший философский словарь / Под ред. А.А. Грицанова. М., 2003.
225. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: В 10 т. СПб., 2004. Т. 2.
226. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. М., 2003. – 944 с.
227. Пави П. Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. – 504 с.
228. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / Под ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Издательство Кулагиной, 2008. – 358 с.
229. Руднев В.П. Словарь культуры XX века. М.: Аграф, 1999. – 384 с.
230. Современное зарубежное литературоведение (Страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник / Науч. ред. и состав. Е.П. Ильин, Е.А. Цурганова. М.: Интрада – ИНИОН, 1999. – 319 с.
231. Театральная энциклопедия / Под ред. П.А. Маркова: В 5 т. М.: Советская энциклопедия, 1965. Т.4. – 1216 с.
232. Толковый словарь русского языка: В 4 т. / Под ред. Н.Д. Ушакова. М.: Альта-Принт, 2005. –1216 с.
233. Трессидер Дж. Словарь символов. М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999. – 448 с.
234. Федоров А.А. Введение в теорию и историю культуры: Словарь. М.: Флинта, 2005. – 464 с.
235. Философский словарь / Под ред. И.Т. Фролова. М.: Республика, 2001. – 719 с.
236. Фоли Д. Энциклопедия знаков и символов. М.: Вече, 1997. – 512 с.
237. Энциклопедии эпистемологии и философии науки / Под ред. И.Т. Касавина.

238. Энциклопедический словарь: Славянский мир I-XVI века / Под ред. В. Д. Гладких. М.: Центрполиграф, 2001. – 896 с.
239. Энциклопедия знаков и символов: Пер. с англ. М.: Вече, 1997. – 512 с.
240. Этимологический словарь русского языка / Под ред. П.А. Крылова. М.: Полиграфуслуги, 2005. – 432 с.

5. Интернет-ресурсы

241. Бабилов А. Изобретение театра. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://lib.rus.ec/b/162361/read>
242. Набоков В. Эссе и стихи из журнала «Карусель». [Электронный ресурс]. Режим доступа: ModernLib.ru: http://modernlib.ru/books/nabokov_vladimir_vladimirovich
243. Погребная Я.В. Неомифологизм В.В. Набокова: опыт типологической характеристики. Ставрополь: Бюро новостей, 2014. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://bibliofond.ru/view.aspx?id=812881>
244. Саенко С. Мотивация двойничества в романе В.В. Набокова «Отчаяние». [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://archive.nbuv.gov.ua>
245. Стрельникова Л.Ю. Роман В. Набокова «Король, дама, валет»: игра как способ творческого преодоления достоверной картины жизни // Современные научные исследования и инновации. 2015. №11. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://web.snauka.ru/issues/2015/11/59457>
246. Финк Э. Основные феномены человеческого бытия. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://lib.ru/FILOSOF/FINK/fenomeny.txt>