

На правах рукописи



СЕРГИЕНКО Ирина Владимировна

**В.В. НАБОКОВ – ЛИТЕРАТУРОВЕД И ПРЕПОДАВАТЕЛЬ ЛИТЕРАТУРЫ
(НА МАТЕРИАЛЕ ЛЕКЦИЙ)**

Специальность 10.01.01 – Русская литература

**Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук**

**Научный руководитель:
доктор филологических наук,
доцент
Погребная Яна Всеволодовна**

Ставрополь, 2016

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	с. 4
Глава I. Научно-исследовательский метод Набокова	с. 13
1) Специфика философских и эстетических взглядов В. Набокова	с. 13
1.1. Эстетическая концепция В. Набокова и неоплатонизм	с. 13
1.2. Взаимодействие системы взглядов В. Набокова с символизмом и акмеизмом	с. 21
1.3. Формирование критической стратегии В. Набокова в контексте имманентной критики	с. 29
1.4. Философия творчества В. Набокова и феноменология	с. 39
1.5. Идеи В. Набокова и его аналитические приемы как литературоведа	с. 50
1.6. Литературоведческие исследования В. Набокова в контексте теории институционализма	с. 59
2) Принципы и приемы исследования поэтики произведения, разработанные В. Набоковым	с. 73
2.1. История создания «Лекций» В. Набокова. Методы и приемы адаптации содержания «Лекций» к курсу русской и зарубежной литературы в американских университетах	с. 85
2.2. Концепция В. Набокова-литературоведа	с. 96
2.3. Способы анализа литературного произведения, охарактеризованные В. Набоковым в лекции «О хороших читателях и хороших писателях	с. 108
3) Выводы к I главе	с. 115
Глава II. Исследовательский инструментарий, разработанный и реализованный в «Лекциях» по мировой литературе В. Набокова.....	с. 119
1) В. Набоков о наследии русской литературы	с. 119
1.1. В. Набоков о поэтике произведений Н.В. Гоголя	с. 119
1.2. В. Набоков о композиции романа И.С. Тургенева «Отцы и дети»	с. 131
1.3. В. Набоков в полемике с идеологией романов Ф.М. Достоевского	с. 138
1.4. В. Набоков о значении художественных деталей в романе Л.Н. Толстого «Анна Каренина»	с. 147
1.5. В. Набоков о поэтике детали в рассказе А.П. Чехова «Дама с собачкой»	с. 153
2) В. Набоков о наследии зарубежной литературы	с. 162
2.1. В. Набоков об оригинальности концепции времени в романе М. Пруста «В поисках утраченного времени»	с. 162
2.2. В. Набоков о поэтике мистификации в новелле Ф. Кафки «Превращение»	с. 172
2.3. В. Набоков о сюжете романа Дж. Джойса «Улисс»	с. 181
3) Выводы	с. 188
Заключение	с. 192
Список литературы	с. 198
Приложения	с. 221

1. В. Набоков об образной системе рассказа Дж. Сэлинджера «Хорошо ловится рыбка-бананка	с. 221
2. В. Набоков о поэтике романа Дж. Апдайка «Кентавр»	с. 229
3. В. Набоков о поэтике рассказа Э. Хэмингуэя «Убийцы».....	с. 235
4. В. Набоков об особенностях реализма У. Фолкнера	с. 242
5. Выводы	с. 249

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность диссертационного исследования обусловлена тем, что в современном набоковедении наиболее противоречивыми и полемичными являются вопросы идентификации типа художественного сознания Владимира Набокова. Между тем, руководствуясь пушкинским принципом, что писателя «следует судить по законам, им самим над собой признанным», необходимо в поисках ответов на эти вопросы обратиться к преподавательской деятельности В. Набокова и к его литературоведческим исследованиям (1899–1977), которые в полной мере нашли отражение в курсе лекций по русской и зарубежной литературе, частично составленном им еще в Европе для публичных чтений и литературных вечеров. В юности он делал наброски для выступлений перед русской аудиторией во время своего пребывания в Берлине. Там в октябре 1925 г. начинающий писатель прочел несколько своих лекций в англо-французском клубе. Идея создания «Лекций»^{*} созрела у Набокова еще во время подготовки к отплытию в США (1939–1940). Он начал записывать в тоненьких ученических тетрадях черновики своих будущих лекций, из которых сохранились только отрывочные фрагменты о И.С. Тургеневе и «Анне Карениной» Л.Н. Толстого.

Особенности литературоведческой концепции «Лекций» позволяли исследователям писать о них как о «текучей разговорной прозе» (Дж. Апдайк), «сценарии перформансов» (Б. Бойд), «эссе о литературе» (Ф. Дюпи, А.М. Зверев, А.А. Илюшин, С.В. Ломинадзе, Д. Меркин, К. Проффер), «мистификации Набокова» (Б.М. Парамонов), «набоковизации мировой литературы» (И.Н. Толстой).

В данной диссертации «Лекции» рассматриваются как часть художественного мира писателя, в них находит отчетливое выражение сама концепция Набокова – исследователя-литературоведа и практическая апробация его эстетических и художественных принципов. Свою эстетическую концепцию

^{*} Здесь и далее формой «Лекции» условно обозначены два курса лекций В. Набокова: «Лекции по зарубежной литературе» (1980) и «Лекции по русской литературе» (1981).

Набоков применял к анализу как собственных, так и чужих произведений. Поэтика Набокова выступает и как «порождающая», и как «аналитическая», ее приемы реализуются в творчестве писателя и одновременно как исследовательский инструментарий, применяемый к анализу избранного художественного произведения другого писателя. Круг анализируемых авторов (Гоголь, Достоевский, Толстой, Чехов, Пруст, Джойс, Кафка и др.) был очерчен Набоковым в соответствии с его представлением о значении этих авторов для мировой литературы и культуры, а также исходя из высокой эстетической оценки достоинств их произведений.

Актуальность исследования определяется тем, что с возрастающим вниманием к творчеству писателя, относительно недавно «возвращенному» в отечественную литературу, возникает необходимость в изучении всего корпуса его произведений, в том числе и литературоведческих работ, которые дают отчетливое представление о законах художественного творчества, значимых для самого художника и активно применяемых им для оценки произведений других авторов.

Изучение «Лекций» осуществлялось в англо- и русскоязычном набоковедении в двух направлениях, заданных авторами предисловий к первым публикациям (Дж. Апдайком и Г. Дэвенпортом): традиционном и «метарефлексивном». Сторонники первого подвергли критике подчеркнуто «синтетический» метод исследования Набокова-литературоведа, его пренебрежение к диахроническому развитию литературы (Р.М. Адамс, Д. Саймон, Б. Стоунхилл и др.). Последователи второго направления находят, что специфика «Лекций» выражается в презентации философско-эстетических, этических воззрений писателя (М. Дирда, Х. Маклин, Ч.С. Росс, Дж. Франк и др.); его художественных принципов как манифестации творческой субъективности автора, обусловленной его представлением об искусстве.

Русскоязычное набоковедение рассматривало «Лекции» как металитературное явление, отражающее авторский взгляд на проблемы мимесиса,

на соотношение реальности и вымысла (И.Н. Толстой (1991), А.М. Зверев (2001), Г.Ю. Шульпяков (1999), С.В. Ломинадзе (1982), Н.Г. Мельников (2002) и др.), как «продукт» читательской рефлексии писателя (А.Г. Битов (1990), Л.Б. Усыскин (2002) и др.).

Ввиду того, что ученые по-разному оценивают творчество Набокова как литературоведа, возникает необходимость создания специального исследования набоковских лекций в аспекте выражения философско-эстетических взглядов писателя.

Объектом исследования является исследовательская и литературно-интерпретаторская деятельность Владимира Набокова, нашедшая свое отражение в курсах лекций по русской и зарубежной литературе, а также в публицистике и художественном творчестве писателя.

Материалом исследования являются «Лекции по зарубежной литературе» (1980) и «Лекции по русской литературе» (1981), которые после смерти В. Набокова собрал воедино и опубликовал американский литературовед Ф. Бауэрс (в 1983 г. были изданы набоковские «Лекции о “Дон Кихоте”» также под редакцией Ф. Бауэрса).

Для достижения полноты и достоверности результатов исследования к анализу «Лекций» привлекаются биография Набокова, его публицистика, эссе, интервью зарубежным журналистам, а также воспоминания и письма современников, которые позволяют более полно раскрыть своеобразие эстетических взглядов Набокова.

Предметом изучения является исследовательский метод Набокова-литературоведа в аспекте его идентификации, а также система литературоведческих взглядов Набокова, нашедшая отражение в лекциях по мировой литературе. Этот выбор определяется необходимостью осознать особенности литературоведческого подхода Набокова к анализу поэтики литературных произведений, которые являются предметом рассмотрения в «Лекциях».

В центре внимания находятся два тома лекций Набокова по русской и зарубежной литературе. Том третий, «Лекции о “Дон Кихоте”», учитывается нами при идентификации общих аналитических принципов и приемов поэтики Набокова-исследователя и литературоведа, для выявления специфики его философско-эстетической позиции, ее уточнения в контексте двух первых томов. Но, на наш взгляд, третий том выступает объектом отдельного и самостоятельного научного изучения, т.к. он посвящен монографическому исследованию творчества Сервантеса, а также генезису европейского романа и западноевропейской литературы в целом. Процессуальное видение литературы, сформулированное в «Лекциях о “Дон Кихоте”» Набокова, может выступить предметом дальнейших научных исследований.

Цель данной работы – выявить систему специфических набоковских принципов и приемов, направленных как на анализ поэтики и образной системы отдельного литературного произведения, так и на его художественную интерпретацию, авторское прочтение, осуществленное в соответствии с эстетической концепцией Набокова.

Данная цель реализуется решением четырех **задач**:

- охарактеризовать систему философско-эстетических взглядов В. Набокова;
- определить принципы, методы и подходы, разработанные В. Набоковым и применяемые им при анализе и при интерпретации литературных произведений;
- выявить методы и приемы исследования, применяемые В. Набоковым для изучения русской классической литературы XIX–XX вв.;
- определить инструментарий исследования, используемый В. Набоковым в процессе изучения произведений мировой классики.

Научная новизна диссертации состоит в том, что впервые выявлена и идентифицирована специфика системы философско-эстетических взглядов В. Набокова, проецируемых на анализ поэтики художественного произведения. Новизна диссертационного исследования определяется также выявлением в

сложном комплексе эстетических и методологических взглядов Набокова значения и «удельного веса» элементов платонизма, символизма, акмеизма, формализма, феноменологии, имманентной критики, институционализма, синтез которых приводит к манифестации собственной аналитической поэтики Набокова, литературоведа и писателя.

Теоретическая значимость работы заключается в идентификации философско-эстетической концепции исследования, предпринимаемого художником и исследователем литературного произведения. Вклад диссертации в теорию литературы состоит в актуализации ведущего литературоведческого приема интерпретации, разработанного В. Набоковым. Данный прием основан на восприятии избранного для анализа произведения как самостоятельного эстетического феномена, вне его связи с историко-литературным процессом, творческой эволюцией и биографией художника.

Практическая значимость диссертации видится в использовании её материалов и результатов в литературных курсах русской и зарубежной литературы XX в., при подготовке спецсеминаров, которые посвящены творчеству В. Набокова, а также при чтении курсов по истории русской литературы и критики XX в.

Методология и методы исследования. Цель исследования диктует необходимость комплексного подхода к «Лекциям». В методах исследования взаимодополняются историко-литературный (исследование литературоведческой деятельности В.В. Набокова в контексте развития литературного процесса и литературоведения как области гуманитарного знания), сравнительно-исторический, направленный на установление идентичности философско-эстетической позиции Набокова и его литературоведческой концепции путем анализа их взаимодействия с философско-эстетическими концепциями символизма, акмеизма, футуризма, а также феноменологии, а позднее – формализма, институционализма, кроме того, в работе актуализируется феноменолого-герменевтический подход, направленный как на интерпретацию

предложенного Набоковым в «Лекциях» прочтения произведения, так и собственно на интерпретацию этого произведения, анализируемого в единстве восприятия его смысла и художественных приемов, направленных на выражение этого смысла.

Теоретической и методологической базой стали концепции М.М. Бахтина (1996), В.В. Виноградова (1971), Л. Витгенштейна (1992), Х.-Г. Гадамера (2006), Л.Я. Гинзбург (1971), Р. Ингардена (1999), Ю.М. Лотмана (1992), Х. Ортега-и-Гассета (1991), Н.Т. Рымаря (1990), В.П. Скобелева (1982), В.Н. Топорова (1990), Б.А. Успенского (1996), Й. Хёйзинги (1997), М. Хайдеггера (1986, 1993), а также основополагающие для изучения творчества Набокова работы Б. Бойда (2001), А.А. Долинина (1989, 1998), А.А. Пятигорского (1997), Ю.И. Левина (1998), В.Е. Александрова (1999), Г.А. Барабтарло (2001), С.С. Давыдова (2001), Д.Б. Джонсона (2001), П. Тамми (1997, 1999), М.Д. Шраера (2000), С.Я. Сендеровича (2000), Е.М. Шварц (2000, 2006), О.Ю. Сконечной (1996).

В области интенсивно развивающегося отечественного набоковедения актуальными для исследования послужили работы И.Л. Галинской (2001), Б.М. Парамонова (1996), Э.Р. Гусейновой (2013), М.А. Бакановой (2004), С.И. Глазуновой (2012), Я.В. Погребной (2006), Б.М. Носика (1993), Е.К. Тихомировой (1995), В.И. Тюпы (1994), В.С. Федорова (1991), А.О. Филимонова (2001), Н.Г. Мельникова (2002), А.В. Млечко (2000).

Положения, выносимые на защиту:

1. Взгляды В. Набокова формировались под влиянием различных течений философской мысли. С платонизмом Набокова сближает идея двоемирия, дуализма души и тела; с акмеизмом и футуризмом – восприятие искусства как божественной игры, позволяющей автору обрести статус творца. У символистов Набоков перенял объединение воедино строгого историко-литературного анализа с субъективными оценками исследователя; у формалистов – внимание к слову как к самостоятельной единице искусства, разрушение привычных форм восприятия литературного произведения. С институционализмом его связывает внимание к

детали, сюрреалистическое начало в искусстве; с феноменологией – тема исчезновения как процесс симуляции реальности, восприятие времени как живого организма. С принципами импрессионистической критики Набокова роднит интуитивное восприятие творчества писателя.

2. Синтез этих философско-эстетических концепций накладывается на собственное набоковское представление о произведении художественной литературы, выступающей как самостоятельный мир. Эссе «Искусство литературы и здравый смысл» и лекция «О хороших читателях и хороших писателях» позволяют выявить те исследовательские приемы, которые применялись Набоковым в «Лекциях» для интерпретации произведения художественной литературы. Это наличие у выбранных авторов трех ипостасей «великого писателя» (рассказчика, учителя и волшебника) и категорическое неприятие реализма в избранных произведениях.

3. Интерпретация произведения у Набокова осуществляется вне историко-литературного контекста, вне социальной детерминированности, произведение анализируется как самодовлеющий, изолированный эстетический артефакт, содержащий в своей эстетической завершенности ключи к своему правильному пониманию в приемах, художественных деталях и символах, игре слов, авторских масках и т.д. Прочтение произведения имманентно самому произведению, согласно литературоведческому подходу лектора. Однако при исследовании русской классики В. Набоков все же опирался на важнейшие тенденции развития современной ему литературы (традиции платонизма и феноменологии; искания русских символистов и формалистов; принципы импрессионистской критики и институционализма).

4. Открытия литературоведа-Набокова, сделанные при исследовании русской литературы, были подкреплены им при анализе мировой классики. Важным принципом, проходящим через весь лекционный курс Набокова, а местами превращающим литературоведческий текст в художественный, становится постоянная «наблюдаемость» самого интерпретатора как в лекции, так

и в текстовой реальности анализируемого текста. Набоков предлагал индивидуальную и оригинальную версию «понимания» произведения с собственных эстетических позиций, не стремясь к объективности, частично присваивая его себе, он предлагал свое художественное прочтение, а не его критический анализ. Данная интерпретация, предлагаемая в «Лекциях» Набокова, – артистический, художественный феномен, творческое прочтение, самоценное по отношению к тому произведению искусства, которое она интерпретирует.

Оценка достоверности результатов исследования выявила: применены адекватные методы и приёмы исследования, объём анализируемого материала репрезентативен, поскольку включает широкий круг текстов лекций Набокова по русской и зарубежной литературе, полученные теоретические и практические выводы опираются на значительную теоретико-методологическую базу, основные выводы отражены в публикациях в журналах и сборниках научных статей, изданных в России (Москва, Новосибирск, Ростов-на-Дону, Ставрополь) и за рубежом (Чехия, Польша, Болгария, Казахстан).

Апробация работы и публикации. Основные результаты работы докладывались на следующих конференциях: XVIII Международная научная конференция студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов» (Москва, 2011 г.); XLIX Международная научная студенческая конференция «Студент и научно-технический прогресс» (Новосибирск, 2011 г.); конференция «Актуальные проблемы социогуманитарного знания» (Ставрополь, 2011 г.); заочная Международная научная конференция «Литература в диалоге культур – 9» (Ростов, 2012 г.); 50-я Международная научная студенческая конференция «Студент и научно-технический прогресс» (Новосибирск, 2012 г.); конференции «Дни науки – 2012» (Чехия, 2012 г.); «Актуальные проблемы современных наук» (Польша, 2012 г.); студенческая конференция «IV Набоковские чтения» (Ставрополь, 2012 г.); конференция «Дни науки – 2013» (Чехия, 2013 г.); студенческие конференции «V Набоковские чтения» (Ставрополь, 2013 г.); «VI Набоковские чтения» (Ставрополь, 2014 г.); конференция «Актуальные

достижения европейской науки» (Болгария, 2014 г.) и в публикации в научно-теоретическом и практическом журнале «Уральский научный вестник» (Казахстан, 2013 г.).

Основные положения и выводы работы отображены в 15 публикациях, в том числе в 4 рецензируемых журналах, включенных в перечень ведущих периодических изданий, рекомендованных ВАК Министерства образования и науки РФ: «Известия Южного федерального университета» (г. Ростов-на-Дону). 2013. № 2; «Филологические науки. Вопросы теории и практики» (г. Тамбов). 2013. № 3 (21); «Европейский журнал социальных наук (European Social Science Journal)» (г. Москва). 2014. № 7, т. 1; «Международный научно-исследовательский журнал (International Research Journal)» (г. Екатеринбург). 2016. № 1 (43).

Диссертационная работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка использованной литературы и приложений.

I. НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ МЕТОД В. НАБОКОВА

1. Специфика философских и эстетических взглядов В. Набокова

В данном параграфе диссертационной работы сопоставляется литературно-исследовательская деятельность Владимира Набокова с уже выработанными к моменту его творчества законами разных литературных школ. Это необходимо, чтобы понять, насколько самобытна деятельность Набокова, которую мы называем литературным исследованием, понять, есть ли общие моменты в осмыслении происходящих в литературе процессов или наблюдается полное выпадение эстетических взглядов Набокова из концепций литературных школ. Для этого необходимо остановить внимание на таких литературных течениях, как платонизм, феноменология, формализм, символизм, акмеизм, институционализм, принципах имманентной критики, так как они осваиваются Набоковым и имеют место быть в его системе литературно-эстетических взглядов.

1.1. Эстетическая концепция В. Набокова и неоплатонизм

Огромное внимание В. Набоков уделяет точности, а именно точности представления читателем «зримой» стороны произведения, предметного мира. Это является одной из важнейших эстетических концепций Набокова, где поистине большое значение придается конкретной художественной детали, которая заостряет в восприятии читателя атмосферу всего произведения. Набоков, обращая внимание на художественные детали, всегда находил в разбираемых произведениях различные мелочи, будь то элементы интерьера, одежды, жесты, звук, запах, даже мотив. Его манил не столько сам предмет или явление, сколько символ как таковой. Другими словами, В. Набоков «делает художественный мир произведения более «вещным», зримым, почти осязаемым, становясь частью общей системы приемов «театра в кресле», помогающих автору передать свое отношение к происходящим в тексте событиям без использования «мысли изреченной», - пишет исследователь Д. Бабич (Бабич, 1999, с. 142). Пожалуй, суть

эстетического идеала Набокова и состояла в максимальной актуализации произведения. Это требовало от читателя огромной внутренней работы по домысливанию различных моментов, ситуаций, обыгрываемых в произведении, как бы «достраивании» на свой лад, восстановления пробелов и вроде бы ненужных деталей обстановки, для создания полной, уже интерпретированной картины, пропущенной читателем «через себя».

Как пишет исследователь Б. Парамонов, «Набокову случалось признаваться в своем платонизме: бытие в своей чистоте и полноте лежит за гранями видимого мира, творчество – воспоминание этой полноты. И художник в своей работе моделирует мир в этой чистоте его творческого, божественного замысла: старая мысль философского романтизма, опять же указывающая на европейские корни Набокова» (Парамонов: режим доступа: <http://www.svoboda.org/programs/otbe/2005/otbe.112305.asp>). Действительно, Набоков создал свой, ни на что не похожий мир, свою собственную критическую школу, где воплотил принципы внимания к деталям и значимость «индивидуального слога» (Набоков, 1980, с. 56).

Платоновские идеи оказались чрезвычайно близки творчеству В. Набокова, воспринявшему его учение не только напрямую, но и опосредованно, отчасти сквозь призму эпохи модернизма, через «серебряное» наследие символистов с родственной идеей двоемирия. Во многих работах писателя платоновские идеи сквозят аллюзивным, вторым, скрытым планом.

Если начать с самой общей формулы, то под платонизмом нужно понимать как учение о примате идеи над материей. Правда, это характеризует не только платонизм, но и вообще весь идеализм, разновидностью которого и является платонизм. Платонизм утверждает, что не материя является той основой, которая создает свою идею и оформляет ее, а, наоборот, идея создает из себя необходимую для нее материю, ее оформляет и осмысляет, является для нее порождающей моделью. Специфика платонизма заключается в той весьма насыщенной и углубленно жизненной характеристике идеального принципа,

которая в других типах идеализма представлена достаточно слабо или никак не представлена. Прежде всего, платоническая идея вещи является максимальной и предельно данной смысловой ее полнотой. Платонизм исходит из двух совершенно эмпирических, вполне здравых и даже общечеловеческих, общепонятных наблюдений, на которых он, однако, не останавливается и которые безгранично преувеличивает.

В своем творчестве Набоков развивает романтическую идею о художнике как о сопернике Бога, а произведения рассматривает как аналоги созданного Богом природного мира. Применим сюда идею Платона о человеке как микрокосмосе и о Боге как макрокосмосе. Совершенно очевидно, что Набоков был знаком с этой концепцией, что следует также из его лекции по русской литературе о Ф.М. Достоевском, где он говорил, что искусство «божественно, ибо именно оно приближает человека к Богу, делая из него истинного полноправного творца» (Набоков, 1981, с. 146).

В. Набокову родственно платоновское представление о постижении истины, предполагающем духовное очищение: «может, сновидение приказывало мне заняться обычным искусством, и надо не противиться его голосу, но подчиниться: ведь надежнее будет повиноваться сну и не уходить, прежде чем не очистишься поэтическим творчеством» (Мельников, 2002, с. 208).

Герои в понимании Набокова заперты в крепости, находятся в заточении, т.е. на самом деле его душа, стремящаяся к подлинному бытию и познанию, скована решетками телесной крепости. Тело обозначено как враждебное душе и, следовательно, неистинное начало, создающее помехи, искажающее взгляд на действительность, мешающее истинному прозрению, познанию, сковывающее и не дающее душе подняться к истинному миру, и восприятие действительности сквозь тело оказывается обманчивым, ложным. Ощущения тела ненадежны, создают барьеры для соприкосновения души с истиной. Душа вынуждена обманываться по вине тела. Чувствам и ощущениям тела противопоставлен разум, которым обладает душа. В концепции Набокова очищенная, бестелесная душа

обладает не столько разумом, сколько способностью сопрягаться, устанавливая иррациональную связь с иномирием через нисходящее на нее вдохновение. Доверять телу нельзя. Только распростившись с телом, одна, душа устремится к подлинному бытию. В понимании Набокова герои произведений авторов приходят к истине не через разум, а через воображение, творческий дар, освобождение в себе иррационального начала. Подлинное знание они обретают не только путем припоминаний (душой) того, что было до рождения, но и путем озарений из истинного мира потусторонности, путем вдохновения, проблесков, а также благодаря возможности существования иррационального знания, получаемого избранным героем свыше (Пронин, Толкачев: режим доступа: <http://www.hi-edu.ru/e-books/xbook026/01/part-006.htm>). Не только познавать – восстанавливать знание, тебе уже принадлежавшее, но и быть чутким к откровениям, озарениям, подготовить свою душу, чтобы быть способным принять новое знание, творческое озарение. Рациональному и разумному Набоков отводит меньше места, нежели Платон, отстаивая иррациональное начало в качестве подлинного. Набокову родственна платоновская идея о мире идей и вещей. Писатель представлял, что существует мир потусторонности, идеальный мир творчества и свободы. Все произведения искусства, даже еще не созданные человечеством, уже существуют в этом мире. Художники трагическим образом вынуждены их лишь неумело копировать, искажая оригинал. Задача художника (в том числе героя его романа) сводится к стремлению максимально точно приблизиться к шедеврам, «увидеть», познать и воплотить их в действительности – произведения, существующие в иномирии.

В эстетике платонизма мысль о захватывающей силе искусства неразрывно связана с гипотезой о запредельном источнике творчества, с теорией идей. Не все последующие идеалисты считали эту связь обязательной и истинной. Некоторые из них отказались от мысли о надчеловеческом, потустороннем источнике творческого наития. Но, отбрасывая трансцендентную, потустороннюю предпосылку платонизма, они с тем большей охотой воспроизводили мысли

Платона о заразительном, внушающем действии искусства (там же). Вторая идея платоновской теории творчества, несомненно, отражающая, хотя и с идеалистическим извращением и преувеличением, реальную черту художественной практики, есть идея вдохновения, как необходимого условия творческого действия. В эстетике самого Платона вдохновение неверно и односторонне характеризуется как состояние безотчетной и алогической эффективности, не сознающей собственных оснований и собственной природы, овладевающей человеком не через ум, а через чувство. Эта алогическая характеристика вдохновения как состояния экстатического, граничащего с иступлением, была усилена и развита неоплатониками (Пятигорский, 1997, с. 86).

Однако сама по себе мысль о вдохновении как об одном из условий творчества не связана никакой необходимостью с алогическим истолкованием творческого акта. С освобождением учения о вдохновении от алогических основ, на которых оно возникло в платонизме в изображении влюбленного, в изображении творческого томления и творческой страсти, могло открыться как их истинная реальная основа вполне реальное наблюдение. Это наблюдение, эта «черточка» истины, неправомерно раздутая идеалистами и мистиками, есть открытая крайняя сосредоточенность, сведение к одной точке всех сил ума, воображения, памяти, чувства и воли, характеризующих каждый истинный акт большого искусства.

Платонизм показал, несмотря на все заблуждения об идеях и о «демоническом» источнике творчества, что в искусстве никакое действительное свершение невозможно без полной самоотверженности художника, без способности его всем существом отдаваться поставленной им перед собой задаче, раскрывается не только сосредоточенность видения, но и тот крайний накал одушевления, напряжения душевных сил, без которых образы искусства не окажут своего действия, оставят аудиторию зрителей и слушателей

равнодушными и холодными. В этом открытии – реальный смысл платоновского учения о вдохновении.

Но взятое в этом смысле понятие «вдохновение» имеет уже очень мало общего с алогической мистикой. Реальное понятие художественного вдохновения оставляет все права за разумом, за интеллектом, за сознанием. Оно исключает мысль о сверхчувственном, потустороннем происхождении столь необходимого художнику воодушевления. Оно есть то «расположение души к восприятию впечатлений» и к «соображению понятий», где можно увидеть ясную, рациональную и реальную суть поэтической вдохновенности.

«Не хочется припутывать сюда Платона, к которому я равнодушен, однако похоже, что в моем случае утверждение о существовании целостной, еще не написанной книги в каком-то ином, порою прозрачном, порою призрачном измерении является справедливым, и моя работа состоит в том, чтобы свести из нее на землю все, что я способен в ней различить, и сделать это настолько точно, насколько оно человеку по силам», - пишет Набоков (Мельников, 2002, с. 596). В рецензии на одну книгу по философии Набоков пошел еще дальше, предположив, что слова, из которых состоят его произведения, в буквальном смысле существуют еще до того, как он пытается записать их: стремление художника «записать фразу наилучшим образом – а это значит не создать, а сохранить, – есть не что иное, как стремление материализовать совершенство, уже существующее где-то, которое обозначает приятным термином „Природа“». Причина, отчего Набоков вообще вспомнил Платона в связи с разговором об истоках творчества, заключается, по-видимому, в некотором сходстве его собственной концепции творческого процесса и метафизики древнегреческого философа, который, как известно, видел в земных явлениях лишь тени идеальных форм, существующих в ноуменальной сфере. К тому же, как явствует из других высказываний Набокова, ему исключительно претили политические воззрения Платона. Однажды он отозвался о нем как о «прекрасном художнике-философе, но порочном

социологе», а в другом случае заметил, что недолго бы продержался «при его немецком режиме, замешанном на милитаризме и музыке» (там же, с. 597).

Другое важное связующее звено эстетики и метафизики у Набокова – его концепция воображения. Поскольку создание художественного образа «зависит от ассоциативной силы, а ассоциации формируются и подсказываются памятью», художественное воображение есть на самом деле «форма памяти». Что, однако же, не означает разрыва с неоплатонической эстетикой, ибо «когда мы говорим о живом личном воспоминании, мы отпускаем комплимент не нашей способности запомнить что-либо, но загадочной предусмотрительности Мнемозины, запасшей для нас впрок тот или иной элемент, который может понадобиться творческому воображению, чтобы скомбинировать его с позднейшими воспоминаниями и выдумками» (там же, с. 605-606). Набоковские отсылки к памяти в облике мифической матери муз, как и к «таинственной» природе памяти указывают на то, что поэтическое воображение в его глазах – не просто индивидуальный дар: оно проникает в область трансцендентного. Это соображение находит опору в одной реплике из мемуаров, где Набоков говорит, что «высшее достижение Мнемозины» – это «мастерство, с которым она соединяет разрозненные части основной мелодии, собирая и стягивая ландышевые стебельки нот, повисших там и сям по всей черновой партитуре былого» (там же, с. 607). Насколько можно заключить из контекста, под «основной мелодией» Набоков имеет в виду узоры человеческой жизни, которые, наряду с мимикрией в природе, являют в его глазах одно из главных свидетельств существования трансцендентальной потусторонности. Таким образом, можно утверждать, что своей замечательной способностью стягивать воедино явления разных времен память обязана не индивидуальному дару привнесения порядка во внешний мир, но тому, что она умеет таинственно гармоническим способом обращаться с узорами, «впечатанными» потусторонностью в жизнь и природу.

Убежденность Набокова в том, что искусство, по крайней мере частично, зарождается в трансцендентальных измерениях, объясняет, почему он говорил в

своих интервью, что предпочитает сочинять произведения наугад, записывая на отдельные карточки фрагменты единого целого, которое уже существует в своей завершенности в его сознании, нежели выстраивать текст в последовательности, от начала к концу.

Исходя из приведенных философских и критических направлений, можно сказать, что Набоков не является конкретным приверженцем какой-либо философской и критической школы. В этом и заключается особая эстетика писателя. Как замечает исследователь Н. Пасекова, «для Набокова-критика приоритетной является идея сугубо субъективного отображения в литературном произведении действительности или, допустим, созданного творческой волей мастера художественного мира, что мы можем наблюдать в лекциях о писателях-модернистах (М. Пруст, Ф. Кафка, Дж. Джойс) и, к тому же, в лекциях о реалистической литературе XIX века, основанной на отражении жизни в ее объективных закономерностях» (Пасекова: режим доступа: <http://potext.ru/literatura/3791/index.html>). Субъективная логика восприятия тесно переплетена в набоковской эстетике именно со «здравым смыслом». По наблюдению Л. А. Юркиной, «осудив «здравый смысл», Набоков не спешит с ним расстаться ни в собственном творчестве, где он питает пародийный дар писателя, ни в «Лекциях», где он то выступает как наивность читателя, то принимает вид теории «утилитарного искусства», то становится выражением духа филистерства и массовой культуры, враждебной подлинному творчеству (Юркина, 1995, с. 77).

Таким образом, можно сказать, что на взгляды В. Набокова оказали влияние идеи Платона, где писателю родственно платоновское представление о творчестве как повелении извне, требующем подчинения. Дуализм тела и души стал основой набоковского видения текста. Тело обозначено как клетка, решетки тюрьмы, темница для души. Взгляды Набокова представляют собой буквализацию этой метафоры. Платоновские идеи оказались чрезвычайно близки творчеству В. Набокова, однако нельзя прямо говорить о принадлежности Набокова к учению Платона, так как Набоков воспринял его учение не только напрямую, но и

опосредованно, отчасти сквозь призму эпохи модернизма, через «серебряное» наследие символистов с родственной идеей двоемирия. Поэтому во многих работах писателя платоновские идеи сквозят аллюзивным, вторым, скрытым планом. Набоков синтезировал несколько литературных школ, в том числе и платоновскую, создав свой, ни на что не похожий «набоковский» стиль.

1.2. Взаимодействие системы взглядов В. Набокова с символизмом и акмеизмом

В 1949 году в письме Э. Уилсону, Набоков выражает протест против явно резкого высказывания своего адресата, будто бы после 1905 года вся русская литература пришла в упадок. «Упадок русской литературы периодов 1905–1917 годов, – пишет он, – есть советская выдумка. Блок, Белый, Бунин, да и другие пишут лучшие свои вещи. И никогда – даже во времена Пушкина – не была поэзия так популярна. Я рожден этой эпохой, я вырос в этой атмосфере» (Мельников, 2002, с. 234). Из этого весьма красноречивого высказывания следует, что своей колыбелью Владимир Набоков считал именно русский Серебряный век. Знаменателен также тот факт, что Набоков называет имена двух символистов – Блока и Белого. Но в свой небольшой перечень он включает и Бунина, которого, как правило, именуют «реалистом» (Набоков, 1980, с. 231). Неназванными остались «другие», принадлежащие, возможно, иным школам, но не менее важные для Набокова писатели. Имея в виду презрение, которое Набоков испытывал к любым обобщениям, к «измам» особенно, можно предположить, что на русской литературной сцене 1905–1917 годов наиболее близки Набокову, и теоретически, и художественно, были символизм и акмеизм, причем первый даже был несколько ближе. Если называть имена, то на творческое развитие Набокова особое воздействие оказали Блок, Белый и Гумилев (еще один источник влияния – поэзия Владислава Ходасевича, также принадлежащая Серебряному веку) (Boyd, 1993, с. 164).

На рубеже столетий в русской литературе, безусловно, господствовала поэзия (на что и обращает внимание Набоков в упомянутом письме к Уилсону). Набоков начинал как поэт, да и продолжал писать стихи на протяжении всей жизни. Обращаясь к символистам и акмеистам как к предшественникам Набокова, следует вывод, что фундаментальные черты его творчества связаны с этими движениями. Именно акмеизм особо выделяет чувственные детали и остроту восприятия, что имело для Набокова принципиальное значение. Набоков говорит об этом, со ссылкой на Гумилева, в лекции «Искусство литературы и здравый смысл». И именно символизм проповедовал такой тип метафизического дуализма – или отделения видимых явлений от «высшей» духовной реальности, – который лежит в основе набоковского подхода к потусторонней действительности. Искусство Набокова представляет собою уникальный образец примирения характеристических черт обоих литературных движений, опровергая тем самым поверхностное представление о полной их и непреодолимой противоположности.

Любое исследование связей Набокова с русским символизмом должно начинаться с разговора о том, чем обязан он Александру Блоку (1880–1921). Есть целый ряд высказываний, относящихся к разным временам, из которых следует, что Набоков видел в Блоке своего учителя. В одном из писем Уилсону, датированном 1942 годом, Набоков говорит, что учился на стихах Блока, Анненского, Андрея Белого и других поэтов, «опрокинувших старые идеи относительно русской версификации» (Нехамкин, 1999, с. 72). На следующий год, обращаясь к тому же Уилсону, Набоков пишет, что Блок – «один из тех поэтов, что входят вам в кровь... Подобно большинству русских, я испытал это почти четверть века назад» (там же, с. 94). В примечаниях к своему переводу «Евгения Онегина» (1964) Набоков называет Блока «величайшим русским поэтом первых двух десятилетий нынешнего века». В 1966 году он говорит интервьюеру, что с раннего отрочества «был страстно влюблен в стихи Блока». А четыре года спустя, тоже в интервью, Набоков признается, что в юности видел в себе поэта «блоковской эпохи» и даже зашифровал свою с ним связь в псевдониме: «Сирин»

– жар-птица русского лубка, встречающаяся в стихотворениях Блока, а также название издательства, где выходили книги символистов.

Наследие Андрея Белого (1880–1934), более разнообразное по своему составу, нежели наследие Блока, привлекало различными своими сторонами Набокова на протяжении почти всей жизни. Его оценка «Петербурга» как одного из четырех величайших романов XX века хорошо известна. Отдал Набоков дань и тонким замечаниям Белого о Гоголе – ссылки на них есть в книге «Николай Гоголь» (1944). Особо выделял Набоков суждения Белого о русском стихе, собранные по преимуществу в сборнике статей «Символизм» (1910). В упомянутом письме Эдмунду Уилсону Набоков отозвался о работах Белого на эту тему как о «крупнейших, возможно, исследованиях по стихосложению в мировом масштабе» (там же, с. 78). В «Комментарии» к переводу «Евгения Онегина» (Набоков, 1999, с. 459) Набоков признается, что в юности чрезвычайно увлекался эссеистикой Белого. А из письма к сестре, датированного 1950 годом, вполне ясно, что с годами ценность стихотворческих идей Белого для Набокова нисколько не уменьшилась – он замечает, что на занятиях в колледже Уэлсли использует таблицы, которые они вместе составили еще в Крыму, в 1919 году, по системе Белого.

Можно допустить, что в его сочинениях, посвященных стиху, Набокова привлекал сродный научному аналитический стиль. Если поставить этот стиль в рамки общеэстетических идей, которые писатель отстаивал последовательно и неизменно, можно уверенно предположить, что «Петербург» представлялся ему мастерски сработанным произведением, не имеющим аналогов в русской, да и шире того – европейской литературе. Стиль Белого неотделим от содержания, и Набоков, несомненно, эту связь улавливал. Потому трудно допустить, что он мог миновать откровенно метафизическую проблематику «Петербурга», сосредоточиваясь исключительно на языке, стилистике, особенностях формы романа.

В связи с этим можно выделить, прежде всего – родство эстетических взглядов Белого и Набокова, как они выражались в теоретических высказываниях обоих писателей. И далее – в некоторых набоковских романах обнаруживаются отголоски ключевых сцен, мотивов и идей, осуществленных и в прозе, и в критической эссеистике Белого, имеющих прямое отношение к его метафизике.

Между эстетикой Андрея Белого и эстетикой Владимира Набокова есть, по крайней мере, четыре точки соприкосновения. Оба видят причинно-следственную связь между познавательным актом художника и его творением; правда, если, согласно теории Белого, между произведением и символической перцепцией существует миметическая связь, то Набоков полагал, что последняя выступает в качестве катализатора, благодаря которому творение возникает из начального состояния, и что она лишена необходимой связи с побудительными силами – чувственными или иными (хотя как частный случай такая связь может существовать).

Многоплановая концепция «космической синхронизации» явно напоминает акт символического познания в интерпретации Андрея Белого; в самом деле, в критике Набокова эта форма самовыражения возвышенного художественного сознания характеризуется как «сверхчувственное прозрение мира при нашем внутреннем участии» (Белый, 1994, с. 277). В каком-то роде эта мысль есть выражение идей Белого.

В представлении и Белого, и Набокова индивидуальные познавательные акты относительно в том плане, что всякий познающий субъект уникален, и, следовательно, передает часть этой своей неповторимости внешнему миру (можно сказать и так: мир, познаваемый субъектом, уникален). В двух интервью радиостанции «Голос Америки» Набоков, по существу, вторит Белому, утверждая, что любое явление внешнего порядка есть функция индивидуального познавательного акта. Более того, Набоков заявляет даже, что едва созидательное индивидуальное познание угасает, сразу как так называемая «обыкновенная действительность» начинает исчезать и растворяться. Нечто подобное говорил и

Белый в одном из центральных своих эссе «Магия слов» (1909) – там речь идет о словах, утративших свой созидательный поэтический характер и превратившихся в «зловонный, разлагающийся труп» (там же, с. 328).

Также, в представлении обоих писателей источник произведения искусства, хотя бы отчасти, располагается в потустороннем измерении. Вариант Белого: абсолют осуществляется через сознание художника, когда тот сосредоточивается на чем-то, находящемся вовне; вариант Набокова: сосредоточиваясь на внеположном, художник погружается в стихию космической синхронизации, и именно в этот миг потусторонность дарует ему зерно, из которого вырастет впоследствии произведение искусства. В обоих случаях именно трансцендентность творческого процесса спасает индивидуальное познание от чистого своеволия (понятно, что эта концепция корнями своими уходит в немецкий идеализм и, глубже, в учение Платона).

Обращаясь теперь к вопросам общей повествовательной стратегии, можно убедиться в существовании глубинного сходства: и Белый, и Набоков особую ценность в искусстве придают обману. В своих рассуждениях о шахматах, через уста своего героя Федора Годунова-Чердынцева, Набоков явно выражает собственную позицию: «Всякий творец – заговорщик; и все фигуры на доске, разыгрывая в лицах его мысль, стояли тут конспираторами и колдунами. Только в последний миг ослепительно вскрывалась их тайна» (Набоков, 1999, с. 154). В «Записках чудака» Белый провозглашает весьма близкий принцип: «Так – всякий роман: игра в прятки с читателем; а значение архитектоники, фразы – в одном: отвести глаз читателя от священного пункта: рождения мифа» (Белый, 1994, с. 379). Очевидно, что на практике оба писателя как раз и стремятся к тому, чтобы скрыть самое важное и заставить самого читателя обнаружить его. Этот прием Набоков использует и в своих лекциях.

Одно из наиболее существенных различий между двумя вариантами метафизической эстетики Белого и Набокова состоит в том, что Набоков изъясняется в терминах интуитивных прозрений, а Белый придерживается

педантической четкости, – хотя строгость философского трактата может у него сочетаться с пророческой торжественностью слога. Отсюда проистекают немаловажные различия в стилистике и форме повествований двух писателей.

Наконец, основополагающее структурное сходство между критическими произведениями Набокова и прозой Белого объясняется тем, что обоим была в той или иной степени близка «ирония». В конце первой главы «Петербурга» Белого на сцену выступает автор; он говорит, что персонажи романа – лишь порождение его фантазии и что для читателей он «развесил картины иллюзий». В целом ряде набоковских текстов автор ведет себя точно так же. Конечно, «ирония» сделалась важной принадлежностью романа еще со времен Сервантеса. Но характерной чертой и Белого, и Набокова является то, что оба трактуют данную иронию в высшей степени иронически. В «Петербурге» Белый последовательно раскрывает, что кажущееся всего лишь «картинами иллюзий» есть на самом деле воплощение созидательной мистической силы, сделавшей его своим инструментом; и потому, заключает автор, произведение его так же реально, как и мир читателя. Равным образом, на текстовом уровне авторские вторжения в набоковских критических текстах выступают аналогами узоров судьбы, которую персонажи обнаруживают в своих вымышленных мирах. Таким образом, то, что может показаться всего лишь приемом металитературного свойства, является на самом деле модельным выражением метафизической связи человека с потусторонностью. Более того, поскольку из произведений Набокова (как и из его эстетики) неизменно следует, что искусство растет из потусторонности, авторское вмешательство не разрывает ткани текста, как это может показаться на первый взгляд, но, напротив, удостоверяет его надежность и правдоподобие.

С критикой символистов работы Набокова сближают такие черты, как многоголосие, использование целой плеяды сменяющих друг друга масок рассказчика, позволяющих ему объединять в одном тексте строгий историко-литературный анализ с субъективными оценками художественных произведений

и автобиографическими отступлениями. Внимание к звуковой, музыкальной составляющей поэтического творчества связано в концепции Набокова с требованиями совершенной художественной формы литературного текста, достигнуть которой возможно посредством математических подсчетов (не вызывает сомнения, что на определенном этапе творческого развития Набокову оказываются близки идеи А. Белого). Техническое совершенство становится в эстетике Набокова основным требованием, предъявляемым к тексту уже в ранних рецензиях берлинского периода. Синестезия оказывается еще одним связующим звеном Набокова с эстетикой символизма. Присущее символизму понимание свободы критического истолкования произведения искусства становится близким Набокову. Даже в лекциях по русской литературе он не отказывается от нарочито субъективных оценок произведений искусства.

Несмотря на существующие точки пересечения эстетической концепции Набокова с идеями символизма, очевидно, что его интерпретационный метод оказывается шире одного литературного направления. Ряд замечаний, высказанных Набоковым в его критических работах, внимание, которое он уделяет при анализе художественным приемам, форме литературного произведения дает возможность говорить об определенной близости его интерпретационного метода не только символизму, но формализму и акмеизму. Но, несмотря на требования совершенной художественной формы, Набоков неизменно утверждает, что искусство – это божественная игра, позволяющая человеку обрести статус творца.

В целом, Набокову, очевидно, наиболее близка та программа русского символизма, которую И. Смирнов называет позитивной программой, проявляемой в панкогерентной картине мира (Деринг-Смирнова, Смирнов, 1980, с. 13). В негативной программе русских символистов с ее картиной интранзитивного мира, медиатор между эмпирическим и трансцендентным миром терпит фиаско, а между двумя действительностями простирается непреодолимая пропасть, которую Смирнов определяет метафорой «занавес». С другой стороны, в

позитивной программе все предметы становятся знаками некоторых всеобщих отношений, многообразными проявлениями мирообъемлющей общности. Все связано со всем, в реальности существует «круговая порука живых сил», мир – панкогерентен. Метафора, которой Ханзен-Леве определяет этот тип символистского отношения к действительности, – это «кристалл», в котором всякая вершина связана с остальными и отражена в них (Ханзен-Леве, 1999, с. 304–305).

Это утверждающее отношение к метафизическим измерениям мира Набоков разделяет с символистами этого толка. Кажется убедительным, что именно панкогерентная картина мира, присущая творческому мировоззрению Сирина, сделала возможным витализм, жизнерадостность художественного видения мира.

Критические статьи, рецензии, доклады для публичных выступлений, созданные в период 20-30-ых годов XX века в Берлине, отражают формирование эстетической позиции Набокова-интерпретатора, обнаруживающей близость к «отражениям» И. Анненского и «силуэтам» Ю. Айхенвальда (Злочевская, 2002, с. 226). Метод имманентной критики, требующий от реципиента живого отклика на анализируемое произведение, полное погружение в его художественный мир, сочетается у Набокова с требованиями совершенной литературной формы. Создавая ирреальный мир литературного произведения, автор приближается к опыту Творца и обретает возможность проникнуть за границы повседневной реальности.

Подводя итог, можно сделать вывод, что Набоков, сочетая элементы эстетических концепций, вырабатывает собственное понимание специфики художественного творчества и метод интерпретации литературного произведения, наиболее полно соответствующий его концепции. Однако нельзя не отметить влияние на Набокова школы символистов, отдельные элементы которой он вобрал в себя и синтезировал в особый, ни на что не похожий стиль. Русский символизм присутствует в модели философско-эстетических взглядов Набокова

двумя способами. Во-первых, именно из русской модернистской поэтики берет Набоков принцип орнаментальности как принцип организации поэтического текста с помощью системы внутренних корреспонденции, т. е. разных видов повтора и варьирования семантического материала. Вторая особенность, связанная с русским модернизмом (точнее, с поэтикой русского символизма), – это дуалистическая концепция действительности. В сущности, Набоков принимает метафизическую модель мира и определенный способ выражения в литературном тексте идей, близких неоплатоническим философиям и гностицизму. Поэтому его способ орнаментализации текста не может быть определен исключительно как концептуальный, авангардистский орнаментализм, поскольку его нужно понимать и как ознакомление читателя с представлениями автора о скрытой сущности мира и о тайном языке, которым он к нам обращается.

1.3. Формирование критической стратегии В. Набокова в контексте имманентной критики

«Душевную приязнь, чувство душевного удобства возбуждали во мне очень немногие из моих собратьев» (Набоков, 1999, с. 315) – так высказал В. Набоков в «Других берегах» свои отношения с представителями русской эмиграции. И Ю. Айхенвальд – был тем самым человеком, который стал исключением из общего правила. Огромное значение для В. Набокова имело дружеское отношение и поддержка маститого критика, так как Айхенвальд был настроен к начинающему писателю с большим пониманием и даже теплотой. Известно, что Ю. Айхенвальд – по определению самого Набокова, «человек мягкой души и твердых правил» (там же) – с огромным энтузиазмом воспринял «Машеньку», которая была прочитана автором на заседании берлинского кружка. На «Университетскую поэму» Набокова Айхенвальд высказался положительной и даже хвалебной рецензией. «Я хорошо знал Айхенвальда, – пишет Набоков, – человека мягкой души и твердых правил, которого я уважал как критика, терзавшего Брюсовых и Горьких в прошлом» (там же, с. 318).

В Юлии Айхенвальде и других участников кружка Набоков однозначно нашел слушателей, понимающих своих собеседников. Об этом достоверно свидетельствует тот факт, что в берлинском кружке он читал не только свои стихи и прозу, но и написанные специально для этого эссе и доклады на самые разные темы. Как пишет известный биограф и исследователь Набокова Б. Бойд, «самым первым из них был доклад о боксе «Игра», который позже был напечатан в рижской газете «Слово», как отчет о бое «Брайтенштретер-Паолино» (В. Boyd, 1993, с. 166-171).

Однако необходимо помнить об одной из особенностей мышления Владимира Набокова. Писатель обладал уникальным даром заимствовать «чужое» и интерпретировать как свое. Он умел пропустить «чужие» идеи через себя, свое амплуа художника и критика, перестроить их «на свой лад» и сделать «своими». Поэтому, многие идеи Ю. Айхенвальда, стали позже набоковскими и обрели новое качество.

При детальном рассмотрении творчества Набокова и Айхенвальда становится понятно, что существует множество перекличек и моментами даже совпадений взглядов между писателем и критиком. Критико-эстетическая позиция Набокова имеет множество принципиально важных «общих точек» со стратегией, выработанной Ю. Айхенвальдом.

Во-первых, это их «общая нелюбовь к кумирам русской «левой» интеллигенции – таким, как В.Г. Белинский, Н.Г. Чернышевский и другие» (Злочевская: режим доступа: <http://www.philol.msu.ru/~modern/index.php?page=1098>).

Во-вторых, этих двух критиков сближают: работа, которую они вели в жанре литературного портрета и проработанные ими критико-эстетические стратегии. В. Набоков, который следовал импрессионистской концепции критика-интуитивиста, полностью отказывается от принципов «реальной критики», а также реалистической концепции русской литературы. По верному замечанию А.В. Злочевской, «критики и ими воспитанные читатели, желающие видеть в

произведении искусства отражение «жизни действительной», - неизменный адресат полемической агрессии Набокова-Сирина» (там же).

В-третьих, появляется еще одна черта, которая становится общей для мировоззренческой стратегии критики Набокова и Айхенвальда – это восприятие литературы как вымысла и «стихии фантазии». Считается, что мысль о невозможности отображения в искусстве реальной, настоящей жизни, высказывал еще Ф.М.Достоевский. При этом Ю. Айхенвальд ее продолжил и развил в своих критических работах: «...литература представляет собою не зеркало действительности Она творит жизнь, а не отражает ее» (Айхенвальд, 1994, с. 127). Здесь же вспоминается высказывание Набокова о литературе, которая есть вымысел (Набоков, 1980, с. 45).

В-четвертых, совершенно очевидно, что В. Набоков и Ю. Айхенвальд предлагали абсолютно новую концепцию критического анализа, которая основана на интуитивном восприятии творчества писателя и его личности. В результате, в соглашении с суждениями критика-импрессиониста, Владимир Набоков воссоздал в своих знаменитых «Лекциях по русской литературе» весьма оригинальные образы русских писателей, далекие от традиционно представленных в критике стереотипов.

В-пятых, общей платформой в творчестве обоих критиков для техники литературного портретирования явилась именно концепция личности портретируемого. Здесь уместно будет сказать о литературном портрете – литературном портрете-лекции и «силуэте» как жанровых разновидностях портрета в творчестве В. Набокова Ю. Айхенвальда. У Набокова в основе повествования лежит концепция личности портретируемого, которая определяет его атрибутивные признаки.

«Психическое начало, – писал Айхенвальд, – не порождение, а, наоборот, создатель жизни... и художество, в частности литература, представляет собою вовсе не отражение, или, как нередко говорится, зеркало действительности... рабская работа зеркала человеку вообще несвойственна. Зеркало покорно и

пассивно. Безмолвное зрительное эхо вещей, предел послушания, оно только воспринимает, и уже этим одним совершенно противоположно нашей действительности. Создание последней, литература, поэтому далеко не отражение. Она творит жизнь, а не отражает ее. Литература упреждает действительность; слово раньше дела...» (Айхенвальд, 1994, с. 120).

Эстетика Набокова, по всей вероятности, коррелирует с субъективной критикой Айхенвальда, прежде всего в вопросе о роли творческой личности в искусстве. «В художественной литературе центр и корень – иррациональная сила талантливой личности, – писал Ю. Айхенвальд. – Самое реальное и несомненное, с чем здесь можно иметь дело, – это писатель (т. е. его писания). Только он – факт. Все другое сомнительно. Нет направлений: есть писатели. Это значит: сколько писателей, столько направлений, и каждый в своей сути определяется самими собою. Нет общества: есть личности. Это значит: все общее и общественное в конечном счете определяется личностями. А в основе каждой из них лежит та душевная субстанция, которая все объясняет, сама необъяснимая, которая служит ключом ко всему, сама же роковым образом и навсегда остается замкнутой для нашего познания, являет собою гносеологическую тайну. В сфере искусства к этой субстанции, к личности художника, и сходятся все нити изучения» (Долинин, 1999, с. 21).

Свою критическую концепцию критик полемически выстраивал по отношению к главным направлениям современной ему литературоведческой мысли. Против исторической школы А. Веселовского, а также его последователей Ю. Айхенвальд противопоставил разнообразным теориям внешней детерминированности творческого процесса концепцию экзистенциальной ценности личности писателя как единственной и внешне ничем не детерминированной первопричины творчества.

Все это Набокову-критику не только крайне близко, но и сам он, его феномен писателя-билингвиста, представляет собой один из самых ярких примеров творческой личности, причем ничем извне не детерминированной – ни

своей эпохой, ни общественно-политической ситуацией, ни временем, ни, хотя бы, обстоятельствами личной «биографии». Об этом крайне убедительно писали многие авторы, например М. Шульман в книге «Набоков, писатель» (Шульман, 1997, с. 97).

Пересечения взглядов на искусство, а местами и прямые совпадения между Ю. Айхенвальдом и В. Набоковым настолько весомы и многочисленны, что вполне вероятно, что критик оказал сильное влияние на критическую концепцию Набокова. Мысли Ю. Айхенвальда об экзистенциальной ценности творческой личности автора не что иное, как предельное выражение мирочувствования любого писателя с ярко выраженной индивидуалистической позицией, в социально-политическом плане не ангажированного.

Именно поэтому у такого художника, как В. Набоков похожая позиция должна была возникнуть самостоятельно, абстрагировано от точки зрения того или иного критика. В остальных же вопросах, касающихся например, роли бессознательного в творческом процессе, или касающихся имманентного метода анализа литературного наследия писателя, или касательно отношений сотворчества между автором и читателем, или, например, о роли критика в литературном процессе – здесь позиции В. Набокова и Ю. Айхенвальда обнаруживают не просто поразительное родство, но и довольно существенные различия. Здесь имеет место высказать идею об определенной синхронности, как во взглядах, так и в мышлении, между Ю. Айхенвальдом и В. Набоковым.

Ю. Айхенвальд подходил к изучению литературных произведений с позиций «медленного» (так называемого «пристального чтения»). Сущность данного метода заключалась в «естественном рассмотрении автора-художника вне исторического пространства и времени» (Злочевская: режим доступа: <http://www.philol.msu.ru/~modern/index.php?page=1098>), так как, по словам Ю. Айхенвальда, «если такому анализу он не поддается, такого испытания не выдерживает, то, значит, он не писатель и не художник» (Айхенвальд, 1994, с. 154). Свою позицию имманентного (интуитивного, импрессионистского)

метода в критике Айхенвальд изложил в книге «Силуэты русских писателей» (1906-1913). Он полагал, что социальные условия и среда не оказывают абсолютно никакого влияния на то, что видится исследователю самым важным в художественном произведении, – на творческую индивидуальность. В качестве главной задачи, которую должен поставить перед собой критик, он называл «органическое сопричащение» (там же, с. 183) литературному творению. Также, Айхенвальд полагал, что литературоведческий анализ необходимо освободить от научности, ведь литература «своей основной стихией имеет прихотливое море чувства и фантазии со всей изменчивостью его тончайших переливов (там же). И так как мысль и чувство отличаются друг от друга, это делает литературу «беззаконной кометой в кругу расчисленных светил» (там же), так как «искусство недоказуемо; оно лежит по ту сторону всякой аргументации» (там же, с. 244). Посему характерными особенностями стиля работ Айхенвальда, которые обусловлены методом импрессионизма, являются: отказ от рассмотрения личности писателя в критическом, социально-историческом, и культурном контексте эпохи, отсутствие в литературно-критических размышлениях биографических фактов, принципиальный отказ от научности, а также субъективность.

Имманентный метод в значительной степени определил выбор жанра работ, которые представлены в главной книге Ю. Айхенвальда. Автор назвал их «силуэтами» и добавил в текст этих литературно-критических размышлений большое количество афоризмов и метафор. В письме, которое было адресовано своему другу В.И. Немировичу-Данченко, критик так пояснял жанровую маркировку своих работ: «По самому свойству критической манеры я способен набрасывать лишь очерк, «силуэт», характеристику какого-нибудь отдельного писателя, и только в этих рамках, только в пределах той или другой писательской индивидуальности, может так или иначе двигаться мое перо» (там же, с. 280).

Язык является главным средством воплощения художественной идеи автора в литературном «силуэте. Базовым элементом стиля – обобщенная

характеристика. Айхенвальдовские тексты «силуэтов» изобилуют эпитетами, часто используются прилагательные и существительные без глаголов, так как критику здесь важен не столько анализ, не логическая расшифровка образа, а лишь указание на него.

Помимо этого, называя свои портреты «силуэтами», критик сознательно указал на их незавершенность, незаконченность. Именно потому кажущаяся на первый взгляд простота «силуэта» только иллюзорная, а техника его «исполнения» требует от критика абсолютного мастерства в аспекте владения художественным словом.

Этот метод Ю. Айхенвальда совсем не лишен, однако, принципиальных издержек. Критик писал: «Вообще, нередко забывают, что писатель – это не определенный, эмпирический человек и не словесный текст, что Пушкин – это не Александр Сергеевич и не ряд белых страниц с черными строками: писатель – дух, его бытие идеально и неосвязаемо; писатель – явление спиритуалистического порядка, целый мир своих и наших ощущений, мыслей, образов, картин и звуков» (там же, с. 226). Но какая роль отводится критику, а какая – обычному читателю в момент прочтения произведения? Совершенно ясно, что постичь бытие во всей его полноте невозможно, оно вовсе непостижимо для восприятия извне.

При данном понимании искусства критик – это фигура в литературном процессе совершенно лишняя. Но если посмотреть с другой стороны – главная. В этом контексте его права на самые вольные интерпретации художественного произведения становятся беспредельны. Парадокс, но критик-импрессионист, почти так же, как его антагонист – это вполне реальный критик, который обязательно приходит к игнорированию воли автора.

Ю. Айхенвальд, тем не менее, пытается как-то упорядочить беспредельность своего критического импрессионизма. «Импрессионизм, – пишет он, – должен быть искренен и добросовестен – иначе он теряет весь свой смысл. Не только писать, но и читать надо честно» (там же, с. 237). Становится понятно, что такие понятия как честность, искренность, добросовестность – весьма

прозрачны и ни к чему не обязывают. Здесь реально существующее ограничение – это сам текст художественного произведения, к которому критик-импрессионист относится с пренебрежением.

Владимир Набоков, формулируя свое понимание единственно верного отношения к эстетическому феномену, довольно успешно уравнивает субъективно-импрессионистический метод Ю. Айхенвальда и его тезисы о иррациональном и бессознательном как доминантах процесса чтения-сотворения литературного сочинения своим формалистическим принципом научно-конкретного прочтения художественного текста. «Для читателя, – подчеркивал Набоков, – больше всего подходит сочетание художественного склада с научным. Неумеренный художественный пыл внесет излишнюю субъективность в отношение к книге, холодная научная рассудочность остудит жар интуиции. Но если... читатель совершенно лишен страстности и терпения – страстности художника и терпения ученого, – он едва ли полюбит великую литературу» (Набоков, 1980, с. 27). По мнению писателя, мудрый читатель, должен прочитать «книгу не сердцем и не столько даже умом <...>» (там же, с. 29) – эту мысль Набоков повторял студентам настойчиво и неоднократно. Но при этом он подчеркивал: «Читая книгу, мы должны держаться слегка отрешенно, не сокращая дистанции» (там же). Этот пункт критической стратегии В. Набокова возник под весьма очевидным влиянием теории «остранения» В. Шкловского и идей русского формализма (Долинин, 1999, с. 93).

Критический анализ, который использовал Набоков, представляет собой весьма оригинальное соединение двух принципов – формалистического и субъективного.

Набоков в своей концепции взаимоотношений писатель – читатель – критик представляется весьма оригинальным. Критик для писателя фигура второстепенная, если даже не третьестепенная. Для него куда важнее установить четкие, прямые отношения между писателем и читателем. Именно поэтому

основополагающий момент в критической стратегии Набокова – это «воспитание» хорошего читателя.

Поэтика Набокова направлена на читателя «догадливого», читателя, который выступит alter ego автора (Мельников, 2002, с. 562). Свою основную задачу Набоков видел в подведении своего читателя к состоянию резонансного сочувствия – «не персонажам книги, но к ее автору, к радостям и тупикам его труда» (Набоков, 1980, с. 378).

Ю. Айхенвальд впервые сказал о том, что «писатель и читатель – понятия соотносительные» (Айхенвальд, 1994, с. 126). «Один без другого действовать не может, – писал он, – и один другого определяет. Писателя создает читатель... В силу этой соотносительности писатель необходимо изменчив... соотносительность писателя и читателя... является объективной необходимостью... отвечает самой сути искусства» (там же). Можно предположить, что Ю. Айхенвальд в своих теоретических построениях предвосхитил основные положения рецептивной поэтики. Очень важной и интересной представляется его мысль о «безграничности» содержания художественного произведения, вмещающаяся в контекст современных герменевтических представлений о закономерностях литературного процесса. «Автор, – писал Ю. Айхенвальд, – дав своему замыслу конкретное воплощение, этим уже свою роль сыграл – он кончил; произведение же его, объект вечного созерцания, живет непрерывно обновляющейся жизнью, т. е. в своей бесконечной динамичности развивается, меняется, растет и, преломляясь через все новые и новые восприятия, без числа и меры рождает все новые и новые впечатления, – другими словами, оно никогда для критика не исчерпывается и никогда не позволяет ему остановиться и завершить. Ток впечатления беспределен» (там же, с. 127). И здесь же: «Творение больше своего творца» (там же).

По В. Набокову, роль критика в процессе интерпретации художественного произведения не является первостепенной. По вопросу о роли критика Владимир

Набоков был ближе всего к Л. Толстому, который писал: «Для критики искусства нужны люди, которые бы показывали бессмыслицу отыскивания мыслей в художественном произведении и постоянно бы руководили читателей в том бесконечном лабиринте сцеплений, в котором состоит сущность искусства, и к тем законам, которые служат основанием этих сцеплений ...» (Толстой Л., 197-1985, т. 5, с. 784-785). Эту мысль, высказанную писателем в одном из писем Н. Страхову, необходимо признать важным звеном основных принципов литературной критики «формальной школы» (Долинин, 1999, с. 97). Набоков выполнил задачу, предложенную Л. Толстым, которую и унаследовали от него формалисты. Здесь автор «Лекций» прослеживает не только развитие, но и контрапунктное пересечение самых различных мотивов и тем в анализируемых текстах, вплетение полотна деталей в их структуру. По мнению Набокова, только через анализ этих звеньев следует подходить к пониманию «смысла» произведений (там же).

Таким образом, можно сделать вывод, что в своих лекциях и эссе Набоков, возможно, реализует принципы имманентного метода изучения литературного произведения, которые были сформулированы Ю. Айхенвальдом: «исследователь художественного творения органически сопричащается и всегда держится внутри, а не вне его» (Айхенвальд, 1994, с. 24). И здесь вновь можно говорить о влиянии критического метода Ю. Айхенвальда на писателя-критика Набокова. Но поскольку оба автора, как Ю. Айхенвальд, так и В. Набоков, всегда подчеркивали «пушкинский» генезис в своей критической концепции, то и здесь необходимо говорить о корреляции их взглядов.

Критико-эстетическая концепция Набокова представляет собой во многих отношениях явление уникальное. Точно так же, как и сочинитель, Набоков в своем творчестве, а также и Набоков – литературовед, собрал в себе и синтезировал различные эстетические тенденции и историко-культурные традиции. Но совершенно точно можно сказать, что в основе одной из важнейших

составляющих литературоведческой концепции Владимира Набокова были идеи Юлия Айхенвальда (Долинин, 1999, с. 102).

1.4 Философия творчества В. Набокова и феноменология

Однако рассмотрев отношение Набокова к литературному тексту с позиций схожих позициям символизма и имманентной критики, стоит упомянуть и тот факт, что Набокову был крайне близок философский феноменализм Р. Ингардена и Н. Гартмана. Они воспринимают произведение искусства как данность, то, что существует автономно. Суть философии выражается в том, что художественное произведение представляет собой целостность человеческого существования. Это позволяет человеку проникнуть не только в свою собственную сущность, но и в сущность жизни. Как пишет исследователь Н. Пасекова, «эта теория открывает сложную взаимосвязь формы и содержания в художественных текстах, нацеливает на освоение разных уровней содержания и формы, сохраняя при этом представление о целостности произведения, наконец, предусматривает проникновение в глубины художественного содержания. Но в отличие от приверженцев «феноменологической» философии, полагающих, что «общую идею» невозможно определить в понятиях и художник сам не знает ее достаточно определенно, Набоков провозглашает гений творца-художника, творящего в свое удовольствие и по своему усмотрению» (Пасекова: режим доступа: <http://potext.ru/literatura/3791/index.html>).

С 1919 года В. Набоков оказался в культурной атмосфере, живо рождавшей новые концепции реальности, времени, творчества, на пересечении философских и художественных идей европейских и русских (эмигрантских) мыслителей. В центре философии XX века, под воздействием открытий А. Бергсона, З. Фрейда, К.Г. Юнга, оказывается оппозиция «реальность – сознание». Внешняя реальность занимает место трансцендентного, метафизического бытия, но при этом проблематизируется возможность её познания. С одной стороны, сфера внутренней жизни человека признаётся истинной реальностью, на познание

которой направляются усилия художника (А. Бергсон вводит понятие «поток переживаний», а искусство ищет приёмы фиксации «потока сознания» (М. Пруст, Дж. Джойс)).

А. Бергсон является основоположником теории интуитивизма и «философии жизни», основное требование «положительной» метафизики которого опирается на непосредственный опыт, с помощью которого постигается абсолютное. Важное место философ оставляет интуиции как способу постижения действительности и противопоставляет ее интеллектуальным методам познания (Бергсон, 2006, с. 76). У писателей-модернистов главный герой, как правило, это незаурядный человек, особенно чутко воспринимающий мир. Именно такую концепцию мировосприятия можно встретить у Анри Бергсона, который довольно большую часть трудов направил на изучение интуитивного начала в осознании окружающего мира: «...Постигнуть жизнь не в состоянии ни инстинкт, ни интеллект, хотя оба есть ее формы. Первый - потому, что вообще ничего не постигает в собственном смысле слова - он просто «органически действует», а для постижения нужно самосознание, рефлексивное отношение. Второй – потому, что все выражает в своих терминах, обрабатывает своими орудиями и потому неизбежно обездвиживает свой объект...» (Там же, с. 56). А бергсоновская интуиция - это «инстинкт, сделавшийся бескорыстным, сознающим самого себя...» (там же, с. 57). Стоит сказать, что М. Пруст, один из «отцов» модернизма, творчество которого высоко оценивал Набоков, был близок к философии А. Бергсона и его учению о внутреннем времени сознания как постоянного «длениа» (там же). Время памяти, «потока сознания» – активная работа памяти повествователя, детализация механизма припоминания, при котором образы прошлого наплывают один на другой, взаимопроникают, своеобразно трансформируясь в сознании героя.

Бергсон определяет время как «длительность», некий процесс «непрерывного становления», а не как результат, не как «совершившийся факт» (там же, с. 62). Поток сознания выплескивает ощущения и переживания наружу, и

это есть становление мира вещей. Время он называет «длительностью», оно может быть воспринято лишь интуитивно, и его воздействие слишком объемно и трудноуловимо, чтобы можно было его измерить, используя аналитические методы позитивизма.

Проблема писательской самоидентификации занимала Владимира Набокова с самого начала его творчества в эмиграции. Кажущаяся аксиомой идея о том, что стилевая самобытность автора обусловлена тем, в какой мере он сумел овладеть выразительными ресурсами родного языка, подвергалась критической рефлексии и зародилась у Набокова еще в его «кембриджские» годы. Попытки реализовать эту идею в собственном творчестве становятся особенно интенсивными во второй половине 30-х гг., когда, живя в Париже, Набоков пишет не только по-русски, но и на французском и английском. Переезд из Франции в США в 1940 г. вынуждает писателя совершить труднейшую языковую «мутацию» и стать англоязычным автором. На мучительную сложность перехода на английский Набоков указывает в предисловии к русскому изданию «Других берегов» – книги, в которой он особенно тщательно конструирует собственный писательский облик: «Совершенно владея с младенчества и английским и французским, я перешел бы для нужд сочинительства с русского на иностранный язык без труда, будь я, скажем, Джозеф Конрад, который, до того как начал писать по-английски, никакого следа в родной (польской) литературе не оставил, а на избранном языке (английском) искусно пользовался готовыми формулами. Когда, в 1940 г., я решил перейти на английский язык, беда моя заключалась в том, что перед тем, в течение пятнадцати с лишком лет, я писал по-русски и за эти годы наложил собственный отпечаток на свое орудие, на своего посредника», есть интервью, где он прямо отвечает на эти вопросы (Набоков, 1999, с. 143). То, что Набоков называет «языком», шире и сложнее языка в лингвистическом понимании: речь идет и о литературной традиции, и о системе поэтических ассоциаций, и о ритмико-музыкальной фактуре высказывания, и о многих других компонентах индивидуального стиля. Дистанцируясь от Конрада, автор «Других берегов», тем

не менее, ясно указывает на главную проблему писателя-билингва – проблему его лингвостилистической зависимости от «готовых формул» новоизбранного языка. Очевидно, что преодолеть этот «языковой плен» можно, только имея ясное представление о ключевых «готовых формулах» наиболее «авторитетного» стиля той или иной национальной традиции. Потенциальное «французское» писательское будущее заставило Набокова в 30-е гг. тщательно отрефлексировать стилевую практику двух наиболее влиятельных, с его точки зрения, французских писателей. Как известно, любовь к Флоберу передалась Набокову от его отца, считавшего «Мадам Бовари» непревзойденным шедевром европейской прозы. Пруст же стал в 20– 30-е гг. главным стилевым ориентиром для всего молодого поколения русской эмиграции «первой волны». Флоберовскими подтекстами (прежде всего перекличками с «Мадам Бовари») просвечивают романы «Король, дама, валет» и «Лолита». Пруст «благожелательно» пародируется Набоковым в романе «Камера обскура». В интервью 1932 г. Набоков, категорически отрицая какое бы то ни было влияние на него немецкой литературы, прямо называет обоих французов среди своих литературных «учителей»: «Можно говорить скорее о влиянии французском: я люблю Флобера и Пруста» (Мельников, 2002, с. 52). Курс лекций по зарубежной литературе в Корнельском университете дал Набокову повод уточнить его концепцию стиля как ядра писательской индивидуальности.

Из семи прозаиков, творчество которых стало предметом обстоятельного разбора в рамках курса, французов предсказуемо двое: Флобер и Пруст по-прежнему рядом, как и в интервью 1932 г (Мельников, 2002, с. 278). Поначалу Набоковым предполагался разговор и о третьем знаменитом прозаике – Ги де Мопассане: традиционные представления о «мейнстриме» французского стиля строились на схеме «передачи эстафеты» от Флобера к его «литературному ученику» Мопассану, а уже затем – к Прусту, который, согласно популярной тогда точке зрения, довершал вековую эволюцию французской прозы своим объемным романским циклом. Показательно, тем не менее, что Флобером (как

Гоголем в курсе русской литературы) Набоков, намеренно игнорируя хронологию, завершал свой курс, читая лекцию о нем в конце семестра. Тем самым подчеркивалась уникальность и незыблемая авторитетность стилей Флобера и Гоголя для двух национальных литератур.

Исследователь А.В. Нижник пишет, что лекция Набокова о Флобере сконцентрирована почти исключительно на проблемах индивидуального стиля (Нижник, 2014, с. 224-227). Говоря о Флобере, Набоков демонстративно отказывается рассматривать роман «Мадам Бовари» в контексте литературного направления или обсуждать социально значимые грани его содержания. Набокова интересуют писательские приемы, лаборатория стилевых нюансов. Доверяя, прежде всего, своему собственному впечатлению и непосредственному читательскому опыту, Набоков, однако, нередко опирается на французскую литературно-критическую традицию, в рамках которой он явно больше всего полагается на мнение Пруста. Как известно, металитературные суждения автора «В поисках утраченного времени» нередко основывались на анализе наследия Флобера. Показательно в этом отношении эссе Пруста о Флобере «À propos du «style» de Flaubert» («О стиле Флобера»), опубликованное в 1920 г. в журнале «La Nouvelle Revue française». Эссе явилось ответом на статью французского критика Альбера Тибоде «Sur le style de Flaubert» («Nouvelle Revue française», 1919). В этой статье автор пользуется методами интуитивистской критики, впервые применяя их к творчеству Флобера. Сомнения не вызывает тот факт, что Набоков знал работы Пруста. Вряд ли остались вне поля зрения Набокова-литературоведа и статьи Тибоде: авторитетный литератор в течение двадцати лет вел критический отдел упомянутого журнала, в котором, кстати, в 30-е гг. публиковался и сам Набоков. Заслуживает упоминания и то, что монография Тибоде о Флобере была опубликована в 1922 г., когда Набоков учился в Кембридже и интенсивно занимался французской литературой. В лекции о Флобере Набоков воспроизводит оценки его творчества, актуальные в 20–30 гг. и прозвучавшие, в частности, в статьях Пруста и Тибоде. Это те линии интерпретации, которые связывали

Флобера с модернистским пониманием искусства: во-первых, композиция «Госпожи Бовари» рассматривается с позиций последовательного развития исходной тематической линии, и в этом отношении лекция перекликается с монографией Тибоде. Во-вторых, важнейшим носителем эстетического эффекта, оказываемого на читателя, провозглашается стиль повествования (этот вектор интерпретации можно считать «линией Пруста», целиком посвятившего свою работу о Флобере его языку). Переклички Набокова с тезисами французских интерпретаторов проявляются, прежде всего, в акцентировании структурных особенностей текста: «Рассматривать роман мы будем так, как желал бы этого Флобер: с точки зрения структур (он называл их *mouvements*), тематических линий, стиля...» (Набоков, 1980, с. 84). Речь при этом идет не столько о внешней композиции текста, сколько о переплетении мотивов и использовании принципа контрапункта. Тибоде понимал флюберовские «*mouvements*» как внутренний ритм романа и прояснял это явление цитатами из письма Флобера, в котором тот метафорически иллюстрировал свое понимание стиля: «У породистой лошади и породистого стиля жилы наполнены кровью, и видно, как она пульсирует под кожей и под словами, от ушей до копыт» (Флобер, 1984, с. 296). Набоков развивает это наблюдение, выявляя у Флобера «максимально плавные и изящные переходы от одного предмета к другому внутри одной главы» и называя этот прием «структурным переходом» (Набоков, 1980, с. 108). Далее следует проясняющее метафорическое сравнение «Госпожи Бовари» с «Холодным домом» Диккенса: композиция первого романа напоминает «текущую систему волн», композиция второго «разворачивается *en escalier*» (то есть «лестницей») (Там же, с. 110). Возможно, Набоков при этом опирался на ставшее едва ли не «крылатым» суждение Пруста о флюберовском стиле: Пруст уподобил страницы Флобера движущемуся тротуару (Flaubert, 2004, с. 83). Разговор о «тематических линиях» в романе Флобера в лекции Набокова окрашен его собственным пониманием сути литературного творчества. Проза Флобера становится для Набокова своего рода зеркалом: он выделяет в ней те черты, которые критики

отмечали у него самого. В первую очередь это тезис о том, что посредством тематических повторов Флобер очерчивает временную структуру своего романа. В связи с этим можно процитировать суждение Г. Барабтарло: «Периодическое повторение элементов какой-нибудь темы у Набокова не только указывает, негромко, но настойчиво, в сторону невидимого создателя романа за физическими пределами книги, но служит иногда средством определения условий времени и пространства в этом романе и измерения их численных функций» (Барабтарло, 2011, с. 11). Темы, пунктиром появляющиеся в «Госпоже Бовари», Набоков трактует как пространственно-временной каркас романа. Таков, в частности, тематический узор «слоев, или слоеного пирога», соотносящийся с мотивами грез и обманов, а также с «чересполосицей тоски, страсти, отчаяния», то есть с перепадами эмоций героини (Нижник, 2014, с. 225). Пунктуально прослеживая проявления этого мотива, Набоков показывает, что именно он выступает в функции «внутренних часов» романа, упорядочивая движение сюжета и придавая ему свойства внутренней ритмичности. Такое внимание к темпоральной композиции произведения объясняется, конечно же, собственными стилевыми пристрастиями Набокова, прежде всего, излюбленной им тактикой «перевода» времени на язык пространственных образных «узоров», выработанной с оглядкой на бергсоновскую концепцию времени как «чистой длительности». Однако идеи Бергсона были восприняты Набоковым, через «посреднический» опыт Пруста, отразившийся и в романистике, и в металитературных суждениях последнего о Флобере. Как заметил исследователь Джеймс Остин, в XX в. Флобер «читается» через Пруста – настолько убедительными оказались прустовские статьи и пастиши о Флобере (Austin J., 2013, с. 78). Ж. Женетт объяснял обращение Пруста к Флоберу как неизбежное следствие поисков «идеального стиля» – стиля, «восстанавливающего одной только своей высочайшей степенью слияния материальную целостность вещей» (Женетт, Ж., 1998, с. 82). На стилевую родственность двух писателей обратил внимание и Тибодэ: в текстах Флобера он увидел «витки, круги и спирали утраченного времени в духе Марселя Пруста»

(Thibaudet A., 1922, с. 336). В набоковской лекции о Флобере «прустовская нота» звучит с разной степенью отчетливости. Иногда Набоков прямо ссылается на прустовские заметки о глагольных аспектах флоберовского стиля: «Пруст где-то говорит, что мастерство Флобера в обращении со временем, с протекающим временем, выразилось в употреблении имперфекта, *imparfait*. С помощью имперфекта, говорит Пруст, Флоберу удастся выразить непрерывность времени, его единство» (Набоков, 1980, с. 234). Этот тезис взят из упомянутой выше статьи Пруста «À propos du «style» de Flaubert», хотя от точного ее цитирования Набоков уклоняется. Возможно, это было связано с тем, что лектор не провел предварительные библиографические разыскания.

Как и Пруст, Набоков приводит длинную вереницу цитат, иллюстрирующих синтаксис Флобера, но основная их функция – показать, в чем специфика флоберовской внешней изобразительности. Для Пруста описания Флобера – та грань поэтики, в которой он видит зерна собственных стилевых исканий. В описательных пассажах Флобера он подмечает прием, которым часто пользуется сам, – преобразование действия во впечатление (Flaubert, 2004, с. 85). Это становится возможным, считает Пруст, благодаря использованию олицетворений и употреблению имперфекта, причем главная прелесть этого сочетания в том, что оно демонстрирует жизнь вещей во времени – именно размышления о времени побуждают Пруста пристально рассматривать глагольную систему флоберовской прозы. Но именно эти свойства – «переход впечатлений в чувства», а также наслаивающиеся друг на друга метафоры – отметит Набоков уже у Пруста (Набоков, 1980, с. 90). Одним словом, Флобер явно видится ему «предшественником» Пруста.

В концепции Набокова (сходной с концепцией Хайдеггера), «вопрос о бытии сущего» - это вопрос о времени. В творчестве Набокова сопряжены три ведущие темы, в совокупности, отражающие его модель мира. Тема мира внешнего, имеющего временную и пространственную протяженность; тема мира внутреннего, времени сознания, тема мира иного, трансцендентности, вечности.

Во взглядах философа и художника можно обнаружить общее представление о «неподлинном» - вещном - времени, которому противостоит такое понятие, как «внутривременность» (Хайдеггер), или «время сознания» (Набоков). Набоковский взгляд на время тесно связан с его концепцией человеческого сознания. Сознание у Набокова - это всегда рефлексия, «оно всегда готово постичь, что оно постигает самое себя» (Набоков, 1999, с. 78). Сознание у Набокова - это пространство свободы личности, осознание того, что человек есть точка, в которой бытие вступает в отношение с собой, можно считать экзистенциальным аспектом набоковского творчества.

Важным понятием в набоковской концепции бытия является понятие ценности в его этическом аспекте. Набоков утверждает онтологическую независимость прошлого, которая является причиной того, что писатель часто констатирует превосходство воспоминаемого мира над актуальностью настоящего. В автобиографических книгах акцентирован аксиологический аспект прошлого, в восстановлении которого особую роль играет память, придающая бытию цельность и глубину и в то же время способствующая самоотчуждению человека от прошлого.

Стоит сказать также и о фигуре исчезновения, которая оказывается в самом центре феноменологической мысли, если иметь в виду феноменологию Гуссерля и внутреннего сознания времени, и тезис Хайдеггера о «забвении бытия», то есть о потере способности различать бытие и сущее, потери, являющейся судьбой самого бытия. Данная идея оказывается близка философско-эстетическим взглядам Набокова. Однако необходимость философской проблематизации исчезновения продиктована у него не столько имманентной феноменологической традицией, хоть и содержащей безусловную возможность построения феноменологии исчезновения, но, прежде всего, некоторыми событиями, происходящими с самими вещами.

Исчезновение – тема, которая возникает и в творчестве Набокова. Исчезновение выступает как неизбежный эффект основного процесса – процесса

симуляции реальности. Происходит симуляция веры в религиозном фундаментализме, симуляция любви к Родине - в идеологии патриотизма, симуляция любви вообще – в любовных романах.

Суть онтологических воззрений «американского» Набокова определяют универсальные понятия Жизнь, Время, Смерть, Существование человека для писателя - это движение через пространство жизни – времени, соотносимое с вечным, всеобщим основанием бытия. Согласно Набокову, постичь универсальные формы бытия помогает идея предметов как прозрачной ткани единого пространственно-временного континуума (Boyd, 1991, с. 87).

Мир Набокова не поддается никаким академическим описаниям по канонам. Литература модернизма субъективна по своей природе и предполагает субъективное восприятие читателем. Младший современник Джойса, Пруста и Кафки, Владимир Набоков создал свою самобытную художественную реальность, впитал, переработал и синтезировал их художественно-эстетические импульсы.

Он создает свою собственную временную теорию: настоящее – это только последняя, движущаяся кромка прошлого, а будущего нет вообще. Это можно проинтерпретировать как правильно понятое время – всегда и только вечность. Жить в правильно понятом времени означает обрести полноту бытия.

Искусство – это поиск времени прошедшего и его обретение в собственном творчестве. Таким образом, набоковский эстетизм далеко выходит за рамки концепции «искусства для искусства». Искусство – это нечто большее: это мировоззрение, философия и едва ли не целая религия.

Известный философ К.-Г. Юнг доказывал сохранение архетипов сознания, и Набоков был внутри этих споров о человеческом сознании, о бессознательном, о субъективном и трансперсональном в сознании. В феноменологии Э. Гуссерля («Идеи чистой феноменологии и феноменологической философии» (1913), «Формальная и трансцендентальная логика» (1929), «Кризис европейских наук и трансцендентальная философия» (1936)) разграничивается бытие как сознание и бытие как реальность; сознание проявляет существование феноменов внешнего

мира. Э. Гуссерль указывает на сложность, но возможность постижения вещи: «Пространственная вещь <...> – это, при всей своей трансцендентности, воспринимаемое, данное по мере сознания во всей своей живой телесности» (Гуссерль, 2001, с. 123), что соотносится с набоковским представлением о познании как бесконечном приближении к реальности: «Реальность <...> я могу определить <...> как <...> постепенное накопление сведений...» (там же, с. 139–140). Феноменологические идеи стали основой формирования экзистенциальной философии (М. Хайдеггер «Бытие и время» (1927), «Исток художественного творения» (1936), «Язык (его исток) (1936–1938), Ж.-П. Сартр), о которой Набоков, безусловно, имел представление. Очевидно пересечение Набокова с М. Хайдеггером в осмыслении сущности языка, творчества как реакции на «зов бытия», как «выговаривания себя» и сущности бытия. В трактовке М. Хайдеггера название есть «присутствие, таящееся в отсутствии»; только в языке, в творчестве (Хайдеггер, 1993, с. 112). М. Хайдеггер, как и Набоков, сопрягает сущность языка с поэзией, творчеством, личностным актом. Набоков видит в творчестве инструмент для создания фиктивного мира: «бесцветное» воспоминание «я мог бы легко заполнить красками и словами» (Набоков, 1999, с. 302), но ценным является верность жизни, воспоминанию, противостоящая «мёртвым» стихам (там же, с. 306). Экзистенциальная философия ставит в центр проблему смысла существования в абсурде смертности человека: человек исчезает из бытия, а не переходит в иной мир. Трагичность судьбы человека и в том, что, находясь в реальности, которую не он выбрал, он обречён «быть свободным», занимать ценностную позицию в чуждом мире, не позволить себя отчуждать от собственного Я. Эмиграция сформировала близкое понимание существования в сознании и творчестве Набокова, поэтому речь не идёт о влиянии работ философов-экзистенциалистов, а о контексте идей, мироощущений. Отказ от метафизической вертикали заставлял искать другие измерения, куда мог бы переходить ментальный опыт индивидуального существования. Отсюда переосмысление роли искусства, воспринимающего и

закрепляющего опыт интерпретации реальности сознания, возвращение к категориям «памяти», «языка», «творчества».

Итак, феноменология оказала на Набокова влияние, которое он умело синтезировал с другими литературными направлениями и школами. Наиболее близкими для Набокова стали взгляды философа Анри Бергсона и его учение о времени. Бергсон предлагал определять время как «длительность», как процесс «непрерывного становления», а не как «совершившийся факт». Набоков считает, что время, которое воспринимается живым организмом, является динамичным, изменчивым и качественным. Прожитое время, которое Бергсон именуется «длительностью», может быть воспринято только интуитивно, и это становится главным аспектом, который и перенимает Набоков.

Набоков трактует пространственно-временные связи. Пунктуально прослеживая проявления этого мотива в романах Флобера и Пруста, Набоков показывает, что именно он выступает в функции «внутренних часов» романа, упорядочивая движение сюжета и придавая ему свойства внутренней ритмичности. Такое внимание к темпоральной композиции произведения объясняется, конечно же, собственными стилевыми пристрастиями Набокова, прежде всего, излюбленной им тактикой «перевода» времени на язык пространственных образных «узоров», выработанной с оглядкой на бергсоновскую концепцию времени как «чистой длительности». Однако идеи Бергсона были восприняты Набоковым, через «посреднический» опыт Пруста, отразившийся и в романистике, и в металитературных суждениях последнего о Флобере. Но стоит отметить, что феноменология не была для Набокова главной философией, а лишь отдельные ее компоненты (учение о времени) были близки философско-эстетическим взглядам писателя.

1.5. Идеи В. Набокова и его аналитические приемы как литературоведа

Набоков всегда имел собственную точку зрения на мировую литературу. Исследователь Л. А. Юркина отмечает, что «изучая систему художественных

средств <...> показывает, собственно, не приёмы, а как они работают, заботясь о том, чтобы впечатление было не поверхностным, а «умным», глубоким (Юркина, 1995, с. 81). Это подтверждается и самим Набоковым, а именно одним из его высказываний: «Вы можете разбить произведение на части, можете искать соответствия между ними, но при этом в вас должна жить какая-то клеточка, ген, эмбрион, вибрирующий в ответ на чувства, которые невозможно ни понять, ни объяснить. Красота и боль – вот слова, которыми можно определить, что такое искусство. Где красота, там и боль, по той причине, что она не вечна. Красота всегда умирает: форма всегда с содержанием, мир вместе с человеком...» (Набоков, 1980, с. 81).

Одной из концепций, оказавшей влияние на эстетические взгляды Набокова является формализм – концепция, выражающаяся в отрыве формы от содержания и абсолютизации ее роли. О русском формализме часто говорят как о версии доктрины «искусства для искусства». Однако, формалисты считали, что объектом исследования должно быть произведение искусства само по себе, а не то, что отражено в этом произведении. Они отбрасывали «философские предубеждения»; их эстетика была скорее описательной, чем метафизической.

Б. Эйхенбаум говорил, что предпочитает слову «формализм» другое название – морфологический метод. В полемике с марксистами он сказал: «Мы не формалисты, а если вам угодно, спецификаторы» (Эйхенбаум: режим доступа: https://docviewer.yandex.ru/sbrnk_formalizm.pdf).

Формалисты особенное значение придавали литературному произведению и его составным частям. Они стремились преодолеть методологическую путаницу и систематизировать исследование литературы как особую и цельную область исследования. Их первая посылка: теория литературы должна быть направлена на изучение литературных произведений, а не изучение внешних обстоятельств, в которых литература создается. Но спецификаторы не остановились на этом. Стремясь очистить изучение литературы от психологии, социологии и культурной истории, они решили отменить прежние определения. «Предмет литературного

исследования – не литература в целом, а литературность, то есть то, что из данного произведения делает литературное произведение», - писал Роман Якобсон (Якобсон, 1987, с. 129).

Формалистские теоретики отбросили в сторону все рассуждения об интуиции, воображении, гениальности. Ведущее место отдавалось не психике автора или читателя, а самому произведению. Они отказывались признавать одни мотивы более поэтическими, чем другие. Якобсон отбросил понятие «собственно поэтических тем», как устаревшее и догматическое: «Сегодня все может служить материалом для стихотворения». Их взгляд на явления литературы был релятивистским. По словам Тынянова, изменения в литературе делают бессмысленными «статические определения литературы» (История литературы. Критика, 2001, с. 67). Они интересовались документальной литературой (репортаж, автобиография, дневник). При этом формалисты столкнулись с понятием, восходящим еще к Аристотелю. Это теория, согласно которой использование образов – основная характеристика художественной литературы или «поэзии» в аристотелевском смысле слова. Представители формального течения сочли, что эта теория нуждается в критике. Она превратилась в новую «защиту поэзии» вместо определения «литературности».

Формалисты придавали большое значение слову как самостоятельной единице искусства, называя его «самовитым», считая его многозначным эталоном основ формы произведения художественной литературы. Опираясь на концепцию А. Потебни, они считали, что слово, уже само по себе есть искусство, т. к. является произведением языка, его поэзией (там же, с. 93). Их интересовала не столько архитектура произведения, сколько сам процесс создания абсолютных форм художественного текста. Их внимание было обращено на доказательство приоритетности конструкции форм из языковых явлений и их дальнейшее структурирование в поэтический текст. Процесс конструирования форм лежит в основе «делания» произведения, считали представители формального течения. Сам «продукт» художественного творчества – «вещь», получившаяся благодаря

«деланию» – четкому выстраиванию формы, – не совсем искусство, т. к. «искусство» полностью реализуется только в процессе формирования языковых явлений в поэтические конструкции.

В своей книге о русском формализме О. Ханзен-Леве упоминает о В. Набокове как о писателе, реализовавшем поэтику, выдвигаемую формалистами, несравненно ярче и последовательнее, чем советские прозаики, которые были близки к формализму (Ханзен Леве, 1999, с. 382).

В обращении к формалистическим представлениям о литературе Набоков имел предшественника и возможного посредника – Владислава Ходасевича. Занимая враждебную позицию по отношению к формализму, который представлялся ему порождением большевистской идеологии, Ходасевич тем не менее пользовался формалистической системой понятий. Таковы его рассуждения о литературной эволюции в статье «Памяти Гоголя» (1934). «Отсутствием прогресса, утверждает Ходасевич, не отменяется в искусстве эволюция...» (История литературы. Критика, 2001, с. 138). Эволюция искусства, которая есть «эволюция стилей, то есть приемов», «совершается по кривой», которую можно определить «как приближающуюся к спирали», «эволюция искусства принимает очертания спирали», - пишет Ходасевич (там же, с. 146). У Шкловского понятие искусства как нового открытия мира более связано с традиционной точкой зрения.

Еще в 1922 году Шкловский вместе с шестью другими молодыми писателями заявил о выходе из литературно-художественного содружества «Веретено» в знак протеста против предложения принять в сообщество «большевизана» Алексея Толстого, «прямое личное общение» с которым Набоков и его друзья считали абсолютно неприемлемым (там же, с. 226). В одном из интервью он вспомнил об эпизоде, относящемся к тому же времени, когда он оказался в ресторане за соседним столиком с Алексеем Толстым и Андреем Белым, которые собирались тогда вернуться в Россию, и не пожелал с ними разговаривать. Набоков, скорее всего, внимательно следил за работами русских

формалистов и в его поэтике можно усмотреть целый ряд точек соприкосновения с их идеями (Ханзен Леве, 1999, с. 293). Однако для Набокова категорически неприемлемы всякие «общие идеи», «общие места» и генерализующие методологии, а ценность произведения искусства заключается, прежде всего, в его неповторимой индивидуальности, нарушающей любой закон. Как писал Набоков в некрологическом эссе «О Ходасевиче», подлинная поэзия ни в каком определении «формы» не нуждается, ибо в ней существенна только целостность – та «сияющая самостоятельность, в применении к которой определение «мастерство» звучит столь же оскорбительно, как «подкупающая искренность» (Набоков, 1999, с. 401-402).

Едва ли случайно Набоков заявил о своем неприятии формального метода именно в связи со смертью Ходасевича. Тем самым он как бы выразил полную солидарность и согласие с той последовательно критической позицией, которую занимал Ходасевич по отношению к формализму и, особенно, к Шкловскому. С точки зрения Ходасевича, формализм явился таким же проявлением «исконного русского экстремизма», как и «нигилизм» шестидесятников, таким же варварским отсечением формы от содержания, с той лишь разницей, что теперь «величиною, не стоящей внимания», объявляется содержание, как ранее объявлялась форма. «Формализм есть писаревщина наизнанку – эстетизм, доведенный до нигилизма» (История литературы. Критика, 2001, с. 265). Формалисты, писал он, хотят «исследовать одну только форму, презирая и отменяя какое бы то ни было содержание, считая его не более как скелетом или деревянным манекеном для набрасывания формальных приемов. Только эти приемы они и соглашались исследовать: не удивительно, что в глазах Шкловского Достоевский оказался уголовно-авантюрным романистом – не более. Как исследователь литературы Шкловский стоит Писарева. Как нравственная личность Писарев нравится мне гораздо больше» (там же, с. 283).

Впервые на близость взглядов Набокова к теориям формалистов косвенно указал Ходасевич в статье «О Сирине» (там же, с. 295), где замечает, что Набоков

часто использует прием, который формалисты называют «отстранением»; по словам Ходасевича, Сирину (Набокову) свойственна твердая уверенность, что мир творчества «создан из кажущихся подобий реального мира, но, в действительности, из совершенно иного материала» (там же). Ханзен-Леве в книге «Der Russische Formalismus» (Русский формализм) (1978), подробно рассматривает этот вопрос (Ханзен-Леве, 2001, с. 580). Он утверждает, что во взглядах Набокова получили осуществление принципы формалистической поэтики, и притом в значительно большей мере, чем в творчестве авторов, работавших в России и находившихся в непосредственном контакте с формализмом (там же, с. 582).

По Набокову, единственно правильный критерий – это «безличное воображение и эстетическое удовольствие» (Набоков, 1999, с. 393). «Следует оставаться немного в стороне, – советует писатель, – находя удовольствие в самой этой отстраненности, и оттуда с наслаждением, – переходящим в страсть, исторгающим слезы и бросающим в дрожь, – созерцать глубинную ткань шедевра» (там же, с. 395). Если писатель при создании произведения преломляет в призме условности факты действительности, которые подчас могут измениться до неузнаваемости, то читатель через отстранение должен ясно представить структуру того особого мира, который предоставлен в его распоряжение автором.

В этом отношении Набоков перенял идеи русских формалистов, так же как и структуралистов, которые переосмыслили идеи о динамической форме, отказавшись от резкого противопоставления формы и содержания. Они предложили изучать и то и другое как проявления одних и тех же структур. По мнению П.Н. Медведева, русский формализм отличался от западноевропейского ложным предположением, что «конструктивное значение какого-нибудь элемента произведения приобретается им ценою утраты идеологического смысла» (История литературы. Критика, 2001, с. 320). В этом отношении набоковская позиция относительно архитектоники литературного произведения ближе к принципам формального направления западного искусствознания, для которого

каждый элемент является конструктивным в замкнутом единстве произведения и значение любого конструктивного элемента носит смысловой характер.

Набокова, с его вниманием к слову как художественному средству, можно сравнить, пожалуй, прежде всего, с русскими поэтами эпохи модернизма (символистами, акмеистами и футуристами), и действительно, в набоковской трактовке слова находятся идеи, близкие взглядам его русских предшественников. Однако следует сразу же оговориться: вопреки открытому (декларативному) заявлению о своей преемственности по отношению к «серебряному веку», Набоков, как правило, полемически относился к художественным декларациям этой эпохи и практиковал ироническую перелицовку ее художественных открытий.

Так, например, в образном определении Набоковым назначения искусства можно обнаружить мотив, созвучный положению о «прозрачности» символа (слова) у символистов. Набоков говорит о «призме литературы» («...эта призма и есть литература») и «фонаре искусства», с помощью которого можно увидеть тайный узор «потусторонности» и в жизни. Задача художника, следовательно, заключается в том, чтобы разглядеть сквозь «реальное» «реальнейшее» - «некий замысловатый водяной знак», неповторимый рисунок которого различается, лишь когда фонарь искусства просвечивает сквозь страницу жизни» (Набоков, 1980, с. 146).

Однако «прозрачность» слова у Набокова, в отличие от символистов, не отнимает у слова способности принадлежать «земному миру», и это художественное решение на практике оказывается созвучным акмеистическому стремлению к достижению «прекрасной ясности» художественного образа и вещественной конкретности слова. Даже в набоковском представлении о слове находятся черты, точно соответствующие акмеистическим взглядам: «Как бессмысленны разговоры о существовании подлинной мысли, пока не имеется слов, сделанных ей под стать. И потому мысль, которая лишь кажется голой, требует только, чтобы стало зримым ей облачение...» (там же, с. 153).

Набоков, таким образом, подчеркивает телесность и вещественность слова, без которой, согласно акмеистам, немислимо существование сознания. Поэтому первая задача для писателя, как полагали и акмеисты, состоит в том, чтобы ответить на зов еще не рожденного слова, дать ему возможность жить в четких завершенных формах - в «наведении мостов через пропасть, лежащую между высказываниями и мыслью» (там же, с. 152).

Кроме того, пристальное внимание Набокова к внутренней форме слова, активное использование изобразительного потенциала графем дает возможность сравнивать его с футуристами, которые также уделяли большое внимание этимологии и звучанию слов. Действительно, нередко в творчестве Набокова буква, превосходя свою функцию означающего, так же как и в звукописи Хлебникова, получает самостоятельное значение. Сквозь микроэлементы слова, например, мельчайшие лингвистические единицы (частицы, морфемы, отдельные звуки) проступает значение, которое в любом другом контексте не могло бы быть зафиксировано.

В этом смысле особо примечательно, что в набоковском объяснении природы слова присутствует представление, подобное понятию «зауми»: «...изучая испод слова, можно найти очень интересные вещи, там можно найти неожиданные тени других слов, других идей, скрытую красоту, отношения между словами, которые открывают нечто по ту сторону самого слова» (там же, с. 158).

Однако следует отметить, что, несмотря на сходство между Набоковым и футуристами в плане языкового эксперимента, набоковский взгляд на природу слова изначально расходится с позициями футуризма. Для Набокова категорически неприемлемо, в первую очередь, футуристическое понимание слова как вещи (основанное на понятии «слова как такового»), лишенного ореола сакральности, из чего следует сознательное выбрасывание за борт смысла слова, что, в конечном счете, ведет к разрушению самого слова. Неуважение футуристов к значению слова противно Набокову в такой же степени, как игнорирование «писаревцами» формы.

Набоков открыто осуждает формальный эксперимент советских авангардистов за «отсутствие смысла», «пустоту формы», пародируя их литературную манеру, которая, якобы, принадлежит «орнаменталистской прозе 20-ых годов»: «В газетных статьях и книгах подобострастных беллетристов появилась та отрывистость речи, та мнимая лапидарность (бессмысленная по существу, ибо каждая короткая и будто бы чеканная фраза повторяет на разные лады один и тот же казенный трюизм или плоское от избитости общее место), та сила слов при слабости мысли и все те прочие ужимки стиля, которые ему свойственны» (Набоков, 1999, с. 211).

И с точки зрения формального новаторства языковые эксперименты Набокова, вопреки внешнему сходству, имеют мало общего с футуризмом. Если футуристическое изобретение «нового» совершается на основе программного и тотального разрушения традиции, то для Набокова новаторство немислимо без диалога с традицией. Свою позицию по поводу соотношения литературной традиции с новаторством он выражал очень четко: «Художник, как и ученый, в ходе эволюции искусства или науки, все время раздвигает горизонт, углубляя открытия своего предшественника, проникая в суть явлений все более острым и блистательным взглядом» (Набоков, 1980, с. 246).

Такая позиция Набокова по отношению к литературной традиции близка к тому, что Ходасевич называл литературным консерватизмом, согласно которому сохранение традиции есть не что иное, как обеспечение духа литературы, т. е. духа вечного взрыва и вечного обновления. Точно так же Набоков своей целью ставил именно обновление традиции, а не ее разрушение.

Слово для Набокова является не только намеком на другой мир, но одновременно и «голосом материи». Кроме того, в его творческой практике наблюдаются футуристические языковые эксперименты, например, нестандартное манипулирование словом на лексическом, фонетическом уровнях, синтаксические смещения, изобретение непривычных словосочетаний и. т.п.

Таким образом, можно сделать вывод, что Набоков унаследовал от серебряного века не столько цельную идейно-эстетическую систему какого-то конкретного литературного направления, сколько отдельные взгляды, приемы и образы, которые оказались родственными его собственной поэтической системе. С таким «синтетическим» авторским решением безусловно тесно связано и развитие его философско-метафизического мировоззрения. Соответственно, любое техническое и лингвистическое решение у Набокова не продиктовано реализацией тех или иных эстетических программ, а, как указывают многие исследователи, является конкретно мотивированным функциональным приемом, который тем или иным образом маркирован и выполняет четкую функцию. С одной стороны, Набокова сближало с формальной школой модернистское искусство, ярким приверженцем которого он был, которое было сосредоточено на самом разрушении привычных форм восприятия, на сдвиге и остранении. Одним из катализаторов процесса оформления русского формализма как раз и было восхищение достижениями литературного авангарда. Вторая причина заключалась в неприятии косности академического литературоведения, что Набокову также было близко.

1.6. Литературоведческие исследования В. Набокова в контексте теории институционализма

Феномен Набокова поистине уникален, ибо история не знает другого случая (близкий современный аналог – И. Бродский), когда бы русский писатель настолько освоился в иноязычной, а именно англоязычной литературной среде, чтобы с равным блеском творить на двух языках и переводить свои произведения с одного на другой. А тем более случая, когда бы русский художник сказал о себе: «Я считаю себя... американским писателем, который был некогда писателем русским» (Набоков, 1999, с. 589).

Набокову, как никакому другому художнику слова, удалось выразить «всечеловеческое в национальном» и сказать «русское слово о всечеловеческом»

(Бердяев, 1991, с. 29). И если на синхронном уровне он воспринял импульсы, идущие от современной ему западноевропейской литературы (в частности, от прозы Г. Гессе, Ф. Кафки, Х.Л. Борхеса, А. Роб-Грийе, Дж. Джойса, М. Пруста и др.), то на диахронном – импульсы, шедшие от мировой литературы предшествующих эпох, но от русской классической прежде всего (Злочевская, 2002, с. 87).

Один из самых ярких выразителей экспериментальных устремлений литературы межвоенного и послевоенного периода, Набоков вместе с тем, по отношению к русскому периоду своего творчества отчасти принадлежал к художникам «классической» ориентации (Н.В. Гоголь, Л.Н. Толстой, И.С. Тургенев и др.), так как само их мироощущение и эстетические идеалы были ориентированы на прошлое. В этом смысле вполне закономерно, что новации русских писателей XIX в. в области поэтики предвосхитили многие существенные черты художественного стиля Набокова.

Специфика набоковского следования «классике» заключается, однако, в том, что автор «Лекций» отнюдь не повторял традиционное, а, напротив, усваивал и трансформировал, преломляя и пропуская сквозь фильтр своей творческой индивидуальности, самые оригинальные, экспериментальные по своей сути и в перспективе развития искусства XX в. наиболее плодотворные тенденции, инспирированные русской литературой XIX в. Отсюда – модель следования-отталкивания, которая определяет алгоритм творческих связей Набокова-Сирина с русскими писателями XIX в. Так в художественной прозе писателя XX в. прорастали и давали свои плоды семена тех новаций, которые в нашей изящной словесности XIX в. находились как бы в латентном состоянии и которые часто не были замечаемы современниками, оценивавшими произведения А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского, Н.Г. Чернышевского, М.Е. Салтыкова-Щедрина, Л.Н. Толстого, А.П. Чехова и др. в системе эстетических координат своей эпохи. Но именно эти экспериментальные новации, прежде всего в области поэтики, определили «лицо» искусства XX в.

Стиль Набокова-Сирина, возникнув в процессе взаимодействия экспериментальных исканий в русской литературе XIX в. и в западном искусстве XX в., сплавил в единый, целостный эстетический организм элементы художественного мышления «классического» типа и различных модернистских, авангардных и поставангардных течений в европейской литературе XX в., а также теории институционализма, возникшей в США в 60-е годы.

Но для наилучшего понимания связи взглядов Набокова с концепцией институционализма, необходимо обратиться к ее теоретической базе. Большинство теорий здесь стремилось найти отличительные признаки искусства или в предметных особенностях произведений искусства (формалистические, структуралистические и феноменологические концепции), или в функциях, выполняемых искусством (произведением искусства) по отношению к создателям и потребителям (концепции психоаналитические, экспрессионистские, эмоционалистские, когнитивистские и т. д.). Поэтому логически верным и своевременным стало появление такой теории как институционализм. Она гласит, что отличительные (существенные, общие) черты искусства следует искать не в предметных или функциональных чертах произведения искусства, а в особенностях контекста, в котором оно появляется и функционирует. Этим ближайшим культурным контекстом искусства является его собственная художественная практика или, иначе говоря, мир искусства. Мир искусства – это особый общественный институт (в широком понимании термина «институт»), а именно, целая система различных художественных институтов. Главная идея институциональной теории может быть, рассматривая суть дела, сформулирована следующим образом: искусство – это то, что в мире искусства считается искусством, а произведением искусства является то, что миром искусства за такое произведение признано.

Теория институционализма «вызревает» из биографического метода, основные принципы которого были положены в ее основу. Биографический метод, возникший в XIX веке, нашел многочисленных приверженцев и получил

дальнейшее развитие в XX столетии. Наряду с ними оказалось немало и тех, кто критически воспринял этот подход или его вульгаризированные варианты: оценку художественной значимости произведения на основе личностных качеств писателя, прямолинейное отождествление образа мыслей и поступков литературных героев и их создателя. Среди противников как собственно биографического метода, так и его примитивизированных форм, не только профессиональные литературные критики и литературоведы, но и писатели. Точка зрения последних представляет особый интерес в силу того, что они находятся внутри творческого процесса и способны оценивать правомерность художественного произведения, учитывая собственный литературный опыт.

В. Шкловский, который говорил об актуализации мысли о специфичности законов искусства: «Жизнь, переходящая в стихи, уже не жизнь» (Шкловский, 1990, с. 143). Сходной методологической установки придерживается и В. Набоков. Он чаще всего отвергает мысль о биографии писателя как возможном источнике творчества. «Люди склонны недооценивать силу моего воображения и способность разрабатывать в своих произведениях особую систему образов» (Набоков, 1999, с. 133), – сетует В. Набоков на попытки критиков применять к его художественному миру биографический подход. Мысль об отсутствии связи между биографией и творческими созданиями писателя звучит и в набоковских высказываниях о других художниках слова. Исследователь Т.В. Данилович приводит следующий пример. Лекцию о М. Прусте В. Набоков предваряет следующими словами: «...усвойте раз и навсегда: эта книга («В поисках утраченного времени») не автобиография; рассказчик – это не Пруст собственной персоной, а остальные герои не существовали нигде, кроме как в воображении автора» (Набоков, 1980, с. 276). Набоковский негативизм в отношении биографического метода обуславливается не только следованием идее автономии искусства. Критики, проявляющие интерес к жизни творческой личности, в понимании В. Набокова, занимаются предосудительным делом: «Я не выношу копания в драгоценных биографиях

великих писателей, не выношу, когда люди подсматривают в замочную скважину их жизни, не выношу вульгарности «интереса к человеку», не выношу шуршания юбок и хихиканья в коридорах времени, и ни один биограф даже краем глаза не посмеет заглянуть в мою личную жизнь» (Набоков, 1981, с. 221). Очевидно, что В. Набоков оценивает биографический метод как писатель, который отстаивает право на огражденность собственной личной жизни от посторонних глаз.

Л.Н. Целкова обращает внимание на то, что, выступая на словах противником интерпретации творчества через призму биографии художника, В. Набоков использует биографический метод в книге о Гоголе, лекциях о Достоевском, Тургеневе, Чехове и др., останавливаясь «с большим вниманием и даже любованием на всех мельчайших деталях биографии и личной жизни рассматриваемых писателей» (Целкова, 1998, с. 321). В. Набоков, конечно, противоречит самому себе, вдаваясь в подробности жизненных перипетий художников слова, которые становятся объектом его исследовательского внимания, но все же остается верен декларируемому им принципу недопустимости прочтения произведения в оптике биографии автора. В набоковских лекциях биографические сведения о писателях служат своего рода введением, предваряющим анализ творчества, но не средством осмысления художественных произведений. А в эссе «Николай Гоголь» в тех случаях, когда В. Набоков обнажает биографическую подоплеку творческих созданий писателя, сразу после этого сам же и развенчивает целесообразность такого ракурса. Исследователь Т.В. Данилович вновь приводит пример: «Вслед за мыслью о длинном носе Гоголя как источнике обостренного внимания прозаика к созданию обонятельных образов, автор книги предлагает пренебречь представленной информацией» (Данилович: режим доступа: <http://elib.bspu.by/bitstream/doc/1661/1/pdf>). «Его фантазия ли сотворила нос, или нос разбудил фантазию – значения не имеет. Я считаю, разумней забыть о том, что чрезмерный интерес Гоголя к носу мог быть вызван ненормальной длиной

собственного носа, и рассматривать обонятельные склонности Гоголя – и даже его собственный нос – как литературный прием, свойственный грубому карнавальному юмору вообще и русским шуткам по поводу носа в частности» (Набоков, 1999, с. 405-406). Отказ от осмысления эстетических феноменов в контексте жизненных реалий творческой личности сближает методологические установки В. Набокова и И. Бродского. Последний рассматривает рецепцию биографии творческой личности в двух ракурсах: как самодостаточный объект интереса читателя и как средство изучения художественных произведений. Первый подход, по И. Бродскому, имеет право на существование (в этом поэт расходится с В. Набоковым). Второй ракурс И. Бродский отвергает: «Дело вот в чем: хотя знание биографии поэта само по себе может быть замечательной вещью, особенно для поклонников того или иного таланта, но это знание зачастую вовсе не проясняет содержание стихов. А может и затемнять. Можно повторить обстоятельства: тюрьма, преследование, изгнание. Но результат – в смысле искусства – неповторим. Не один Данте ведь был изгнан из Флоренции. И не один Овидий из Рима» (Бродский, 1999, с. 193-194). Сходная мысль в свое время была озвучена Ю. Айхенвальдом, который писал: «Биография ничего не разъясняет потому, что, как бы влиятельны ни были те или другие внешние сочетания обстоятельств, узоры жизни, они имеют разную силу – смотря по тому, кто их испытывает, какая индивидуальность, какой особенный душевный склад их созерцает и переживает» (Айхенвальд, 1994, с. 21).

Возвращаясь к институциональной теории искусства, стоит отметить, что возникла в конце шестидесятых и начале семидесятых годов в США. Главным ее теоретиком признан профессор Иллинойского университета в Чикаго Джордж Дики.

Дж. Дики противопоставляет свою концепцию непосредственно имитационной теории (мимезису) и экспрессионистской теории. Однако косвенно его теория вырастает также из факта методологической и теоретической слабости двух направлений эстетической мысли, традиционно популярных в англо-

американской философии: субъективистского психологизма и натурализма. Дж. Дики выделяет два критерия, каждый из которых, отдельно взятый, является необходимым условием, а вместе они составляют достаточное условие для выделения предметов, которые следует считать произведениями искусства. Оба эти критерия реляционны и недоступны для непосредственного восприятия. Первый критерий указывает, что родовым понятием в отношении к «произведению искусства» является понятие «артефакт». Каждое произведение искусства в классификационном смысле есть артефакт, т. е. предмет, сделанный или созданный человеком. Второй критерий определяет видовую разницу, которой является особо понимаемая «институциональность». Итак, произведение искусства – это такой продукт деятельности человека, которому был присвоен статус художественности специальным общественным институтом, каким является «мир искусства» (artworld).

При очень широком понимании «института», охватывающем также художественную практику, мир искусства представляет собой не что иное, как общественный институт. Этот институт, естественно, гораздо менее формален и иерархичен, чем другие общественные институты, такие, как, например, «мир законодательства». В мир искусства входят как специализированные художественные институты (музеи, галереи, театры, кинотеатры и т. д.), так и личности, связанные с существованием, функционированием искусства такие, как художники, сотрудники художественных учреждений (музеев, театров и т. д.).

Б. Дземидок так формулирует главную идею институциональной теории искусства: «Искусство – это то, что в мире искусства считается искусством, а произведением искусства является то, что миром искусства за такое произведение признано». О понятии «мир искусства» говорил и сам Набоков. Он отмечал, что искусство нуждается в том, что не так просто обнаружить «невооруженным глазом»: в атмосфере художественной теории, в знании истории искусства, то есть в художественном мире (Набоков, 1999, с. 456).

Новое, сюрреалистическое качество обрела в набоковской прозе внутренне сложно структурированная сновидческая реальность, возникшая в произведениях Пруста и Кафки. Начало сюрреалистическое следует признать доминантой художественного метода Набокова. Бытие человеческого сознания всегда было в фокусе интересов писателя. Это главный субъект и объект его изучения, единственная реальность мира и величайшее его таинство (Набоков, 1999, с. 354). Специфические особенности сюрреалистических по своей сути антиутопий В. Набокова («Bend Sinister» и др.), постигающих глубины общественного сознательного и подсознательного, определили их особое место связующего звена между русской («История одного города» Салтыкова, «Зимние заметки о летних впечатлениях» и «Бесы» Достоевского, «Мы» Е.Замятина, «Москва 2042» В. Войновича и др.) и западноевропейской модификацией жанра в литературе XX в. (проза Ф. Кафки, Дж. Оруэлла, О. Хаксли и др.).

В своих «Лекциях» Набоков неспроста делает отсылки к деталям. Внимательно и подробно он изучал мир каждого писателя, о котором рассказывал студентам: он знает, почему к шляпе гувернантки Жильберты приколото синее перо, в какой момент Блум перекладывает купленное в аптеке мыло из брючного кармана во внутренний с носовым платком и как лимонный запах мыла связан с письмом и с изменой жены, какого точно цвета глаза у Фанни Прайс, каким образом зачесывала волосы Эмма Бовари; он обращает внимание на тонкие лучи, пробивающиеся сквозь щели, и на мух, карабкающихся по стаканам («а не «ползающих», как у переводчиков, – с задором добавляет Набоков, – мухи не ползают: они ходят и потирают ручки» (Набоков, 1980, с. 213)).

Метод Набокова определяется вниманием к детали, даже самой, казалось бы, пустячной, потому что именно она является проводником смысла, ибо, по словам самого писателя, «красота произведения искусства по-настоящему доступна, только когда понятно его устройство, когда можешь разобрать его механизм». Оттого Набоков и чертит план парка Мэнсфилд, схему расположения комнат в квартире Грегора Замзы, карту улиц Дублина, по которым Блум и

Стивен Дедал кружат «в некоем медленном танце судьбы», оттого и подсчитывает количество страниц, глав и слов в писательском лексиконе или, как в лекции о Джойсе, указывает время, место действия и действующих лиц каждой сцены.

Описывая роман «Анна Каренина» Набоков обращается к деталям быта середины XIX века (каток, коралловые бусы), прикладывает схему вагона, в котором ехала Анна. Анализируя новеллу Стивенсона («Странная история Джекила и мистера Хайда») обращается к биографическим деталям жизни писателя. К «Превращению» Кафки – рисунок майского жука, к переводам романа Лермонтова – карты Кавказа.

До Набокова комментаторы считали, что Грегор Замза превратился в таракана, но из описаний, разбросанных в тексте, Набоков понимает, что насекомое следует отнести к разряду жесткокрылых. «Любопытно, – говорил он студентам, – что жук Грегор так и не узнал, что под жестким покровом на спине у него есть крылья. (Это очень тонкое наблюдение с моей стороны, и вы будете дорожить им всю жизнь. Некоторые Грегоры, некоторые Джоны и Дженни не знают, что у них есть крылья» (Набоков, 1980, с. 387). Еще бы, ведь если бы Грегор знал о своих крыльях, он мог бы вылететь в окно и присоединиться к своим сородичам, вместо того чтобы заживо гнить с застрявшим в спине яблоком и быть выметенным из комнаты вместе с мусором. С помощью метафоры Набоков говорит здесь о возможности ухода от судьбы, о счастливом шансе уклониться от ее орудия, в данном случае представленного в виде пыльного веника грубой служанки.

О Флобере, который писал очень трудно, от восьмидесяти до девяноста страниц в год, говорил, что такой человек ему по душе.

Известно также, как серьезно Набоков относился к слову, настолько, что никогда в жизни не дал ни одного спонтанного интервью, все они были тщательно продуманы и записаны, чтобы потом быть лишь озвученными.

Возвращаясь к лекциям, выдержка из письма Набокова Уилсону о работе со студентами над романом Джейн Остен «Мэнсфилд-парк»: «Для «Мэнсфилд-парка» я велел им прочесть произведения, упоминаемые персонажами, - две первые песни из «Песни последнего менестреля» Вальтера Скотта, «Задачу» Купера, отрывки из «Генриха VIII», из «Праздного» Джонсона, Брауна «Обращение к табаку»... «Сентиментальное путешествие» Стерна (весь кусок с дверями без ключа и скворец) и, конечно, «Обеты любви» в неподражаемом переводе миссис Инчболд (умора)... Кажется, я получил больше удовольствия, чем мои студенты» (ключевое слово здесь – «удовольствие») (Набоков, 1999, с. 179).

Чтобы понять, в каком году состоялся бал в Мэнсфилд-парке и высчитать, сколько лет было героине на тот момент, Набоков просматривает календари за 1800-е годы: «мы легко убедимся, что 22 декабря приходится на четверг только в 1808 году». Мне нравится это «легко убедимся», особенно в отраженном свете фразы, которой неспешно начинает свое предисловие к книге набоковских лекций А. Битов: «Есть у Набокова рассказ, не вспомню точно какой...» (Битов, 1998, с. 12).

Бесспорны русские истоки поэтики набоковской прозы. Это и сложные модели субъективированного повествования с порой изощренными, «мозаичными» сюжетно-композиционными построениями, возникшие в прозе Лермонтова («Герой нашего времени» (1838-1840)) и Н.В. Гоголя («Нос» (1832-1833)), а также напряженная интертекстуальность и, как следствие, всепроникающая пародийность русской изящной словесности XIX в. (в особенности произведений Пушкина, Достоевского и Чехова).

Русские корни ментальности Набокова – художника и критика, сыграли важную роль в формировании той достаточно противоречивой модели взаимоотношений, которые связывают его творчество с ведущими направлениями мирового литературного процесса XX в. – с экзистенциализмом, сюрреализмом и постструктурализмом – деконструктивизмом – постмодернизмом.

В книгах Набокова-Сирина «теологический смысл», то самое ««сообщение» Автора-Бога» (Ильин, 1996, с. 188), о котором теоретики постмодернизма пишут исключительно с сарказмом, неизменно присутствует и доминирует. Нравственно-философское ядро набоковского романа предстает читателю в форме игровой модели мира, но любимые игровые модели писателя, по которым он организует свои художественные тексты, – шахматная задача, ребус, «крестословица», картинка-пазл и т. п. – лишь видимо заключают в себе множество решений, а на самом деле (по определению) предполагают наличие «истинной» версии, которую и предлагается отгадать читателю. Эта установка противоречит постмодернистской концепции «обратимости» и «неразрешимости» текста. Сама формулировка задачи: «Найдите, что спрятал матрос» (Набоков, 1999, с. 302), – предполагает наличие ее единственного решения.

С концепцией доминирующей и всеопределяющей роли автора, творящего целое произведения, организующего игру и управляющего процессом решения придуманной для читателя задачи, органично связаны основные принципы набоковской критической стратегии. Эти принципы изначально несовместимы с постструктуралистической концепцией анализа литературного текста, когда «мы прочитываем означающее, ищем следы, воспроизводим повествования, системы, их производные, но никогда – то опасное и неукротимое горнило, всего лишь свидетелем которого и являются эти тексты» (Ильин, 1996, с. 138). Именно автора следует искать в произведении – такова принципиальная установка Набокова – исследователя литературы. Главная задача критико-эстетической стратегии Набокова заключалась в том, чтобы привести своего читателя в состояние резонансного сочувствия – «не персонажам книги, но к ее автору, к радостям и тупикам его труда» (Набоков, 1980, с. 478). Установка на непосредственное общение читателя с личностью писателя – у Набокова одна из программных. Если реальность художественного мира есть плод творящей воли Автора, то, следовательно, и изучать следует, прежде всего, личность воплотившегося в ней Творца, проникая в хитросплетения его замысла и им расставленных ловушек.

Также уместно вспомнить, что Набоков называл себя безраздельным мнистом и хозяином своего художественного мира (Набоков, 1999, с. 596, с. 614): его позиция как автора литературного текста аналогична позиции Бога в религиях мнистических, тогда как мышление художника-постмодерниста, фрагментированное и иерархически неупорядоченное, хотя часто многокрасочное, весьма колоритное и причудливое, сопоставимо с мироощущением язычника. Ментальность русского писателя Набокова сформировалась на более высокой, чем языческая, ступени религиозного мироощущения, а именно, мнистическом.

Можно сказать, что Набоков писатель русский, а не советский или постсоветский, и даже став писателем «американским», не мог быть «настоящим» постмодернистом. Интересно, что к аналогичному выводу приходит современный ученый А. Ранчин, анализируя поэзию другого русского художника слова, покинувшего Россию – И. Бродского (Ранчин, 2001, с. 45).

Ментальность русского человека, как феномен культурологический, включает в себе скрытую амбивалентность: стремление к самобытной изолированной замкнутости и одновременно – к конвергентности и беспредельной широкости. Очевидно, что творчество Набокова-Сирина в полной мере реализовало именно последнюю тенденцию. Как ни парадоксально, но именно эта особенность мышления художника – его исключительная по своей интенсивности способность к рецепции и усвоению «разноплеменных» творческих импульсов, чаще всего давала основание для того, чтобы считать его «западником».

Место В. Набокова в ключевом для культуры диалоге между «западной» и «отечественной» ориентациями не столь однозначно.

Русское мироощущение соединяет в себе два противоположные начала: «коллективное», традиционно связываемое с влиянием восточным, азиатским, и «индивидуалистическое», западничское. Ценные рассуждения о соотношении этих двух тенденций в рамках единой русской ментальности находим у С.

Франка. «В противоположность западному, – писал философ, – русское мировоззрение содержит в себе ярко выраженную философию «МЫ» или «МЫ-философию». Для нее последнее основание жизни духа и его сущности образуется «МЫ», а не “Я”» (Франк, 1996, с. 159). При этом, однако, «Я» не поглощается «МЫ» – между этими категориями возникают более сложные корреляции: «Я» и «МЫ» находятся во взаимодействии, образуя единое диалектическое целое «соборности».

Приходится, однако, признать, что объединение в рамках ментальности русского человека начал индивидуалистического и коллективного в синтезе «соборности» остается целью скорее страстно желаемой, но отнюдь не действительно достигнутой. Для русских писателей XIX в. обретение гармонии между «Я» личности и «МЫ» общины, Отечества или всего человечества было камнем преткновения и ключевым вопросом жизни, как отдельного человека, так и всего общества.

Лишь Пушкину, по-видимому, синтез «Я» и «МЫ» был дан в реальности его многогранного и все же цельного религиозного сознания. С. Франк увидел нераздельность категорий «Я» и «МЫ», в единстве «соборности» в известном стихотворном отрывке Пушкина («Два чувства дивно близки нам...») (Пушкин, 1977–1979, с. 203, с. 425.). В то время как цитирующие эти строки обычно делают акцент, сообразно собственной системе ценностей, либо на любви к «родному пепелищу», либо на «самостоянье человека», С. Франк писал: «Здесь изображена связь духовного индивидуализма с духовной соборностью: «любовь к родному пепелищу», органически связана с любовью к родному прошлому, и их единство есть фундамент и живой источник питания для личной независимости человека, для его «самостояния», как единственного «залога его величия»... Единство этого индивидуально-соборного существа духовной жизни пронизано религиозным началом: связь соборного начала с индивидуальной, личной духовной жизнью основана «по воле Бога самого» и есть для души “животворящая святыня”» (Франк, 1996, с. 225).

Творческая индивидуальность В. Набокова, в контексте так понятого русского менталитета, без сомнения, являет собой яркое исключение. Ибо художественный мир писателя воплотил мирозерцание в высшей степени индивидуалистическое. Но тяга к «соборности» русскому сознанию и самосознанию, по-видимому, свойственна изначально, даже вопреки индивидуальным особенностям мироощущения конкретной личности. И у Набокова она тоже сказалась, хотя и парадоксальным образом.

Парадокс состоит в том, что русская природа таланта В. Набокова наиболее полно проявилась во «всемирной отзывчивости» его творческого гения, в уникальной способности к синтезу отечественных и инонациональных эстетических традиций, как тех, что шли из прошлого, так и зарождавшихся в современном ему искусстве.

После Пушкина Набоков был следующим, кому удалось органично соединить две исторически всегда враждовавшие линии отечественной общественно-философской мысли – западническую и русскую, повторив этот синтез в новом контексте и на иной культурологической почве XX в. Набоков, как русский художник, синтезировал отечественную и западную традиции, различные тенденции развития мирового искусства.

Творчество Набокова-Сирина – сочинителя и исследователя литературы – явилось концентрированным выражением самого творческого духа русского искусства. Художественная проза писателя явила мировому искусству русскую версию ведущих литературно-философских направлений XX в.: экзистенциализма, сюрреализма и постмодернизма. С другой стороны, Набоков открыл русскому читателю интереснейший мир современного западного искусства. Благодаря Набокову-Сирину не только русское искусство было привито к западному, но западная культура пропущена сквозь призму мироощущения русского художника.

Таким образом, творчеству В. Набокова принадлежит исключительная роль в литературном процессе XX в.: оно явилось связующим звеном между русской и

западной культурой. Художественные и исследовательские взгляды автора «Лекций» воплотили многомерное бытие творческого сознания русского писателя XX в., который, творчески освоив экспериментальные тенденции русской литературы XIX в., сделал акцент на том, что было созвучно его индивидуальному мирозерцанию и эстетическим исканиям. Набоковская концепция предстает как образец гармонического взаимодействия русского и западного культурологических начал, когда они не противостоят, а взаимно обогащают друг друга.

2. Принципы и приемы исследования поэтики произведения, разработанные В. Набоковым

Владимир Набоков, величайший русско-американский писатель, был не только блестящим автором многих романов, но и исследователем литературы, литературоведом, чей способ описания и анализа литературных явлений отличался от всех существующих методов. Он принадлежал в равной степени, как к русской, так и англоязычной литературе. В русскую литературу писатель вступил под псевдонимом Владимиръ Сиринь, существование которого прекратилось в 1937 году. В Америке он стал известен как Vladimir Nabokov, автор русского происхождения, который пишет на английском языке.

Безусловно, исследовательское наследие Набокова является большим пластом в мировом литературоведении. Многочисленные эссе, статьи, интервью, лекции Набокова по русской и зарубежной литературе – все это составляет «золотой фонд», который писатель оставил после себя. Он проявился не только как талантливый писатель, но и как переводчик и интересный интервьюер, но и как критик, автор многих работ, касающихся современного литературного процесса.

Писатель, поэт и историк литературы Андрей Битов в своем вступлении к книге Набокова «Лекции по зарубежной литературе» (2002) дает такую характеристику феномену Владимира Набокова: «Именно в лекциях об

иностранной литературе сказалось выше всего это редкое искусство чтения. В «Лекциях по русской литературе» Набоков все же сам часть ее: учит, преподает, размышляет, внушает, как правило, невразумленному иностранцу. Он имеет всегда в виду все тело русской литературы, рассуждая о той или иной ее прекрасной части. Иностранную же литературу в своей книге он подает как читательское исполнение отдельных излюбленных им шедевров. Разница, возможно, та же, как «между сольной партией в оркестре и сольным концертом маэстро» (Набоков, 1980, с. 16).

В существо набоковского метода положено два принципа: наглядность и кропотливость. «Он не повествует о литературе, он ее показывает: так фокусник порой приоткрывает тайну фокуса» (Гузев: режим доступа: <http://old.russ.ru/journal/kniga/99-03-25/guzev.htm>). Таким образом, Владимир Набоков явился перед читающей публикой, которая знала его преимущественно как блистательного романиста, в совершенно иной, неожиданной ипостаси. Лекции «мастера европейской прозы», которые он подготовил для студентов Корнельского университета, раскрыл в Набокове пронизательного и вдумчивого читателя, требовательного и темпераментного педагога, дотошного и при этом очень пристрастного исследователя, оставив за ним славу виртуозного художника слова. В своих лекциях Владимир Набоков дает своим читателям превосходный урок «пристального чтения», который отмечен удивительнейшим вниманием к незначительным на первый взгляд деталям и богатый различными наблюдениями, порой даже парадоксальными.

Набоковское литературоведение – это специфический жанр, который стоит достаточно далеко от академической филологии. Каждый раз, когда Набоков подвергает анализу то или иное произведение, писатель преследует одну и ту же цель. Во-первых, он пытается объяснить в рациональных терминах слушателю (читателю) причину пережитого самим Набоковым читательского наслаждения (или отвращения, если речь идет о слабой, по мнению Набокова, книге). При этом он использует злую насмешку или даже иронию по отношению к разного рода

критикам и литературоведам, которые судили о литературе не по правилам собственно литературы.

Цикл лекций Набокова во многом опровергает представление о Набокове, как противнике всякой идейности в искусстве. Именно поэтому писатель стал объектом обсуждения и даже критики в многочисленных исследованиях его работ. Когда Набоков-исследователь начинает разбор произведения, все теоретические несогласия и моменты отступают на второй план. Здесь вперед выступает неповторимость его художественного мира, сила его таланта, особый стиль повествования. Таким образом, одним из главных принципов литературоведческой деятельности В. Набокова является выделение «идеологического пространства» вокруг читателя. Набоков как бы оставляет читателя наедине с произведением, оставляя за собой роль не столько учителя, сколько посредника. Произведение в трактовке Набокова теряет те преимущества, которое литература имеет, как временное искусство, то есть возможность показывать жизнь в становлении, развитии. Как отмечает исследователь Н. Пасекова, «в философско-эстетической системе Набокова нет категории развития, как нет и категории будущего, хронологическое время здесь понимается однозначно как стихия разрушения. Произведение оборачивается к читателю своей пространственной стороной» (Пасекова: режим доступа: <http://potext.ru/literatura/3791/index.html>).

Всю жизнь Набоков посвятил поискам того, что называется «идеалом литературного произведения» (Набоков, 1980, с. 159). Всё, что он когда-либо читал, им было тщательно изучено и проанализировано. Именно поэтому его лекции, интервью и многочисленные статьи, которые посвящены анализу и интерпретации произведений зарубежных писателей, вносят дополнительный, очень важный аспект в создание общей картины, наблюдавшейся в литературной ситуации того времени. Нельзя не сказать и о серии интервью Владимира Набокова, в которых огромное внимание он уделял оценке творчества многих писателей. Большую часть анализируемых писателей Набоков категорически не

принимал, не принимал и их произведений, которые являются общепризнанными шедеврами мировой литературы. Но строгий критик некоторых авторов все же высоко оценивал, отмечая их уникальность и неповторимость в мировом литературном процессе.

Рассматривая книги с точки зрения самобытности стиля автора и оригинальности его мировидения, Набоков становился беспощаден к тем писателям, у которых он улавливал «принаряженные банальности» или заимствование модных литературных клише, не проникнутых искрой творческого воображения. Он четко знал и всегда говорил о том, какой должна быть книга, которая сможет «заслужить место на его прикроватном столике»: «Литература – это выдумка. Назвать рассказ правдивым значит оскорбить и искусство, и правду. Всякий большой писатель – большой обманщик» (там же, с. 177).

Владимир Набоков крайне негативно относился к тому, когда его творчество кто-либо сравнивал с творчеством других писателей. Однако Набоков не отрицал своей тонкой связи с некоторыми писателями, которые обладали «прекрасным стилем и потрясающей игрой слов» (там же, с. 184). В своем интервью журналисту Роберту Хьюзу (1963), он неоднократно упоминал, что «мои величайшие шедевры прозы двадцатого столетия таковы, в приводимой последовательности: «Улисс» Джойса, «Превращение» Кафки, «Петербург» Белого и первая часть сказки Пруста «В поисках утраченного времени» (Мельников, 2002 с. 321). Невосприимчивость Набокова к сентиментальным культам зарубежной литературы и критики вынесена им еще из двадцатых и тридцатых годов. Это связано с тем, что в ту пору так называемый «дух времени» мало затрагивал обособленный мир русских эмигрантов. Однако, несмотря на это, писатель высоко ценил прозу таких новаторов, как Сэлинджер, Апдайк, Хемингуэй, которые по праву считаются писателями «прогрессивного поколения» (там же, с. 301). Он писал: «Чтобы создать нужное впечатление, не обязательно громоздить подробности со всякими эмфазами – достаточно найти одну выразительную деталь» (Набоков, 1980, с. 211). В своих лекциях Набоков

выделил М. Пруста, Дж. Джойса, Ф. Кафку. Говорил о Дж. Сэлинджере, Дж. Апдайке, Э. Хемингуэе, У. Фолкнере. Все это говорит о том, что Набоков смотрел на зарубежную литературу целостно, не разбивая ее на определенные периоды, направления или географические составляющие. Для него была только литература достойная или недостойная внимания.

Неудивительно, что скрупулезное отношение к прочитанному, тщательный разбор произведений давали свои плоды – Владимир Набоков является непревзойденным мастером. Его лекции накладывают отпечаток на целую эпоху, и этому есть подтверждение. Во-первых, каждый герой набоковских рассуждений – начиная от Кафки и заканчивая Джойсом – действительно оставил огромный отпечаток на мировоззрении и судьбах литературных поколений. Во-вторых, «Лекции» Набокова являются уникальнейшим вкладом в копилку мировых шедевров: при всей блистательности и порой немного необъективного отношения Набокова к авторам, его лекции, интервью и эссе поражают своей художественной наблюдательностью, свойственной только крупным писателям, имеющим тонкое литературное чутье. А многочисленные интервью Набокова подчеркивают уникальность его художественного мировидения. Как и лекции, интервью Владимира Набокова являются ценным материалом для изучения творческого наследия писателя. Неповторимый стиль и яркие, острые замечания писателя стали «настоющей книгой» для многих поколений критиков и читателей, которые обращались к текстам Набокова.

Цикл лекций Владимира Набокова о русской литературе поистине уникален. Будучи непревзойденным классиком, писателем, умеющим тонко чувствовать малейшие колебания в литературном процессе, Набоков смело бросал вызов критикам и общественности, развенчивал культы великих писателей. Во время своего преподавания, Набоков стремился к воссозданию всеобъемлющей картины художественной литературы России того времени. Он стремился донести американским студентам представление о русской классике, неслучайно выбрав в

качестве тем лекций творчество Н.В. Гоголя, Л.Н. Толстого, А.П. Чехова, Ф.М. Достоевского и других.

Исследования литературы, которыми занимался великий писатель – это такие же уникальные творения, как и его проза. Он обладал глубоким, сугубо личным видением русской классики, от чего и по-своему, по-набоковски, прочитывал известные произведения, трактовал их, как писал известный исследователь творчества Набокова Андрей Битов, «на собственном примере» (Битов, 1990, с. 25). Выбор классиков был неслучайный: Набоков отлично понимал, что его студенты должны знать русскую литературу вне зависимости от предпочтений лектора. Однако, включая в сборник лекцию о Ф. Достоевском, которого Владимир Набоков считал писателем, не заслуживающим внимания, Набоков русско-американской литературы стремился сделать всеобъемлющий анализ русской классики.

В своих лекциях Набоков писал: «В сознании иностранцев «русская литература» как понятие, как отдельное явление обыкновенно сводится к признанию того, что Россия дала миру полдюжины великих прозаиков в середине прошлого и в начале нашего столетия. Русские читатели относятся к ней несколько иначе, причисляя сюда еще некоторых непереводаемых поэтов, но все же и мы, прежде всего, имеем в виду блистательную плеяду авторов 19 века» (Набоков, 1980, с. 146). По подсчету Набокова, вся русская литература сформировалась в девятнадцатом веке, тогда как литература западная формировалась в течение нескольких веков, начиная с семнадцатого. «Одного 19 века оказалось достаточно, чтобы страна почти без всякой литературной традиции создала литературу, которая по своим художественным достоинствам, по своему мировому влиянию, по всему, кроме объема, сравнялась с английской и французской, хотя эти страны начали производить свои шедевры значительно раньше», - восклицает Набоков (Набоков, 1981, с. 54). Для Набокова именно этот показатель, мощь русской литературы, созданной за небольшой период времени, и есть предмет беседы на страницах его лекций. Не все, что рассмотрено в

лекциях, составляет положительные отзывы. Скорее наоборот – многое получает негативную оценку, подвергается тщательному разбору.

Как и должно быть у любой цельной личности, у В. Набокова писатель не отделен от лектора, он является его естественным продолжением. Отличие состоит только в том, что перед слушателями его лекций вместо своих собственных слов он подставляет слова Чехова, Толстого, Тургенева, Гоголя. Художественные пристрастия Набокова применимы не только к созданному им собственному миру. Они распространяются и на литературную классику, где он выбирает только то, что соответствует его писательским взглядам; все остальное не заслуживает внимания, оттого и отбрасывается. Отсюда и сугубо личная «набоковизация» мировой художественной литературы, построение ее создателей в ряд исторических предшественников ему самому.

Лектор предстает перед слушателем человеком настроения. Сегодня он может сказать одно, завтра – что-то другое, практически противоположное. Так, он может рассердиться на тех, кто делает заслугой признанных писателей простоту их слога: «Запомните: «простота» - это вздор, чушь. Всякий великий художник сложен» (там же, с. 49). Но когда это необходимо, лектор может воспеть простоту: «Я утверждаю, что простой человек редко бывает пошляком» (там же). Лектор безжалостно ставит оценки классикам. «Толстой – непревзойденный русский прозаик. Оставляя в стороне его предшественников Пушкина и Лермонтова, всех великих русских писателей можно выстроить в такой последовательности: первый – Толстой, второй – Гоголь, третий – Чехов, четвертый – Тургенев. Похоже на выпускной список, и разумеется, Достоевский и Салтыков-Щедрин со своими низкими оценками не получили бы у меня похвальных листов» (там же, с. 50).

Однако не только лекции по русской литературе представляют ценность для исследователей. Цикл интервью радиостанции «Голос Америки», а также известным американским журналистам, крайне важны для понимания единой картины, сложившейся в мировой литературе. Набоков был удивительным

писателем и талантливый лектором, умеющим показать читателю все плюсы и минусы, но при этом не навязывать читателю своего мнения, а предоставить читателю собственный выбор – читать или не читать, любить или не любить.

Набоковские интервью – это поистине уникальное явление. Мастер русско-американской прозы коротко и емко давал ответы на самые каверзные вопросы. Многие известные журналисты добивались, чтобы Набоков побеседовал именно с ними, ведь беседа с Набоковым считалась очень престижным «ходом» для средств массовой информации. В интервью с писателем известные журналисты старались выяснить не только больше о жизни писателя, но и задать ему каверзные вопросы касательно его отношения к классикам мировой литературы. И здесь все в большей степени зависело от настроения писателя, иногда он уходил от ответа, а иногда делал хлесткие и решительные замечания в адрес признанных гениев мировой классики. Удивительно, что о многих писателях, которых Набоков недолюбливал, он вел самые оживленные дискуссии. Достоевский, Горький и другие – все они были далеки от идеала хорошего писателя в глазах Набокова, нередко вызывая недоумение у западных критиков: как можно так развенчать Достоевского, Тургенева и остальных великих писателей, при этом аргументируя свою позицию и приводя самые различные доводы. Ведь в набоковедении принято считать, что о своих братьях-писателях Набоков отзывался, за немногим исключением, отрицательно, а порой и в высшей степени негативно, даже пренебрежительно. Однако список литераторов, которых Набоков считал выдающимися, тем не менее, весьма внушителен. «Литературными кумирами» Набокова были Пушкин и Гумилев. Он высоко ценил их творчество, ценил за красоту слога и уникальный и богатый русский язык. Да и вообще вся русская литература для Набокова – предмет неугасаемого интереса, на протяжении многих лет присутствующая в его жизни и постоянно дающая о себе знать. Русскую литературу Набоков не мог унести с собой за океан, но она осталась у него в памяти, воспоминаниях. Переставая быть русским писателем, он начинает писать о русских писателях по-английски. В лекциях,

интервью, он дает читателям «практический совет»: «Литературу, настоящую литературу, не стоит глотать залпом, как снадобье, полезное для сердца или ума, этого «желудка» души. Литературу надо принимать мелкими дозами, раздробив, раскрошив, размолот, - тогда вы почувствуете ее сладостное благоухание в глубине ладоней; ее нужно разгрызать, с наслаждением перекатывая языком во рту, - тогда и только тогда вы оцените по достоинству ее редкостный аромат... (Набоков, 1981, с. 53). Безусловно, такое трепетное отношение к русской литературе нашло отражение в многочисленных публицистических текстах писателя.

Принцип, по которому В. Набоков отбирал авторов и их произведения заключался в оригинальности словесной формы, в замысловатости сюжета, где среди банального жизнеописания присутствовало нечто особенное, что могло бы «зацепить» читателя. Во многом опираясь на философию Ницше и Ортега-и-Гассета, в своем субъективизме Набоков все же придерживается концепции писателей модернистов: Пруста и Джойса. Однако говорить о какой-либо переименности не приходится – Набоков имел свою собственную, сугубо индивидуальную систему эстетических взглядов, индивидуального восприятия действительности, мира в целом.

Безусловно, Набокова-исследователя нельзя однозначно отнести ни к одной существующей школе. Имея собственную, ни на что не похожую точку зрения, он умело перемешал все направления и создал собственный стиль литературно-критического высказывания. Как пишет исследователь Н. Пасекова, «отмечалось, что В. Набоков большое значение придает слову, а это характерная черта структурно-лингвистической интерпретации «экзистенциальной» философии Пражского лингвистического кружка (Б. Эйхенбаум, Р. Якобсон). Члены этого кружка всю специфику художественной литературы сводят к специфике художественной речи» (Пасекова: режим доступа: <http://potext.ru/literatura/3791/index.html>). Делая более конкретной задачу деятельности критика, Б. Эйхенбаум писал, что «критик должен говорить

читателю, что «понять» художественное произведение нельзя. Он должен доказывать читателю, что не понимает, что удивлён и запутан, - тогда мы поймём» (Современное зарубежное литературоведение [Страны Западной Европы и США], 1999, с. 203). Исходя из этого можно сказать, что художественный эффект произведения достигается за счет особого соотношения элементов поэтической речи.

Набокову в полной мере присуще осознание литературы как параллельной реальности, как мира созданного и придуманного. Эстетический и онтологический феномен писателя Набокова определяется единством трех ипостасей автора: художника, который рисует свои произведения-полотна, мудрого, вдумывающегося и крайне внимательного читателя, который плавно превращается в исследователя художественного текста, исследующего практически каждое слово. В качестве героев у В. Набокова выступают не только персонажи романов, драм или рассказов, но и вся мировая литература.

В интервью, лекциях, предисловиях к книгам Набоков вполне откровенно говорил о весьма многих своих ясно выраженных литературных симпатиях и не менее определенных, но куда более многочисленных антипатиях. В своих произведениях он также отзывался, нередко пародийно или даже сатирически на многие явления русской и мировой культуры.

Свои лекции В. Набоков в шутку называл детективным расследованием стиля писателя. В этой шутке большая доля правды, если иметь в виду тщательность этого занятия, требующего от слушателей предельной концентрации внимания и памяти. При этом основная направляющая сила лектора ведет не в области умопостигаемой «общей идеи» произведения, а в область эстетическую, которая подчиняет себе то, что лежит на поверхности содержания, преобразуя житейскую логику событий и характеров в художественную логику их изображения. «Главное в произведении – структура и стиль, в этом смысле общие идеи не так важны» (Апдайк: режим доступа: <http://inosmi.ru/world/20090128/246993.html>.), – подчеркивает лектор, придавая

понятиям формы, стиля, приема значение инструментов, которые художник использует, чтобы сделать из бедности даваемого жизнью некое сказочное богатство.

Своеобразие позиции Владимира Набокова-лектора, его подхода к преподаванию литературы объясняется, как отмечает Л.А. Юркина, тем, «что в «Лекциях» он остается самим собой, то есть писателем и критиком, в творчестве которого ярко отразились черты русского и европейского модернизма» (Юркина, 1999, с. 75). В. Набоков-лектор не скрывает своё пристрастное отношение к творчеству писателей, о которых он говорит. Одним из главных принципов, которым руководствуется критик, является стремление «искать в нём (в романе) индивидуальный гений» (Амусин, 2005, с. 26). В. Набоков призывает читателя: «Смотрите на шедевр, а не на раму и не на лица других людей, разглядывающих эту раму» (там же).

Создание лекций по мировой литературе позволило В. Набокову не только выразить своё понимание идейно-смыслового содержания и художественного своеобразия анализируемых литературных текстов, но и проинтерпретировать и прокомментировать таким образом собственное художественное творчество.

Для Набокова в процессе аналитического представления творчества писателей неизменно разговор о «чужом» творчестве превращался, в своего рода, повод к разговору о своём собственном творческом кредо.

Набоковские лекции по литературе содержат материал, позволяющий глубже проникнуть в идейно-смысловое наполнение творческих разработок писателя. Фактически, лекции по литературе представляют собой творческую лабораторию Набокова-художника по выработке и (учитывая годы их создания) суммированию литературоведческих концепций писателя. В чётком очерчивании позиции Набокова-литературоведа по отношению к творческому наследию других творцов, что мы наблюдаем именно в лекционных курсах по литературе, «просвечивается» стремление писателя выработать ясную, прозрачную систему эстетических взглядов.

В фокусе внимания В. Набокова-лектора оказываются представители английской, немецкоязычной, французской литератур. Поскольку лекция является особым жанром, предполагающим не только изложение материала, но и его непосредственную интерпретацию, справедливым будет рассматривать набоковские лекции в качестве примера писательской критики, так как «интерес к творчеству художников слова, как правило, отражается во всём творчестве писателя. Это обусловлено необходимостью постепенного осмысления чужого опыта, «вживания» в него и его «переживания» (...) Переосмысленные «чужие» идеи и образы становятся ключом, кодом, представляющим традицию, способствующим «дешифровке» текста» (Александров, 1999, с. 31).

Особо отмечается прием, который Набоков-критик называет «методом контрапункта», позволяющий показывать жизнь в разных эмоциональных ключах одновременно (разговор обывателей, повторяющих на разные лады избитые истины, и нежное чувство зарождающейся любви, которое заполняет паузы разговора). «Предмет изображения может быть сам по себе грубым и отталкивающим, а его изображение – художественно выразительным и гармоничным. Это и есть стиль. Это и есть искусство и это единственное, что по-настоящему имеет значение в литературе» (Анастасьев, 1992, с. 450).

Тексты лекций В. Набокова, «подпитанные» литературными реминисценциями, аллюзиями, цитатами из зарубежной классики, не только усложняются сами по себе, наполняясь разнообразными интертекстуальными коннотациями, но и, как ни парадоксально, проясняют потаенные смыслы и замыслы авторов (Битов, 1990, с. 96). Чаще всего Набоков «договаривал» то, что, в силу разнообразных обстоятельств, оставалось в подтексте или «за текстом» произведений анализируемых авторов.

Эстетические взгляды Набокова-исследователя, отразившиеся в лекциях по литературе и являющиеся своеобразным комментарием ко всему художественному творчеству В. Набокова, позволяют ясно представить личность зрелого мастера, находящегося на ступени высшего развития таланта и открывает

широкие перспективы для дальнейшего изучения всего творчества писателя, в той или иной степени связанного с традициями зарубежной литературы.

Таким образом, при создании своих «Лекций» Набоков использовал свой уникальный подход, который невозможно «подогнать» ни под одну существующую литературную школу. Он смотрел на литературное произведение не как читатель или критик, он исследовал произведение буквально изнутри, разбирая каждую деталь. Из воспоминаний студентов и профессоров Корнельского университета, Набоков сам разработал и предложил руководству лекции, включив в них не авторов, рекомендуемых университетом, а тех, кто был наиболее близок и интересен ему самому. Лекции Набокова стали субъективным отражением творческого мира писателя, его литературных взглядов и позиций. Текст лекций – это уникальный симбиоз чисто набоковских оценок и суждений и отдельных элементов поэтики литературных школ, удачно синтезированных писателем. Принцип создания лекций не отличался какой-то специфической хронологией и структурой. Позиция автора, по которой он отбирал авторов и их произведения, заключалась в придании писателем оригинальности словесной формы, в замысловатости сюжета произведения, в котором помимо обычного описания жизненных коллизий можно было бы найти нечто уникальное, то, что могло зацепить читателя. Для Набокова такими приемами служило внимание к деталям, мистификации, моменты языковой игры, использование тонкой системы «намёков», которые потом оказываются чуть ли не главными сюжетными линиями. Всё это Набоков ценил и при выборе писателей и их произведений для текста «Лекций» опирался именно на эти позиции.

2.1. История создания «Лекций» В. Набокова. Методы и приемы адаптации содержания «Лекций» к курсу русской и зарубежной литературы в американских университетах

Как младший современник Мандельштама, Пастернака и Цветаевой, Набокову не удалось избежать влияния символизма и постсимволизма – тех

предреволюционных литературных течений, сформировавших этих трех крупных поэтов. Набоков, как и они, не признавал идеологической и утилитарной критики, которая господствовала в русской культуре конца XIX века, и высоко почитал литературное мастерство и искусство. Писатель Г. Газданов писал: «Решается судьба искусства и творческого человека в свете понимания абсолютной отверженности художника от мира повседневности. Искусство фантастично и по своим задачам, и по способу своего существования». Он солидарен с формулой творчества, данной Э. По («болезнь сосредоточенного внимания»), и диагностирует признаки этого «высокого недуга» у художников классической эпохи (Гоголь) или собственных современников (Набоков)¹.

В русской и английской автобиографиях Набоков много рассказывает, что зачитывался русскими книгами в обстановке нерусского Кембриджа, потому как опасался забыть свое культурное наследие, которое соединило его с родиной, которую писатель уже и не надеялся увидеть. Русская литература сильно пропитала его годы в Кембридже, это видно из его рассказа об увлечении футболом (так как он был прирожденным вратарем). В его русской автобиографии (в отличие от английской), данный рассказ дополнен ссылками на Пушкина, Чехова и Тургенева.

Очень рано Набоков начинает соединять свою поэзию и прозу со своими литературоведческими исследованиями. Три его стихотворных пьесы 1923–1924 гг., а также комедия «Событие» (1938) – это три великолепные стилизации, где ощущается влияние на писателя русских авторов XIX века. А «Дар» (1938) – не просто роман, это сжатая история литературы XIX века. В американский период в этом жанре выступают «Ада» и «Бледный огонь», так как широкая эрудиция автора и литературоведческие изыскания участвуют в развитии сюжета. Это сравнимо тому, как повествование в «Бледном огне» приняло форму комментариев к длинной поэме, изощренный и ни на что не похожий

¹ Андреева, В.А. Поэтика Гайто Газданова в контексте модернистской прозы первой половины XX века / В.А. Андреева // Диссертация ... кандидата филологических наук: 10.01.01. – Ярославль, 2013 год. – 250 с.

прозаический четырехтомный перевод «Евгения Онегина» стал поводом для изучения пушкинского языка и стиля.

Преподавание в университетах для В. Набокова стало «результатом стечения обстоятельств, над которыми он был невластен» (Зверев: режим доступа: <http://magazines.russ.ru/inostran/1999/9>). Начиная с юношества, он читал свои работы на литературных вечерах для русской аудитории, во время своего пребывания в Берлине. В эмиграции Набоков постоянно писал рецензии, которые касаются вопросов западной или русской литературы и философии. В октябре 1925 года Набоков прочел несколько своих лекций в англо-французском клубе Берлина.

Взгляд Набокова на мировую литературу сложился в то время, когда русская культура на время освободилась от утилитарной критики, господствовавшей во второй половине XIX века. Традиция призывала не обращать внимания на литературный язык, а также пренебрегать блеском и самобытностью, презирать форму и вообще все, за исключением «политической корректности».

Самым важным из первых рецензентов Набокова-Сирина был Юлий Айхенвальд, человек, который стал видным критиком еще до революции, по большей части благодаря неоднократно переиздававшимся его в трех книгах «Силуэтам русских писателей». В 1910-е годы критик вел еженедельный литературный отдел в «Речи», а в 1922 году после отъезда из Москвы и вплоть до самой смерти – в «Руле». Айхенвальд довольно бережно относился к слабым или начинающим писателям, у которых обнаруживал хоть какой-то зачаток таланта, однако беспощадно критиковал такие маститые авторитеты, как М. Горький. Порой он оставался индифферентен к новым литературным веяниям, например к Цветаевой или к Брюсову. Они с Набоковым довольно близко подружились. Можно предположить, что именно Айхенвальд оказал значительное влияние на формирование Набокова-критика.

К концу 1925 года Юлий Айхенвальд и Раиса Татарина основали литературный неофициальный кружок. Он просуществовал значительно дольше других объединений, в которых когда-либо принимал участие Владимир Сирин, и гораздо сильнее остальных перетянул его в свой лагерь. Он начинался весьма скромно, однако скоро стал наращивать темпы, которые сохранились вплоть до 1933 года. К тому времени прошло уже 180 заседаний кружка – примерно по два в месяц. Его члены собирались в небольших кафе или на квартирах, беседуя на философские, литературные, научные и политические темы, а также послушать писателей и поэтов, которые читали свои новые произведения, а после обсуждали прочитанное. Юлий Айхенвальд и Раиса Татарина много лет отслеживали работы Сирина и поняли давно, что перед ними вовсе не очередной неопытный юный поэт. К моменту создания кружка уже не оставалось никакого сомнения в том, что Сирин – это самый выдающийся литературный талант русского Берлина. Набоков при этом активно участвовал в работе кружка – он не только читал свою прозу и стихи, но и подготовил выступления о Блоке, Пушкине, Гоголе, а также об ужасах советской литературы, однажды откровенно им разгромленной.

23 января 1926 года Набоков прочел роман «Машенька» от начала до конца на одном из собраний кружка. Чтение длилось три часа с одним перерывом и имело ошеломляющий успех. «У нас появился новый Тургенев» (Boyd, 1993, с. 166), – восторженно сказал Айхенвальд и стал уговаривать Набокова отправить роман Бунину для его публикации в «Современных записках». Айхенвальд тогда признался, что он вырезал все ему попадавшиеся сиринские публикации и скопил уже «целую кипу» вырезок.

Набоков продолжал выступать в кружке, где читал свои критические заметки о Пушкине, Гоголе, Тургеневе. Но после нападения гитлеровской Германии на Норвегию, он, не дожидаясь нового наступления немцев, начал готовиться с семьей к отъезду в Нью-Йорк (там же, с. 168).

Во время подготовки к отплытию в «новую Землю», Набоков уже начал записывать в тоненьких ученических тетрадях наброски своих будущих лекций,

из которых сохранились только отрывочные фрагменты о Тургеневе и «Анне Карениной». Он сообщил тогда Карповичу, что «уже приготовил годичный курс лекций по русской литературе и теперь читает их стенам своей комнаты» (там же, с. 167). Позднее он признавался, что его заметки к лекциям занимали около двух тысяч страниц (там же).

Прибыв в Америку почти без денег, и в течение четырех месяцев подыскивая работу, Набокову срочно необходимо было найти хоть какой-нибудь заработок. В Америке его совсем не знали, несмотря на широкую известность в литературных кругах русской эмиграции. Не большая, но крайне начитанная аудитория эмигрантской Европы давно возвела русского писателя Набокова в ранг нового яркого таланта, который появился после революции. А теперь в Америке, ему пришлось отказаться от этой трудом заработанной славы и заново завоевывать себе новых читателей на новом языке, в то время, когда большинство американской литературной интеллигенции относилось к русским эмигрантам с глубоким подозрением.

И только к концу ноября 1940 года, после длительной задержки, Набоков, все же получил телеграмму из Стэнфорда, которая подтверждала его утверждение на должность преподавателя на лето. Набоков согласился и предложил на выбор 4 курса лекций. Профессор Г. Ланц с отделения славистики отобрал два: «Писательское мастерство» (второй курс организовывался совместно с отделением риторики и драматического искусства) и «Современная русская литература». Ланц дал совет Набокову остановить внимание также на «практической драматургии»: «В рекламных объявлениях и брошюрах я подчеркиваю, что Вы русский драматург, потому что, как Вы уже, наверное, заметили, в Америке драматургия – самая популярная и ходовая форма литературы, и если кто и заинтересуется этим курсом, так только студенты-драматурги» (Boyd, 1991, с. 214).

Однако хоть и Набоков взялся за преподавание с огромным энтузиазмом, тем не менее он все равно относился к нему, как способу заработать. Благодаря М.

Алданову, а также историку, редактору «Нового журнала» М. Карповичу, одним из возможных способов заработка для него стало преподавание. Набоков подходил к делу ответственно, поэтому сразу же начал делать подробные планы-конспекты не только будущих лекций, но и целых курсов, которые могли бы заинтересовать потенциальных работодателей. Позже он подсчитал, что создал около ста лекций, примерно по 20 страниц текста на каждый час лекции, всего около 2000 страниц. Другьям он написал, что ему не приходилось еще никогда «так много работать» (там же, с. 219). Лекции по русской литературе, которые были изданы посмертно – это всего лишь часть этого материала.

Для Набокова очень важным было преподавание в одном из самых престижных университетов Америке – Стэнфордском университете. Он провел около полугода – в своей квартире и в Нью-Йоркской публичной библиотеке — в подготовке полного курса лекций для Стэнфорда и для «того или иного смутно маячащего за горизонтом колледжа на восточном побережье» (там же, с. 223), где он вполне мог бы преподавать русскую литературу. Но, к сожалению, работу предложили только в скромном колледже в Уэлсли.

В начале февраля В. Набоков с огромным успехом прочитал свою первую американскую лекцию в колледже Уэллс недалеко от Корнелля. В Нью-Йорке, при непосредственном участии М. Карповича, Набокова включили в список внештатных преподавателей Института международного образования, которые читали лекции в самых разных университетах. Благодаря данному Институту, а также профессору А. Перкинс с отделения английской литературы в колледже Уэлсли, Владимиру Набокову дали прочесть в этом колледже лекционный курс в течение двух недель. По словам Набокова, колледж Уэлсли заинтересовался им, потому что он перевел на русский язык «Алису в Стране чудес» (Набоков, 1999, с. 376).

Изначально планировалось, что в Уэлсли через 2 года откроют русское отделение. Набоков рассчитывал на это, но такого не случилось. Из-за «холодной войны» отделение так и не открыли. Должность постоянного лектора Набокову не

давали – лектор не лестно отзывался о Шолохове, а он был одним из любимых писателей директора колледжа.

Несмотря на все это, Набоков всегда считал Уэлсли всего лишь временным местом работы, параллельно старался подыскать что-нибудь другое.

Но вскоре, как только начались занятия в Уэлсли, Набоков получает письмо от преподавателя романских языков в Корнеле М. Бишопа. Он стал поклонником Набокова тогда, как в «Атлантик мансли» напечатали первые рассказы Набокова. В конце 40-х годов он признал Набокова «одним из лучших писателей нашего времени» (Boyd, 1991 с. 213). Из отдела внешних связей Уэлсли, а именно от С.-К. Смит, он узнает, что Набоков преподает именно там. Смит, давняя поклонница творчества Набокова, написала Бишопу письмо, что «весьма несправедливо, что в журнале «Нью-Йоркер» довольно часто упоминается Корнель – благодаря Моррису Бишопу и Э. Уайту. Но о колледже Уэлсли никто даже не вспомнил, ведь там преподает Набоков, крупная фигура и талантливый писатель» (там же, с. 231). Бишоп сразу же пишет письмо Набокову, где предлагает ему должность преподавателя в Корнеле: «Как давний поклонник Ваших сочинений, я думаю в первую очередь о Вас» (там же, с. 234). Это было грандиозной удачей, ведь этого предложения много лет ждал Набоков.

25 октября он приехал в Корнель, чтобы лично встретиться с Бишопом и другими старшими преподавателями. На всех Набоков произвел благоприятное впечатление. Члены комитета сначала сомневались, нужно ли предлагать Набокову эту должность. Ведь он не имел ни научных публикаций, ни ученой степени, а только единственную, но блестящую и эксцентричную книгу о Гоголе. Но при личной встрече Набоков просто сразил всех своей проницательностью и эрудированностью (там же, с. 237).

Изначально планировалось, что Набоков станет сотрудником отделения русской литературы и будет проводить со студентами 2 курса на свое усмотрение. Но Набоков неверно понял, что именно от него требуется. Он не знал, что в Корнеле существует определенная программа, включающая в себя Фукидида,

Софокла, Вольтера, Мольера и Сервантеса, которые не попадали под избирательные вкусы Набокова. Узнав об этом, он сразу же сел за написание чисто «набоковского введения» в литературоведение. Сразу же он написал Т. Берджину, декану факультета литературоведения: «То, что Вы говорите о вводном курсе, кажется мне очень интересным. Я долго крутил это в голове и собираюсь подготовить курс, состоящий из двух созвучных друг другу частей: Писатели (Учителя, Рассказчики, Волшебники) и Читатели (Искатели Знания, Развлечения, Магии). Конечно, это только грубая схема. Я собирался включить в него авторов из разных стран и категорий» (Набоков, 1999, с. 135).

Набоков принял установленную программу Корнельского университета, когда узнал о своем заблуждении. Он сделал это не очень охотно, так как их учебный план показался ему слишком недостаточным и элементарным. Он высказывает предложение вести 2 семинара на русском языке: общий обзор и «Ренессанс русской поэзии, 1890-1925», от Блока до Пастернака и Ходасевича (там же). А когда почетные профессора, которые читали лекции, связанные с русистикой (истории языка, политологии), начали говорить, что лучше бы было Набокову вести один семинар на русском языке и один на английском. Тогда Набоков выпалил, что было бы гораздо лучше вести два семинара на русском языке и один семинар на английском вместо лекций по введению в литературоведение. «Скажу, однако, совершенно откровенно, – написал он по-русски профессору М. Шефтелю с факультета истории, – что я бы очень и очень предпочел, чтобы этот курс заменил не один из предложенных русских курсов, а именно «Введение в литературу». Русская литература – моя специальность, и я ее преподаю с большим удовольствием, между тем как один случайный курс по общей литературе, да еще к тому же столь элементарный, меня, признаться, мало привлекает» (Набоков, 1999, с. 147). В итоге он предложил 3 курса по русской литературе: обзорный курс на русском языке, обзорный на английском и курс от Блока до Ходасевича. Совпадение программ в первых двух было отличным способом сэкономить время. Предложение Набокова рассмотрели и приняли, но

он тогда совсем не думал, что когда-либо станет читать лекции о «Шедеврах европейской литературы», ставшие визитной карточкой его преподавания в Корнеле. Набоков так сказал о своей работе преподавателя в интервью радиостанции «Голос Америки»: «Условия моей работы в Корнельском университете в этом отношении исключительно благоприятны. Я читаю шесть-семь лекций в неделю – один курс посвящен обзору русской литературы от «Слова о полку Игореве» до Александра Блока; другой курс посвящен разбору некоторых замечательных произведений европейской литературы девятнадцатого и двадцатого веков. В этом курсе я разбираю такие романы, как «Мадам Бовари», «Анна Каренина», «В поисках утраченного времени» Пруста и «Улисс» Джеймса Джойса. В специальном семинаре мои ученики изучают русских поэтов в оригинале» (там же, с. 156).

Для Набокова стало неожиданностью обстоятельство, что ему предстоит читать не только курс лекций по русской литературе, а также курс зарубежной. Этот цикл был назван «Лекциями по зарубежной литературе», в нем автор захватывает очень большой промежуток времени, начиная от Флобера и заканчивая Прустом.

На обзорные лекции к Набокову приходило до 400 студентов. Его называли «Похаблитом»: бытовало мнение, что курс Набокова состоял из таких непристойностей, как роман «Анна Каренина» и «Госпожа Бовари». Однако такая форма подачи материала и такой пересказ был для Набокова крайне важен и интересен – он разбирал текст до самых мельчайших деталей, при этом, не упуская разных деталей.

Но «Лекции» Набокова не были напечатаны отдельными томами, поэтому временами автор подумывал об их издании. Уже в начале 50-х годов в письме к П. Ковичи (12 ноября 1951) помимо прочего Набоков упомянул о литературоведческой книге, которая готовится к изданию и «должна будет состоять из 10 глав: 1. Сервантес «Дон Кихот»; 2. Джейн Остен «Мэнсфилд-парк»; 3. Пушкин «Пиковая дама»; 4. Диккенс «Холодный дом»; 5. Гоголь и

Пруст; 6. Флобер «Госпожа Бовари»; 7. Толстой «Анна Каренина», «Смерть Ивана Ильича», «Хаджи Мурат»; 8. Чехов «В овраге», «Дама с собачкой» и другие рассказы; 9. Кафка «Превращение»; 10. «Искусство перевода» (Boyd, 1991, с. 247).

Из-за ряда обстоятельств запланированное издание так и не произошло. Позже лектор-Набоков время от времени в интервью говорил о том, что занят подготовкой своего корнельского курса лекций «Шедевры мировой литературы». Хотя позже Набоков несколько остыл в этом стремлении. В апреле 1972 года автор еще раз внимательно перечитал все лекционные материалы, однако нашел их совершенно непригодными для печати и оставил в своих бумагах категорическую записку: «Мои университетские лекции (Флобер, Кафка, Сервантес, Толстой и проч.) слишком сыры и хаотичны и никогда не должны быть опубликованы. Ни одна из них!» (Набоков, 1999, т. 3, с. 398) Но, тем не менее, уже в январе 1973 года автор снова задумывается об издании «определенной части своих университетских лекций», о чем сообщает в письме одному из руководителей издательства «Макгроу-Хилл» (Boyd, 1991, с. 248).

И все же лекциям так и не издались при жизни писателя. Лекции позже были подготовлены к печати посредством стараний американского литературоведа Ф. Бауэрса, который проделал невероятно большую работу по сведению разрозненных, порой очень трудночитаемых записей лекций Набокова в единое целое. Результатом текстологических работ Бауэрса с материалом явились два тома «Лекций», которые вышли один за другим в 1980 и 1981 годах (в 1983 году были изданы набоковские «Лекции о «Дон Кихоте» под редакцией Ф. Бауэрса).

В англоязычной прессе, а особенно в университетских журналах выход в свет «Лекций» Набокова был встречен с большим энтузиазмом. К тому времени писатель уже считался бесспорным классиком мировой литературы, одним из самых выдающихся писателей второй половины XX века, поэтому интерес к его творчеству был огромен.

Набоков – исследователь литературы, не придавал большого значения литературным влияниям и школам. Прежде всего, его интересовали неповторимые особенности книги и её автора. В своем обзорном курсе он приводит ровно столько исторических сведений об эпохе, сколько нужно для того, чтобы студенты сосредоточили внимание на конкретном литературном шедевре. Иногда его выпады против известных классиков мировой литературы производили шокирующее впечатление на слушателей.

Таким образом, можно сказать, что идеи создания Набоковым лекций начали складываться еще в Европе, в том числе под влиянием критика Ю. Айхенвальда и окончательно сформировались уже в Америке, когда Набоков начал преподавать студентам литературу в Корнельском университете. Подгоняя материал под специфику преподавания, Набоков занялся написанием исключительно «набоковского введения» в литературоведение, куда включил порой весьма противоречивых авторов и их произведения, таких, как Толстой и Флобер, а также весьма «нелюбимого» им Достоевского. Но, как бы там ни было, курс пользовался огромной популярностью у студентов.

Модель преподавания Владимиром Набоковым предмета литературы была весьма интересной. Его подход был очень оригинальным, а лекции из обычных занятий превращались в увлекательные путешествия в мир литературы. Он с первых же своих занятий, как по европейской литературе, так и по русской – ясно давал понять, что на занятиях не будет абсолютно никаких разговоров о литературе, как о явлении в мировом художественном процессе. Без скрупулезного и досконального постижения предмета исследования, а именно самого произведения, студент не мог провести рассуждения, к какому направлению принадлежал, например, автор этого произведения. Важнее для Набокова был эпизод, одна деталь, символ – от своих студентов он требовал именно этого.

2.2. Концепция В. Набокова-литературоведа

Одной из самых ярких работ Набокова считается «Искусство литературы и здравый смысл», эссе, написанное в 1942 году².

В нем Набоков говорит о полном отрицании реализма, как художественного метода. Предшественником писателя по праву можно назвать критика Ю. Айхенвальда. Он отказывается от принципов «реальной критики» и реалистической концепции русской литературы. Как писала А.В. Злочевская, «критики и ими воспитанные читатели, Владимир Набоков и Юлий Айхенвальд, желающие видеть в произведении искусства отражение «жизни действительной», - неизменный адресат полемической агрессии» (Злочевская, 2007, с. 115).

Эссе, которое Набоков, создал позже более чем на двадцать лет, входит в «Лекции по зарубежной литературе» и является одной из самых блестящих работ автора. В ней Набоков представляет свои эстетические взгляды на литературу, а также отношение к понятию «здравый смысл», расшифровывая его и интерпретируя. По установке Набокова, которую он начинает давать с самого начала, искусство не отражает жизнь, а пересоздаёт её при помощи творческой воли художника, увидевшего и запечатлевшего уникальное, неповторимое, особенное, скрытое за внешней видимостью явлений, опираясь, каждый раз на индивидуальное восприятие и воображение. Набоков говорит о том, что только при наличии свободного творчества может открыться подлинная, истинная связь вещей, а «факты обнаруживают свою обманчивость и нелепость, лишь там

² Предшественником Набокова в данной теме был Ю. Замятин. Еще в 1921 году выходит его статья «Я боюсь!», где автор с опаской говорит о нависшей на отечественной культуре в связи с нашествием Пролеткульта и угрозой монополизации культурной политики в руках беспринципных карьеристов. Так, Замятин пишет: «А мы – своих «юрких авторов, знающих, когда надеть красный колпак и когда скинуть», когда петь сретение царя и когда молот и серп, - мы их преподносим народу как литературу, достойную революции. И литературные кентавры, давя друг друга и брыкаясь, мчатся в состязании на великолепный приз: монопольное право писания од, монопольное право рыцарски швырять грязью в интеллигенцию. Я боюсь – Пэян прав: это лишь развращает и принижает искусство. И я боюсь, что если так будет и дальше, то весь последний период русской литературы войдет в историю под именем юркой школы, ибо неюркие вот уже два года молчат» (Замятин, 1988, с. 365). Под «юркими» Замятин подразумевал прежде всего «пролетписателей», ставших из рабочих – «исполнительными и благонадежными чиновниками», а значит в принципе неспособных делать «настоящую литературу». Иные «юркие» и «наиюрчайшие» - это футуристы и иманжисты, которые стараются примкнуть к пролеткультовцам.

становятся нереальными реальные силы разрушения, а вера в добрую природу человека – осязаемой правдой» (Набоков, 1980, с. 57). Набоков полагает, что писатель ограничен рамками политического или социального режима, нисколько не пытаясь выйти из круга «приблизженных», как пишет Набоков, «Выглянет ли он из раковины, чтобы разузнать о погоде? О спросе на вождей? Стоит ли – и надо ли быть пообщительней?» (там же, с. 59). Набоков считал, что писатель, опирающийся на окружающую его действительность, следующий всем нормам и предписаниям общества и власти «имеет место быть, но какая подставка ему сулит – гипсовый пьедестал или мраморный» (там же, с. 60) – это зависит от его индивидуального выбора. Так, с самого начала Набоков говорит: «В защиту регулярного слияния с толпой сказать можно многое – и какой писатель, кроме совсем уж глупого и близорукого, откажется от сокровищ, обретаемых благодаря зоркости, жалости, юмору в тесном общении с ближним» (там же, с. 67). «Ближним», возможно Набоков именуется режим, при котором творит автор. «В конце концов, каждое произведение носит отпечаток того времени, когда оно было написано» (там же). И тут Набоков делает очень важное предположение, что «естественный ход эволюции никогда бы не обратил обезьяну в человека, окажись обезьянья семья без уроды» (там же, с. 68). Однако, как становится очевидным из лекции, автор считал «уродство» отличительной характеристикой человеческой элиты.

В этой статье также Набоков приводит словарное значение понятия «здравый смысл», потом интерпретируя его в явно отрицательном смысле: «Здравый смысл в наихудшем своем проявлении – это смысл здорового большинства, и все, к чему он прикасается, выгодно дешевет»; «биографию здравого смысла читать отвратительно»; «здравый смысл затоптал не одного тихого гения, чьи глаза загорались, освещенные слишком ранним лучом некоей слишком несвоевременной истины»; «здравый смысл подсказал безобразным, но сильным нациям раздавить своих прекрасных, но слабых соседей, как только брешь в истории предоставляла возможность, не использовать которую было бы

смешно» (там же, с. 75). С другой стороны, представленные в этом эссе Набоковым ценности, основываются на его концепции неповторимого и «иррационального» - свойств, которыми наделены избранные: «кроткий пророк, колдун в пещере, протестующий художник, отстаивающий свое мнение школьник» (там же, с. 77).

Однако стоит отметить, что в словах Набокова о неприемлемом для него реализме, стоит уловить некоторые противоречия. Набоков не принимал реализм, как строгое отображение действительности, лишённое всяческого вымысла. Он утверждал: «Великая литература идет по краю иррационального» (Набоков, 1999, с. 503) и «Литература – это выдумка. Назвать рассказ правдивым значит оскорбить и искусство, и правду» (там же, с. 510).

В произведении «Искусство литературы и здравый смысл» он определяет реализм следующим понятием: «реализм, т.е. такой, который, коренясь в нашей творческой фантазии, заменяет точность исторической и современной нам действительности обманной ее видимостью, властно требующей к себе равного с нею доверчивого отношения» (Набоков, 1980, с. 77-78). Дело в том, что Набоков создал в литературе принципиально новую концепцию личности. Перед читателями предстает не традиционный герой, а воплощение авторской идеи. Поведение, поступки, судьба его создаются не столько логикой характера (она может отсутствовать напрочь, а герой романа Набокова может быть абсолютно нелогичен), сколько отдачей авторскому замыслу, авторской воле. Герои любого набоковского романа абсолютно зависимы от автора, они полностью «бесправны» и никакой диалог на равных между героем и голосом автора здесь невозможен, что является прямой характеристикой модернистских героев.

В таких принципах мотивизации характера проявляется одна из самых важнейших сторон концепции человека у писателя – и принципиальный, декларативный разрыв с реализмом (Кормилов, 1997, с. 247). Построенные отношения действительности и героя оказываются неправильными и алогичными. Герой, осознавая реальную жизнь, жизнь социальную или сугубо частную,

пытается понять ее и никак не может этого сделать. Возникает характерный прецедент бегства от чуждого и враждебного мира. У писателей-реалистов все обстоит по-другому. У них герои «подстраиваются» под реальность, не вникая в ее суть. Подобная взаимосвязь диктуется положением личности, включенной в свой круговорот историей, очень часто даже против собственной воли, и которая уже не имеет возможности уйти в сферу частного бытия, которая, как кажется, всегда доступна личности, для того, чтобы переждать исторические катаклизмы.

Одно из базисных положений метафигиональной эстетики – признание паритетных отношений между двумя реальностями – «жизни действительной» и художественной. В этом случае ставится «под сомнение «онтологический приоритет» реальности перед порождениями творческого вымысла, перед «книгой» (Амусин, 2005, с. 70). Острое переживание иллюзорности и призрачности бытия материального мира свойственно Набокову. «Реальность – вещь весьма субъективная, – сказал писатель в интервью телеканалу ВВС. – Я могу определить ее только как своего рода постепенное накопление сведений и специализацию. Можно, так сказать, подбираться к реальности все ближе и ближе; но все будет недостаточно близко, потому что реальность – это бесконечная последовательность ступеней, уровней восприятия, двойных доньшек, и потому она неиссякаема и недостижима <...>. Стало быть, мы живем в окружении более или менее призрачных предметов» (Мельников, 2002, с. 102). «Реальность», подчеркивал он, вообще «странное слово, которое ничего не значит без кавычек» (Набоков, 1999, с. 379), ибо мир физический не существует вне субъективно-личностного восприятия человека. Поэтому истинное постижение произведения искусства предполагает четкое различие «фиктивной реальности» и «реальности фикции» (там же, с. 383).

Абсолютно нереалистична по своей сути и эстетическая концепция Набокова в целом. «Литература – это выдумка, – утверждал он. – Вымысел есть вымысел. Назвать рассказ правдивым – значит оскорбить и искусство, и правду» (Набоков, 1980, с. 79). «Роковой ошибкой» считал Набоков привычку критиков и

читателей «искать в романах так называемую «жизнь» (там же). Главный предмет, на который был направлен сарказм Набокова – теория реализма, а главный объект полемики – критики и читатели, воспитанные ими, те, кто желает видеть в искусстве отражение «жизни действительной». «Все те, кто думают почерпнуть из сочинений писателя полезную информацию о реальном положении дел, кто читает французские и русские романы, «чтобы что-нибудь разузнать о жизни в веселом Париже или в печальной России» (там же, с. 81). Для Набокова-эстета подобный взгляд на искусство это «вопиющая и пошлая чушь» (там же, с. 80).

Набоков остроумно замечал, что настоящий писатель придумывает вывески, «поразившие его воображение» (там же, с. 82). Любой строгий буржуазный «реализм» – это прием и неправда, потому что искусство – это всегда неправда. Реальность не может быть изображена «как она есть», потому что мы видим ее сквозь свои симптомы и описываем с помощью слов. А у симптомов и слов свои правила, игра с этими правилами и есть дело искусства. Писатель начинает с точного описания интерьера своей комнаты или улицы за окном – и вот уже получается «новый роман». Он берется подробно записать свои детские впечатления – и вот уже перед читателем открывается какая-то удивительная деталь.

Владимир Набоков с пренебрежением относился к понятию «реальность». Он приводит такой пример: трое разных людей в зависимости от рода занятий, положения в обществе и условий жизни, абсолютно по-разному воспринимают действительность, создавая свой субъективный мир. По мнению писателя, совершенно невозможно передать реальный мир, ибо его не существует. Такая концепция основана на понятии субъективизма и заключается в том, что все человеческие индивидуумы живут в одном и том же объективном мире, но у каждого свой субъективный жизненный мир. Можно сказать, что объективная реальность – это мир физических в своей основе взаимодействий, а субъективная реальность возникает в ходе узнавания предъявляемой информации на основе уже существующей у субъекта информации. Она создана для чего-то, ради какой-то

определенной цели, на что указывают существование функций художественного произведения, которые рассматривались выше. Здесь также можно найти отличие от жизненной реальности, которая не имеет никакой цели вне себя.

Разрыв между реальностью и искусством, о котором говорит Набоков, показался бы радикальным в любой период. «Истина состоит в том, что великие романы – это великие сказки, а романы в нашем курсе – величайшие сказки» (там же, с. 77), - пишет Набоков.

Ведущей повествовательной стратегией, проходящей через весь лекционный курс Набокова, а местами превращающей дидактический текст в художественный, является постоянная «наблюдаемость» говорящего не только в тексте лекции, но и в текстовой реальности анализируемого произведения, подчеркнутая синхронизация двух реальностей. Лектор настолько вживается в литературную реальность, что становится одним из ее действующих лиц. В реальность текста переводятся и автобиографические моменты, упоминаемые в лекции. Набокову важна динамика пространств художественной реальности, свободное пересечение границ текстовой и внетекстовой реальностей. Образ автора в «Лекциях» обладает и демиургическими свойствами: с писателями-классиками лектор нередко обращается как с героями своих произведений, по-своему реконструируя «узоры» писательской судьбы, ее скрытый сюжет. Набоков-повествователь создает собственного Гоголя, Толстого, Пруста, Достоевского, Джойса и т.д.

«Художественная реальность» – тема автора, варьирующаяся в его художественных произведениях, – в лекционном курсе эксплицируется в формах деконструкции прославленных текстов мировой литературы, провокации читательского восприятия, скрепляет и объединяет «Лекции» в единый текст. Возникая как кумулятивный эффект мотивных звеньев, символических образов, понятийных характеристик, внутренняя тема повествования определяет отбор анализируемых текстов, цель и технику их рассмотрения.

«Психофизиологическое» восприятие реальности в сложном синтезе метафизики, этики и эстетики формирует у Набокова метафорический метод исследования: он рассматривает произведения предшественников через пространственные метафоры, временные, визуальные, тактильные. Так он стимулирует полноту не только рационального, но и психофизиологического погружения читателя в художественный мир писателя, о котором говорит.

В рефлексии Набокова метафора «слои» становится формой обнаружения пределов художественной реальности. Анализируя образность романа Марселя Пруста «В сторону Свана», Набоков демонстрирует, как метафора «слоев» открывает четыре «слоя» реальности. «Разные слои и уровни смысла в метафорах» Пруста наводят Набокова на мысль, что реальность – это соотношение индивидуальных ощущений и воспоминаний, приходящих хаотично, они подобны «осколкам», которые художник «собирает» в своем искусстве. Набоков постепенно подводит читателя к пониманию того, что реальность обусловлена психоэмоциональной индивидуальностью автора, реальность динамична. Точность стиля, свободного от тенденциозности и механистичности, сложная многоуровневая образность способны зафиксировать и передать эту динамику. Это же можно проследить и в лекции о «Госпоже Бовари» Флобера: Набоков демонстрирует, как метафора «слоев» организует структуру произведения: в каждом «слое» он различает наметившиеся темы повествования, которые высвечивают смысл романа. Восхищаясь подробным описанием многослойной каскетки Шарля Бовари, лектор прослеживает, как Флобер синхронизирует его с описанием слоев свадебного пирога Шарля и Эммы Бовари, а потом с описанием гробов, в которых похоронят Эмму. Обучая читателей и слушателей чтению не только по горизонтали, но и по вертикали, Набоков показывает, как тонкое переплетение слоев и тем повествования обеспечивает гармонию и симметрию формы и содержания произведения.

Р. Ингарден в своей работе «О литературном произведении» («Das literarische Kunstwerk», 1931) выделил многослойную структуру литературного

произведения. Согласно Ингардену литературное произведение как интенциональный предмет, содержит по меньшей мере четыре слоя: слой словесных звучаний и словесно-языковых образований высшего порядка; слой значащих образований (значение слов и смысл суждений); слой представленных предметов (люди, вещи, события); слой схематизированных видов. При этом строение и свойства указанных слоев органически взаимосвязаны, а их компоненты создают в произведении другие измерения: последовательность его частей и фаз, – и тем самым образуют своеобразную квазивременную структуру. Следовательно, произведение является одновременно многослойным и многофазовым. Теория Ингардена стремилась выяснить природу всех компонентов литературного произведения и показать своеобразное строение и характерный способ существования литературного произведения, а также его связь с автором, с читателем и с реальным миром. Кроме того, с помощью категорий «схематизации» и «конкретизации» Ингарден показывает исключительность литературного произведения, его отличие от любой другой «писанины», а также его «жизненность» и новизну для читателей разных эпох и народов. Труд Ингардена пролагал новые пути в эстетике, литературоведении, искусствознании и поэтике. Набокову был крайне близок философский феноменализм Р. Ингардена, поэтому во многом Набоков опирается на его систему взглядов, синтезируя их и интерпретируя.

Именно поэтому метафора многослойности в рефлексии Набокова о художественной реальности находит иное выражение – это очерчивание контура главного образа и вложенного в него значения. В «Лекциях» Набоков выдвигает свой тезис: очерчивая контуры образа, художник осуществляет не только метафизическое, но и этическое постижение тайн мира. Эту особенность стиля Набоков понимает как «поиск истины наощупь» (Набоков, 1999, с. 365). Метафорическое искусство талантливого писателя, по Набокову, способно «очистить» реальность от обманчивых наслоений первичной (привычной)

видимости; и этот мыслительный акт, поиск, совершаемый художником в процессе творчества, ведет к прозрению.

По мнению исследователя Э. Гусейновой, один из характерных приемов Набокова-лектора – выразить через метафору специфику художественной реальности писателя – всегда сопряжен с разносторонним анализом текста. Читателю передается и целостное впечатление от поэтики художника, и азарт разглядеть, «как сделано» произведение. «Метафора становится текстопорождающей в «Лекциях» Набокова, стимулируя полноту не только рационального, но и психофизиологического погружения слушателя в художественный мир писателя, о котором говорит лектор» (Гусейнова, 2013, с. 65).

Пространственные метафоры, временные, тактильные передают сиюминутность авторского переживания повествуемой художественной реальности. В метатексте Набокова вопросы стиля соотносятся с метафизическими вопросами. «В разрывах невинных с виду фраз» Набоков прозревает проблески «странного мира», «потусторонности». Несмотря на убеждение в непостижимости ускользающей реальности, представление о ней как игре, Набоков настойчиво исследует ее уровни, границы, пути трансформации в текстовую реальность.

В творчестве Набокова, и в его рефлексии о творчестве предшественников выявляется еще один устойчивый мотив: осознание единства мира горнего и мира дольного. Набоков сосредоточивается не столько на этом единстве, сколько на границах миров. Зыбкость границ, мерцание потусторонности могут быть переданы в искусстве системой намеков, метафор, смысловых и стилистических сдвигов. Структура произведения для Набокова всегда связана со структурой познания реальности. При этом структурно-стилевая организация текста акцентирует «сделанность» произведения искусства, что, в свою очередь, является проводником к автору и его философско-эстетическим принципам.

Таким образом, игровые модели поведения Набокова приводят к выводу, что в «Лекциях» он «нападает» прежде всего, на штампы в текстах писателей. Дестабилизируя читательское сознание, Набоков преследует цель: вызвать в читателе субъективное пересечение с его авторской энергией, сотворить полный и объемный образ писателей. Подчеркнутая субъективность Набокова в «Лекциях» парадоксальным образом определяет объективное значение его игры. Оно заключается в развитии Читателя, стремящегося к независимости суждений и свободе от литературных шаблонов.

Для Набокова характерен метафорический метод исследования: он рассматривает произведения предшественников через пространственные метафоры, временные, визуальные, тактильные. В познании реальности автор использует возможности метафоры, акцентируя в ней полносенсорное (зрение, слух, обоняние в соотношении с работой памяти и сознания) восприятие. «Психофизиологическое» восприятие автора обуславливает метафорический метод исследования. Метафоры пространственные («слои», «узоры»), временные («волны», «космическая синхронизация»), визуальные («паутина», «лестница»), тактильные («поиск наощупь») стимулируют полноту не только рационального, но и «психофизиологического» погружения слушателя/читателя в мир писателя, о котором говорит Набоков. Процессуальность лекции уподобляется процессуальности творчества, когда автор являет себя одновременно и повествующим, и повествуемым.

Набоков считал, что жизненная реальность дается человеку такой, как она есть и не требует для своего восприятия никаких особых условий. Художественная реальность воспринимается через духовный опыт человека, основывается на определенной конвенциональности. Отсюда и вывод, что не может быть единого понятия реальности, художественная реальность всегда многослойна, иллюзорна, условна.

Одной из самых выразительных лекций Набокова, связанной с реализмом, является лекция о Флобере и его романе «Госпожа Бовари» (1857). Этот роман

впоследствии был признан критикой подлинным шедевром реализма. Но Владимир Набоков, опираясь на собственные взгляды, считает этот роман отнюдь не произведением, написанным в духе реализма. Книги, подобные «Улиссу» и «Госпоже Бовари», «раскалены сопротивлением, которое оказывают этой манипуляторской воле банальные, увесисто-земные предметы» (Набоков, 1980, с. 63). Набоков пишет: «Хороший читатель знает, что искать в книге реальную жизнь, живых людей и прочее – занятие бессмысленное. В книге правдивость изображения человека, явления или обстоятельств соотносится исключительно с миром, который создан на ее страницах» (там же, с. 67).

Набоков ерничает над теми, кто называет Флобера реалистом. «Роман, в котором множество других невероятных деталей, включая совершенно невероятную наивность одного извозчика, – этот роман объявили вехой в развитии так называемого реализма, что бы за этим понятием ни крылось» (там же, с. 68). Писатель категорически против подобных утверждений, ведь согласно внутреннему пониманию Набокова, реальности в художественном произведении не существует, она лишь часть субъективного восприятия мира писателем. «На самом деле вся литература – вымысел. Всякое искусство – обман. Мир Флобера, как и мир любого крупного писателя, – мир фантазии с собственной логикой, собственными условностями и совпадениями», - пишет Набоков (там же). Искусство для Набокова есть стиль и волшебство. Оно бессмертно. «Измы проходят; исты умирают; искусство остается» (там же, с. 70). Для мира Набокова и его эстетической концепции, данное высказывание и является тем лейтмотивом, который проходит через все его творчество.

В статье «Искусство литературы и здравый смысл» автор утверждает, что «время и последовательность не существуют в голове автора, потому что ни временной, ни пространственный элемент не влияли на первоначально возникший образ» (Майзнер, 1962, с. 134), который формирует ядро будущего произведения. Таким образом, хотя читатель может сталкиваться в тексте с временным измерением, автор, задумывая роман, остается по ту сторону времени.

Сам язык, к которому прибегает Набоков в лекции «Искусство литературы и здравый смысл», говоря о вдохновении, лишний раз убеждает в том, что его эстетика принадлежит континууму, включающему также и метафизику. Момент, когда художник ощущает, что время перестает существовать, Набоков описывает так: «Это сложное чувство, когда вся вселенная входит в тебя, а ты сам полностью растворяешься в окружающей вселенной. Стены темницы твоего «я» неожиданно рассыпаются, и «не-я» врывается извне, дабы спасти узника, и без того уже пляшущего на свободе» (Лосев, 1982, с. 143). Несомненно, это язык мистической экзальтации («повышенного настроения с оттенком восторженности, в которое человек нередко вводит себя сам» (Современное зарубежное литературоведение. Энциклопедический справочник, 1996, с. 208)), который у Набокова выступает формообразующим элементом образной структуры.

Многие исследователи все же относят Набокова к модернистской школе, вычленив в его творчестве ряд пунктов, указывающих на принадлежность к модернизму. Первое, что соотносит Набокова и модернистов, - это неразрывность главного героя и автора. Во-вторых, автор не возносится над читателем, не навязывает ему своей точки зрения, тех ощущений, которые испытал герой. Теперь ассоциации героя поступают к читателю напрямую, в чистом виде, а не через призму восприятия и сознания автора. Сам автор становится главным героем романа, он здесь не имеет права выходить за рамки собственного «я» и повествовать о внутреннем мире героя не иначе, как о своем личном мире. Поток ассоциаций и поток ощущений могут принадлежать только автору и никому иному. В этом заключается концепция модернистов касательно изучения собственного мироощущения и мировосприятия.

Итак, эссе Набокова «Искусство литературы и здравый смысл» является важным ключом к пониманию набоковского отношения к реализму. Набоков не принимал реализм, так как считал неприемлемым для искусства (а литература тоже искусство) полное отсутствие художественного вымысла. Набоков не принимал реализм, так как считал его продолжением социально-политической

направленности в литературе. Горячую неприязнь вызывало и само понятие «реальность». Набоков отвергал его, так как считал, что у каждого человека, будь он писатель или читатель, есть свой, субъективный мир, и одно и то же явление он способен видеть по-разному. Набоков считал, что как жизнь, так и художественное произведение есть условность, а его мир – вымысел. Даже при самой строгой опоре на реальные факты остается огромная роль вымысла, который является главной чертой художественного творчества. Если представить себе практически невозможный вариант, когда художественное произведение строится исключительно на описании достоверного и реально происшедшего, то и тут вымысел, понимаемый широко, как творческая обработка действительности, не потеряет своей роли. Он обязательно проявится в отборе изображенных явлений в произведении, в установлении между ними различных связей, в придании этому материалу художественной целесообразности. Искусство литературы, по мнению писателя, показать жизнь не просто реальную, а «художественно реальную». И здравый смысл, о котором любят, по мнению Набокова, говорить применительно к писателям-реалистам, не имеет под собой какой-то положительной основы, когда, по мнению писателя, «здравый смысл не доводит до добра». В произведении Набоков видит, прежде всего искусство небанального жизнеописания, а не голых фактов и перечислений.

2.3. Способы анализа литературного произведения, утвержденные В.

Набоковым в лекции «О хороших читателях и хороших писателях»

Владимир Набоков открыл свой программный курс интересной лекцией «О хороших читателях и хороших писателях», которая является неким «ключом» к пониманию собственно самих лекций автора. Эссе, открывающее лекционный курс по творчеству мастеров европейской прозы, Набоков начинал с принципиального утверждения: «Нужно всегда помнить, что во всяком произведении искусства воссоздан новый мир, впервые открывающийся нам и никак напрямую не связанный с теми мирами, что мы знали прежде» (Набоков,

1980, с. 40). Набоковское восприятие чужого произведения как автономного, самостоятельного, но при этом открытого для понимания и описания мира в современном набоковедении полностью оправданно переносится на собственные творения Набокова.

В своем эссе Набоков предлагал собственную идентификацию феномена литературы как вида искусства. Он предлагает собственную версию генезиса искусства и литературы, особо указывая читателю, что литература есть художественный вымысел. Набоков подчеркивает: «Литература родилась не в тот день, когда из неандертальской долины с криком: «Волк, волк!» – выбежал мальчик, а следом и сам серый волк, дышащий ему в затылок; литература родилась в тот день, когда мальчик прибежал с криком: «Волк, волк!», а волка за ним и не было» (там же, с. 45). Читатель у Набокова сродни человеку, сначала познаёт мир, а потом уже его осмысливает. При этом изначально, освоение мира носит некий «земной», телесный характер. Новый мир вначале даётся читателю в его ощущениях («ощущение деталей»). Общие идеи, обобщение (уровень интерпретации) – это уже второстепенное явление, находящееся в пограничной зоне между произведением искусства и другими областями человеческой деятельности: «Этот мир нужно подробно изучить – тогда и только тогда начинайте думать о его связях с другими мирами, другими областями знания» (там же, с. 67).

Поскольку автор, создавая произведение искусства, «воссоздает» новый мир, который работает по законам, которые не совпадают с законами реального мира. В статье «О хороших читателях и хороших писателях» Набоков обращает внимание на особенную хронотопичность бытия литературного произведения. Автор предлагает кардинально развести два понятия «читатель» и «перечитыватель». Исследователь А. Павлов в статье «Пересказ и его рецептивные возможности в «Лекциях по литературе» Владимира Набокова» предлагает воспользоваться терминами «читатель» и «перечитыватель» для определения отношения Набокова к тем, кто читает литературу (Павлов, 2002,

с. 109). При первом прочтении произведения, так называемом «первоочтении», читающий человек не в состоянии эстетически воспринять произведение. Это только пространственно-временное «странствие» читателя по тексту. Он как бы знакомится с ним, не успевая уловить мельчайшие детали. «Перечитыватель» же ставит перед собой несколько иные цели. Ему важно добиться от чтения зрительного эффекта, увидеть образы, рассмотреть детали. «У нас нет физического органа (такого, каким, в случае с живописью, является глаз), который мог бы разом вобрать в себя целое, а затем заниматься подробностями» (Набоков, 1980, с. 65). Набоков настаивает, что только в процессе такого «перечтения» читатель начинает относиться к книге как к картине. Набоков утверждает, что произведение не может быть прочитано один раз. Только при повторном обращении к книге возможно детальное восприятие всех моментов. Также Набоков неоднократно использует термин «картина» для обозначения произведения. Исследователь А. Павлов пишет: «Картина» предполагает чёткие, даже визуальные границы, отделяющие мир произведения от остального внетекстового пространства. Кроме того, воспринимающему субъекту необходимо добиться равновесия между частью и целым. То есть, категория «целого», существующего во вполне осязаемых границах, для Набокова становится достаточно актуальной» (Павлов, 2002, с. 109).

Важно внимание Набокова к деталям, которое нельзя не отметить. Все то, что было лишено неких символов и деталей критиковалось писателем сразу. Он ценил в произведениях авторов не только замысловатость сюжета, но и удивительный слог, который, по его мнению, был способен «зажечь» сердца читателей (Набоков, 1980, с. 67). Лекция Набокова открывается обращением к читателям. Автор призывает читателя смотреть на мелочи, и не просто быть внимательным, а наслаждаться ими. «Начинать с готового обобщения - значит приступить к делу не с того конца, удалиться от книги, даже не начав ее понимать», - констатирует Набоков (там же, с. 68). Вообще мир Набокова предполагает чрезмерное увлечение символами, которые автор «Лекций»

привносит в повествование. Так, например, изучая Сэлинджера или Пруста, Джойса или Кафку, он обращает внимание на, казалось бы, незначительные детали, которые, в итоге дают законченную картину. Так, например, исследуя Сэлинджера, Набоков обращается к его повести «Хорошо ловится рыбка-бананка», где обращает внимание на символику чисел. В романе Джойса «Улисс» Набоков анализирует временные связи. Всё это говорит о том, что Набоков, крайне избирательный в литературе, всегда считал, что детали являются неотъемлемой частью произведения.

Набоков говорил о том, что писатель достоин уважения, ибо сумел в своих книгах донести до мира некую новую философию, «ряд уникальных открытий, для которых гениальный мастер сумел найти уникальный же способ выражения» (там же, с. 73). Здесь Набоков говорит именно о «гениальном авторе». По его классификации, хороший автор должен обладать незаурядным умом и способностью создавать новое, а не пользоваться клише. «Настоящий писатель, который заставляет планеты вертеться, лепит человека и, пока тот спит, нещадно мнет его ребро, - такой писатель готовыми ценностями не располагает: он должен сам их создать» (там же, с. 76). Что касается писателей «средней руки» (там же), то Набоков крайне категоричен. Он считает, что они лишь способны собирать то, что уже создано. «Удел среднего писателя - раскрашивать клише: он не замахивается на то, чтобы заново изобрести мир - он лишь пытается выжать все лучшее из заведенного порядка вещей, из опробованных другими шаблонов вымысла» (там же, с. 77). Набоков считает, что те сочетания, которые создает автор книги среднего звена не лишены определенного шарма, так как читатель любит, когда ему в привлекательной оболочке «подают» собственные мысли (там же). Стоит отметить, что Набоков много говорит и о понятии «писательское искусство». По мнению лектора, это понятие совершенное бесполезное, если автор не уделяет внимания мелочам, деталям, не умеет видеть мир посредством выдумки. «Писатель первым наносит на карту его очертания, дает имена его элементам. Вот ягоды, они съедобны. Вон там, впереди, кто-то пятнистый

метнулся прочь - надо его приручить, а вот то озеро за деревьями я назову «Жемчужным» или – еще изысканнее – «Сточным». Этот туман будет горой – и ее надо покорить. Мастер лезет вверх по нехоженому склону, и там, на ветреной вершине, встречает – кого бы вы думали? – счастливого и запыхавшегося читателя, и они кидаются друг другу в объятия, чтобы уже вовек не разлучаться – если вовеки пребудет книга» (там же, с. 79). Это высказывание Набокова можно интерпретировать как совет, обращение к писателю, для того, чтобы он создавал поистине захватывающие сюжеты, а не банальные истории и заимствованные сюжеты.

По определению Набокова, писателя, художника, можно оценивать с позиций трёх аспектов проявления творческой личности: как рассказчика, как учителя, как волшебника. Как писал Набоков: «Все трое – рассказчик, учитель, волшебник – сходятся в крупном писателе, но крупным он станет, если первую скрипку играет волшебник» (там же, с. 45).

К писателю-рассказчику читатель обращается «за развлечением, за умственным возбуждением простейшего рода, за эмоциональной вовлеченностью, за удовольствием поблуждать в неких дальних областях пространства и времени» (там же, с. 80). Это позволяет ему найти некое удовлетворение от получаемой информации, потока слов. Набоков всегда отмечал это качество у хороших писателей. По его мнению, нужно было создать такое описание, чтобы читатель не смог отвлечься ни на минуту, читая и читая книгу, а писатель должен вести читателя, словно путешественника по извилистым тропам. К писателю-рассказчику читатель обращается за необходимостью ненадолго погрузиться в прошлое или настоящее, в некий удивительный мир, поблуждать по лабиринтам времени и пространства. А как раз временной составляющей Набоков отдавал главную роль.

К писателю-учителю, по определению В. Набокова, можно обратиться не только за поучением, но и за извлечением определенных знаний и сведений. «Пропагандист, моралист, пророк – таков восходящий ряд», – писал Набоков (там

же, с. 46). К учителю можно пойти не только за жадой к знаниям. «Мне, к сожалению, знакомы люди, читавшие французских и русских романистов, чтобы что-нибудь разузнать о жизни в веселом Париже или в печальной России» (там же, с. 77). Немного другой склад ума, даже необязательно более высокий, ищет читатель в писателях-учителях. Без ипостаси великого учителя книга теряет всяческий смысл, ведь поучение должно быть, однако, по мнению автора, не должно быть чрезмерным. Но предыдущие характеристики, доступные великому писателю, отходят на второй план, уступая место следующей, третьей и самой глобальной, по мнению Набокова, ипостаси – «великого волшебника» (там же, с. 45). «Великий писатель – всегда великий волшебник, и именно тогда начинается самое захватывающее, когда мы пытаемся постичь индивидуальную магию писателя, изучить стиль, образность, структуру его романов или стихотворений», - пишет Набоков (там же).

Именно поэтому он уделяет в эссе «О хороших читателях и хороших писателях» так много внимания именно читателю, стараясь нарисовать его идеальный портрет, создать образ именно того, кто будет понимать и высоко ценить шедевры мировой литературы. Разумеется, сам Набоков по несколько раз перечитывал книгу, стараясь осмыслить в полном объеме то, что предлагал ему автор произведения. Теория о читателях и «перечитывателях» использовалась им самим. Прочитав книгу в первый раз, читатель может быть захвачен интересным сюжетом и упустить важные детали. После второго прочтения любопытство и захватывающее ожидание развязки не такое сильное, читатель уже знает сюжет и исход. Во второй раз он начинает наслаждаться деталями и удивительной игрой слога, «начинает обращать внимания на символы, которые спрятанные между строк» (там же, с. 46).

Таким образом, набоковская концепция хороших читателей и хороших писателей заключалась в умении «выбрать» из текста именно те детали, которые бы раскрывали суть произведения и придавали бы ему особенный смысл. Согласно теории Набокова, не может называться истинным литературным

произведением то, что лишено «ярких деталей» (Мельников, 2002, с. 254). Никогда не станет хорошим тот писатель, который в своем творении не использует оригинальный слог, а приводит только лишь жизнеописание. Принцип селекции, который использовал Набоков составляя свои лекции как по русской, так и по зарубежной литературе остается загадкой для исследователей. Набоков включал в программу Достоевского, творчество которого он не признавал и считал произведения автора детективными. Следом за ним шел Чехов, которого писатель хвалил за прекрасный слог и лаконичность языка. Дело в том, что Набоков, склонный ко всякого рода мистификациям, очень любил находить «в произведениях тайный смысл» (там же, с. 257). Набоков рассматривал литературу не как писатель, а как читатель, скрупулезный, не упускающий ни малейшей детали. Набоков успешно соединял задачу непосредственного исследования художественного текста со своим представлением о непосредственном восприятии текста этого произведения. Таким образом, рассматривая произведение конкретного автора, Набоков уходил от стереотипных шаблонов исследования. Например, у Дж. Джойса Набоков видел связь не с древнегреческой мифологией, а смотрел гораздо глубже – видел поэтику романа в символических предметах, таких как колода карт, цветки мака или фразы в «потоке сознания» героини. Он всегда говорил в своих лекциях, что произведение невозможно воспринимать шаблонно, его нужно рассматривать не в контексте устоявшихся литературных традиций, а смотреть «в самую суть», находить в нем те скрытые символы, которые автор «умело зашифровал внутри» (там же, с. 266).

Подводя итог, можно сказать, что для Набокова самой главной стратегией при анализе литературного произведения было наличие у писателя трех ипостасей великого художника: рассказчика, учителя и волшебника. По мнению Набокова, любой писатель мог иметь хотя бы один компонент из трех, однако только в гении могут сочетаться все три. В своей лекции «О хороших читателях и хороших писателях» Набоков рассуждает о природе произведения и дает характеристику писателям, которые употребляют в своих произведениях те или иные компоненты

– элементы рассказа, то есть умение красиво и увлекательно для читателя описать события, избегая резких скачков в повествовании. Также элементы учительского мастерства – когда писатель не просто рассказывает читателю что было, а создает некую пищу для ума, дает повод к размышлениям для извлечения пользы. И, наконец, самое главное – элементы волшебства. Элементы волшебства следует воспринимать не как фантастическое, а как нечто выдуманное, где читатель стоит на грани вымысла и реальности. По мнению Набокова, писатели, которые имели в себе все три ипостаси великого художника (Чехов, Джойс, Толстой) восхвалялись Набоковым, а те, у кого хотя бы одна из них отсутствовала – Набоков нещадно критиковал (Достоевский, Фолкнер).

3. Выводы

Таким образом, исследуя набоковский подход в «Лекциях» по русской и мировой литературе можно сделать вывод, что писателя нельзя отнести к конкретной литературной школе. Набоков, который воспитывался в атмосфере русского символизма и формализма у себя на родине, а позже, при переезде в США и Европу был близок к эстетике западных течений, таких, как феноменология и платонизм.

С платонизмом Набокова сблизило создание своего мира, где он воплотил принципы внимания к деталям и значимость «индивидуального слога». Платоновские идеи оказались близки творчеству В. Набокова, однако он воспринял его учение сквозь призму эпохи модернизма, с идеей двоемирия.

Сближают взгляды Набокова определенные аспекты феноменологии, в частности из учения Хайдеггера и Бергсона. У Хайдеггера и Бергсона Набоков перенимает «вопрос о бытии сущего» - это вопрос о времени. Бергсон предлагал определять время как «длительность», и именно эти утверждения Набоков использует и при анализе произведений Пруста и Джойса – «клубок ниток», который представляет собой все новые и новые воспоминания главного героя.

У формалистов Набоков перенял огромное внимание к слову как самостоятельной единице искусства и придал ему огромное значение. В своих «Лекциях» он оценивал писателей именно с точки зрения – рассказчика, как составного элемента трех ипостасей Великого художника. В «Лекциях» Набоков исследует произведение и материалистическую эстетику писателей с позиций, близких позициям формализма.

При анализе художественных произведений писатель уделял особое внимание к слову как художественному средству, в чем есть схожесть с русскими поэтами эпохи модернизма (символистами, акмеистами и футуристами). В набоковской трактовке слова находятся идеи, близкие взглядам его русских предшественников-символистов. Кроме того, пристальное внимание Набокова к внутренней форме слова дает возможность говорить о преемственности взглядов у футуристов, которые также уделяли большое внимание этимологии и звучанию слов.

С критикой символистов «Лекции» Набокова сближают такие черты, как многоголосие, использование целой плеяды сменяющих друг друга масок рассказчика, позволяющих ему объединять в одном тексте строгий историко-литературный анализ с субъективными оценками художественных произведений и биографическими отступлениями о жизни писателей. В. Набоков использует биографический метод в книге о Гоголе, лекциях о Достоевском, Тургеневе, Чехове и др., останавливаясь с особым вниманием на деталях биографии и личной жизни рассматриваемых писателей. Однако в ходе анализа «Лекций» в диссертации, становится понятно, что в них биографические сведения о писателях служат своего рода введением, предваряющим анализ творчества, но не средством осмысления художественных произведений.

В своих лекциях также Набоков реализует принципы импрессионистического (имманентного) метода изучения литературного произведения, которые были сформулированы Ю. Айхенвальдом. Можно говорить о влиянии критического метода последнего на писателя-критика

Набокова. Но поскольку оба автора всегда подчеркивали «пушкинский» генезис в своей критической концепции, то и здесь необходимо учитывать корреляцию их взглядов.

Исследование двух программных лекций Набокова «Искусство литературы и здравый смысл» и «О хороших читателях и хороших писателях» дает возможность понять отношение Набокова к реализму и дает возможность понять, какими приемами пользовался Набоков при анализе литературного произведения.

В эссе «Искусство литературы и здравый смысл» Набоков рассуждает о «здравом смысле» как о важнейшей составляющей творческой деятельности писателя. Но он рассуждает о ней негативно, считая, что «здравый смысл» не доводил писателя до «чего-то хорошего» (Набоков, 1980, с. 263). И здесь же Набоков начинает рассуждать о реализме – направлении, которое должно быть просто пропитано здравым смыслом. Набоков не принимал реализм, считая его продолжением политического режима, а также пережитком предыдущей эпохи. Однако здесь стоит сказать, что используемый Набоковым термин «реализм» употребляется им не в том терминологическом значении, которое присуще современной науке. Оно, очевидно, может быть сближено с понятием солипсизма – абсолютно беспристрастного изображения жизни и действительности. Набоков считал реализмом то, что относилось к натуралистической традиции, а именно: сухого изложения происходящих событий. Это было тем самым, что Набоков категорически не принимал в литературе: отсутствие мистификаций и художественного вымысла.

В лекции «О хороших читателях и хороших писателях» Набоков прописывает три основных момента «хорошего писателя». По мнению Набокова каждый писатель должен был обладать даром рассказчика и красиво излагать историю своих героев, обладать даром учителя, чтобы дать читателю возможность извлечь из истории урок и обладать даром волшебника. По мнению писателя, волшебник – это самый главный дар. Именно с этих трех позиций и

оценивалось каждое произведение. Если Набоков видел в произведении писателя особые черты, он автоматически ставил его творение в ряд шедевров своей эпохи.

Творчество Набокова явилось сложным синтезом двух традиций – русской и западной культурой. Художественные и исследовательские взгляды писателя вобрали в себя многомерное бытие творческого сознания русского писателя XX в., который, творчески освоив экспериментальные тенденции русской литературы XIX в., сделал акцент на том, что было созвучно его индивидуальному мирозерцанию и эстетическим исканиям. Набоковская концепция предстает как образец гармонического взаимодействия русского и западного культурологических начал.

Если говорить о русской доминанте мышления Набокова-художника, то она сыграла организующую роль в процессе зарождения и формирования уникального синтеза для искусства XX в. Во многом благодаря этой особенности восприятия «классики» наследие В. Набокова оказалось в фокусе мирового художественного процесса XX в. и одновременно – на «пороге» смены двух моделей эстетического и культурологического мышления.

Подводя итог, был сделан вывод об уникальном синтезе Набоковым нескольких направлений и литературных школ, некоторые аспекты из каждой из которых он осмыслил и превратил в уникальный, «набоковский» стиль, с большой долей субъективизма и личностного отношения не только к личности писателя и его творению, но и отношению к его вкладу в мировой литературный процесс.

ГЛАВА II. ПРИНЦИПЫ И ПРИЕМЫ АНАЛИЗА ПОЭТИКИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ, ВЫРАБОТАННЫЕ И РЕАЛИЗОВАННЫЕ В «ЛЕКЦИЯХ» В. НАБОКОВА

1. ВЛАДИМИР НАБОКОВ О НАСЛЕДИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1.1. В. Набоков о поэтике произведений Н.В. Гоголя

«Николай Гоголь – самый необычный поэт и прозаик, каких когда-либо рождала Россия», - именно так начинается лекция Владимира Владимировича Набокова американским студентам в Корнельском университете. Николай Васильевич Гоголь (1809-1852) – великий русский писатель, чье творчество было особо почитаемо Набоковым. Русско-американский писатель высоко ценил творчество Гоголя, считая его одним из лучших русских писателей, «гением», который был окутан пеленой тайны и загадки.

Многие критики и исследователи стремились разгадать феномен Гоголя, постигнуть мистику его произведений. И, не смотря на самые разнообразные толкования многих исследователей, его произведения не кажутся читателям проще и понятнее, напротив, создают еще больше точек зрения и спорных моментов.

Замечено, что творчество Набокова во многом соприкасалось с творчеством Гоголя³. Видимо поэтому интерес Набокова был неизменно прикован к русскому классику. В интервью американским журналистам Герберту Голду и Джорджу Плимптону (1966), на вопрос, что взял Набоков у Гоголя и чему научился у него, писатель ответил: «Я старался ничему у него не учиться. Как учитель он

³ Сирина и Гоголя как художников, бессильных добиться правдивости, Г. Адамович впервые сопоставил еще в 1934 году (см. его статью «О Сирине». — Последние новости, 1934, 4 января) и после этого неоднократно говорил о том, что Сирин «продолжает именно «безумную», холостую, холодную гоголевскую линию» (Последние новости, 1934, 24 мая), что Сирин вышел не из гоголевской «Шинели», а из гоголевского «Носа» (Последние новости, 1934, 8 ноября), что «ключ к Сирину – скорее всего у Гоголя» (Последние новости, 1936, 5 марта) и т. д.

сомнителен и опасен. В худших своих проявлениях, например в украинских вещах, он никчемный писатель, в лучших – он ни с кем не сравним и неподражаем» (Мельников, 2002, с. 178). Именно таким представлялся Набокову Гоголь – гением, со своими странностями, которые, по мнению писателя, являются неотъемлемой составляющей любого великого человека (Набоков, 1981, с. 128).

Но Набоков смог выразить свое отношение к Гоголю только тогда, когда стал вести лекции в Корнельском университете. Набоков всегда говорил о том, что переводы русских классиков являются, по меньшей мере, «неточными» (Мельников, 2002, с. 201), потому как во многом теряется смысл высказываний, восхитительных речевых оборотов, эпитетов. Читая лекции в университете, Набоков не раз сталкивался с проблемой пояснения некоторых моментов в произведении, в том числе языковых. «Сложно объяснить иностранцу то, что даже русский человек понимает не всегда», - писал Набоков (Набоков, 1999, с. 411). Написав довольно большую и вместе с тем содержательную книгу о Гоголе, Набоков еще тогда обозначил свое отношение к русскому классику. Он трудился над ней в течение года, постоянно откладывая дату издания. Набоков указывал на отвратительно выполненные переводы гоголевских произведений, объясняя, тем самым, издателю причину задержки: «Я сам вынужден переводить все цитаты: «Многое у Гоголя (письма, статьи и проч.) вообще не переведено, а остальное переведено до такой степени отвратительно, что я не могу» (там же, с. 418).

Набоков обладал уникальным даром говорить о произведении не сухим исследовательским языком, а языком высокохудожественным. Набоков считал, что большинство гоголевских путешествий, описанных им в письмах своей матери очень красочно, попросту были выдуманы им, как, к слову, и многие факты своей биографии (Набоков, 1981, с. 129). Даже в религиозности Гоголя заключались определенные странности, что проявлялось в безудержной

фанатичности с одной стороны, а с другой – боязнью даже не Бога, сколько Дьявола.

«Похвала Набокова является величиной ускользающей», - как пишет известный исследователь творчества Набокова И. Галинская (Галинская: режим доступа: <http://es-dejavu.ru/1/Lolita.html>). И действительно, преклоняясь перед талантом Гоголя, Набоков не упускает случая сказать несколько замечаний по поводу произведения классика «Ганс Кюхельгартен». Набоков это произведение называет «полнейшей, беспросветной неудачей» (Набоков, 1981, с. 129). Но критика Набокова в адрес этой книги не была без оснований – сам Гоголь был недоволен ею и после ее выхода в свет собственноручно скупил весь тираж и без сожаления сжег в огне.

Чуть позже Гоголь снова пишет книгу, на этот раз принесшую ему успех и славу – «Вечера на хуторе близ Диканьки». Набоков также не принимает всерьез это произведение писателя: «Два тома «Вечеров», так же как и два тома повестей, озаглавленных «Миргород» оставляют меня равнодушными», - скажет Набоков в своих лекциях (там же). Набоков считал вообще произведения классика украинского периода творчества большой неудачей Гоголя-писателя. Настоящий Гоголь, по мнению Набокова, проявляется в «Ревизоре», «Шинели», «Мертвых душах», которые Набоков считал безоговорочными шедеврами в творчестве Гоголя. «В период создания «Диканьки» и «Тараса Бульбы» Гоголь стоял на краю опаснейшей пропасти... Он чуть было не стал автором украинских фольклорных повестей и красочных романтических историй. Когда я хочу, чтобы мне приснился настоящий кошмар, я представляю себе Гоголя, строчащего на малороссийском том за томом «Диканьки» и «Миргороды» о призраках, которые бродят по берегу Днепра, водевильных евреях и лихих казаках» (там же, с. 131-132).

Как бы там ни было, великий Набоков не мог не признавать всего таланта Гоголя. Он очень высоко ценил его романы, считая их «странными, но восхитительно написанными» (там же, с. 131). «...Гоголь был автором всего лишь

нескольких книг, и намерение написать главную книгу своей жизни совпало с упадком его как писателя: расцвета мастерства он достиг в «Шинели», «Ревизоре» и первой части своих «Мертвых душ». Стоит отметить, что вторую часть «Мертвых душ» Набоков не любил и не признавал, не без основания считая, что ее создание «было сковано первой частью...» (там же, с. 132). Он считал, что Гоголь, одержимый религиозными идеями, решился написать вторую часть. «Гоголь сумел убедить себя в том, что (еще не написанная) вторая часть, по существу, породила первую и что первая роковым образом останется всего лишь ее иллюстрацией, лишенной всякой сути, если тупоголовой публике не предъявят первоисточник» (там же). Точку зрения Владимира Набокова на личность Гоголя можно увидеть в рассуждениях о создании второго и третьего тома, где писатель рассматривает их через призму гоголевского творчества. Одним из важнейших факторов, который оказал влияние на гоголевское творчество, стала «раздвоенность» его личности, которая совмещала в себе черты обычного человека, который боится Бога, с уважением относится к закону и черты неутомимого фантазера-художника.

О поэме «Мертвые души» Набоков рассуждает в статье «Наш господин Чичиков». Здесь Набоков выступает категорически против того, чтобы читатель рассматривал Гоголя исключительно сатириком. «Русские критики социального направления видели в «Мертвых душах» и «Ревизоре» обличение общественной пошлости, расцветшей в крепостнической, бюрократической русской провинции, и из-за этого упускали главное» (там же, с. 137). Набоков утверждает, что гоголевские герои по случайному стечению обстоятельств оказались помещиками и чиновниками. В действительности же их общественное положение и статус не имеют никакого значения. Владимир Набоков утверждал, что в гоголевской поэме совершенно нет места русской действительности. «Некоторые имена: Макдональд Карлович, Маклатура Александровна – являются верхом кошмарной бессмыслицы. Непонятно, какой надо иметь склад ума, чтобы увидеть в Гоголе

предшественника натуральной школы и реалистического живописания русской жизни» (там же, с. 131).

Безусловно присутствующий религиозный мотив в поэме Гоголя склоняет Набокова к отождествлению главного героя произведения, Павла Ивановича Чичикова с «агентом дьявола» и «адским коммивояжером» (там же, с. 131). И действительно, в творчестве Гоголя важное место занимала тема черта, как противопоставления Божьей сущности. По его собственному признанию, он всю жизнь старался «выставить черта дураком, чтобы после моего сочинения насмеялся вволю человек над чертом» (Гоголь: режим доступа: <http://maxima-library.org/mob/bl/series/8710>). В религиозном понимании Гоголя, чёрт представлял собой мистическую сущность и в то же время был реальным существом, в котором было сосредоточено вечное зло. В своих произведениях Гоголь поднимает важную тему – борьбу человека с адской сущностью, второй стороной его души, которую принято называть «темной».

Гоголь не принимал пошлость, он презирал ее в людях. Он считал появление пошлости в человеке именно проделками черта, который пытается сбить род людской с истинного пути. Черт в творчестве Гоголя выступает своеобразной аллюзией «бессмертной пошлости людской» (там же). Пошлость, отождествлением которой и выступает Чичиков – это есть одна из главных отличительных свойств дьявола. Главное и самое хитрое умение дьявола – способность казаться не тем, чем он является на самом деле. Николай Гоголь пожалуй, первый писатель, который увидел истинное обличие черта без маски. Это лицо поражает не ужасами гримас, а своей обычностью: «человеческое, слишком человеческое», - пишет Гоголь в одном из своих писем (там же). Создавая образ Чичикова, Гоголь во многом оглядывался на образ черта в русских сказках. Хитрый, изворотливый, в том числе и скупщик душ. Чичиков выступает неким «агентом сатаны», словно по кругу, находясь в вечном поиске «Мертвых душ».

В лекции Набокова о «Мертвых душах» внимание лектора, безусловно, привлекают детали. Набоков всегда искал что-то оригинальное и необычное, то, что было «внесено автором в полотно произведения» (Набоков, 1981, с. 138). Картина, обрисованная в «Мертвых душах», тема человеческой пошлости множеством осколков разбросана по поэме. Набоков на протяжении всего произведения ищет и находит детали, которые Гоголь внес в текст. Его внимание привлекают определенные детали, к примеру, шкатулка Чичикова или бричка Коробочки, в которой она приезжает в город N. «Гоголь описывает вовсе не внутренность шкатулки, а круг ада и точную модель округлой чичиковской души... Шкатулка также могла быть женой Чичикова, в такой же мере, как шинель была любовницей Акакия Акакиевича или колокольня Шпоньки – его тещей. Заметьте, что имя единственной помещицы в книге – госпожа Коробочка» (там же, с. 135). И снова тема ада присутствует в тексте, на этот раз в виде той самой шкатулки. По мнению Владимира Набокова, поэма Гоголя представляет «калейдоскопический кошмар, который простодушные читатели много лет кряду принимали за «панораму русской жизни...» (там же).

В статье М. Кураева «Памятник Гоголю» автор сравнивает личность Гоголя с Моцартом и Сальери (Кураев, 1996, с. 63). «Правильный» и усердный Сальери пишет «Ганса Кюхельгартена». Но «смелый и отважный» Моцарт забирает перо и пишет удивительные «Мертвые души» и «Ревизора». Эта двойническая природа Гоголя делает его одной из самых загадочных личностей в русской литературе. На самом деле, художественная составляющая Гоголя призывала его творить, создавать великое. Религиозная составляющая Гоголя не позволяла ему творить без оглядки на мораль. Аналогичные мысли высказывает и Набоков, комментируя историю создания второго и третьего тома: «На самом деле он пытался создать книгу, угодную и Гоголю-художнику и Гоголю-святоше» (там же, 138).

Помимо «Мертвых душ» Набоков представил в своих лекциях тщательный и очень содержательный разбор еще одной «жемчужины» в творчестве писателя – пьесы «Ревизор». Эта пьеса была написана в 1835 году и была названа Набоковым

«самой великой пьесой, написанной в России (и до сих пор не превзойденной)...» (Набоков, 1981, с. 139). Безусловно, вся существующая критика сходится во мнении, что пьеса «Ревизор» является ярчайшим примером острой сатиры на современное автору общество. Статья, посвященная разбору «Ревизора», была названа Набоковым «Государственный призрак». Критиков, которые придерживались традиционного взгляда на гоголевскую пьесу, Набоков называет «наивными душами», которые «неизбежно должны увидеть в пьесе яростную социальную сатиру, нацеленную на идиллическую систему государственной коррупции в России...» (там же). Разумеется, русско-американский писатель понимал, что смысл произведения кроется гораздо глубже простого высмеивания русских чиновников и помещиков.

По мнению Набокова, как и все сюжеты произведений Гоголя, «...сюжет «Ревизора» не имеет никакого значения. Если говорить о пьесе, то как и у всех драматургов, ее фабула – это лишь попытка выжать забавное недоразумение до последней капли. Скорее всего, Гоголю эту фабулу подсказал Пушкин, который посмеялся над тем, как в нижегородском трактире как-то раз он был принят за важного столичного чиновника...» (там же, с. 136). Это блестящее высказывание Набокова создает нужную интонацию всей его лекции. Более того, он предлагает совершенно иную трактовку, которая в корне отличается от существующей критики: «В пьесе нет экспозиции. Молния не теряет времени на объяснение метеорологических условий. Весь мир – трепетный голубой всполох, и мы посреди него. Единственная театральная традиция, которой придерживался Гоголь, это монологи, однако ведь и люди разговаривают сами с собой во время тревожного затишья перед грозой, ожидая первого грома. Действующие лица – люди из того кошмара, когда вам кажется, будто вы уже проснулись, хотя на самом деле погружаетесь в самую бездонную пучину сна» (там же, с. 136). Набоков считал произведения Гоголя не поддающимися обычной логике, а скорее подчиненными обыкновённым законам сна. Вот почему Набоков неоднократно

называет и «Ревизора» и «Мертвых душ» «сновидческими» произведениями (там же, с. 137).

Особое внимание Набоков уделяет второстепенным персонажам в «Ревизоре», внимательно изучая их характеры в пьесе. «У Гоголя особая манера заставлять «второстепенных» персонажей высказываться при каждом повороте пьесы (романа или рассказа), чтобы на миг блеснуть своим жизнеподобием», - говорит он (там же, с. 137). Может даже показаться, что гоголевские персонажи второго плана интересуют Набокова даже больше, чем персонажи основные. «Персонажи «Ревизора» реальны лишь в том смысле, что они реальные создания фантазии Гоголя», – пишет Набоков (там же, с. 138). Набоков считал, что образность персонажей второго плана придает пьесе Гоголя особую сценичность, нисколько не мешая основному развитию действия. По мнению Набокова, на этом не поддающемся никакому здравому смыслу заднем плане, находятся не только живые существа. Там есть и вещи, которые созданы для того, чтобы играть ничуть не меньшую роль, чем лица одушевленные. Это, к примеру, коробка из-под шляпы, надетая городничим на голову, когда он в рассеянности спешит к грозному призраку, одевшись в роскошный мундир. Набоков называет этот прием «чисто гоголевским символом обманного мира, где шляпы - это головы, шляпные коробки - шляпы, а расшитый золотом воротник - хребет человека» (там же, с. 140).

«В «Ревизоре» этот прием обнаруживается с самого начала, когда городничий Сквозник-Дмухановский читает странное письмо своим подчиненным – смотрителю училищ Хлопову, судье Тяпкину-Ляпкину и попечителю богоугодных дел Землянике» (там же, с. 153). Владимира Набокова очень интересуют гоголевские персонажи, ведь если Чехов «...как-то заявил, что если в первом действии на стене висит охотничье ружье, в последнем оно непременно должно выстрелить», то «...ружья Гоголя висят в воздухе и не стреляют; надо сказать, что обаяние его намеков и состоит в том, что они никак не материализуются» (там же, с. 152).

Гоголевские имена персонажей также становятся объектом пристального взгляда Набокова: «...смотритель училищ Хлопов, судья Тяпкин-Ляпкин и попечитель богоугодных дел Земляника. Обратите внимание, что это за фамилии... Фамилии, изобретаемые Гоголем, – в сущности клички...» (там же, с. 153). Набоков не перестает удивляться художественному миру Гоголя, его разнообразию «личин», «масок», под которыми способен укрываться человек. «Вся эта свита, состоящая из карнавала глупости, дурости и обмана, представлена Гоголем во всей красе», - скажет Набоков в своем интервью американскому журналисту Дж. Моссену (Мельников, 2002, с. 314). Действительно, главной и, пожалуй, самой яркой все же остается личина дьявола, под которой скрывается образ Хлестакова. «Главная сила дьявола – умение казаться не тем, что он есть», - так разъясняет умение Хлестакова ввести в заблуждение всех обитателей уездного города Д. Мережковский в своей статье «Гоголь и черт» (Мережковский, 2011, с. 416). Безусловно, «Ревизор» имеет более глубинный смысл, нежели кажется на первый взгляд. В своей статье Мережковский озвучил мистическое начало пьесы, считая, что ревизор как фигура из потустороннего мира приходит за душой городничего.

Гоголь создал новый тип черта, дьявола. Он выглядит не так, как лирический демон Лермонтова, он выглядит как обычный человек, среднего роста, тощий, как Хлестаков, поражает своей «обычностью» и похожестью на простых людей. Набоков, понимая всю силу гоголевского описания, говорит об авторе «Ревизора», как о великом классике русской литературы, создавшем действительно великие книги. «Каждый русский писатель чем-то обязан Гоголю, Пушкину и Шекспиру», - пишет Набоков (Набоков, 1981, с. 154).

Третье произведение, которое тщательно разбирается Набоковым – повесть Гоголя «Шинель». Это повесть, представляющая собой мрачный кошмар бытия. «Поверхностный читатель увидит в этом рассказе лишь тяжеловесные ужимки сумасбродного шута; глубокомысленный - не усомниться в том, что главное намерение Гоголя было обличить ужасы русской бюрократии. Но и тот, кто хочет

всласть посмеяться, и тот, кто жаждет вдумчивого чтения, не смогут понять, про что же все-таки написана повесть. «Подайте мне читателя с творческим воображением – эта повесть для него», - так пишет Набоков, характеризуя одно из самых мистических произведений Гоголя (там же, с. 154).

В лекции о «Шинели», которую Набоков назвал не иначе как «Апофеоз личины», Набоков анализирует сюжет и композицию произведения. О композиционном строении повести Набоков пишет следующее: «...Рассказ развивается так: бормотание, бормотание, лирический всплеск, бормотание, лирический всплеск, бормотание, лирический всплеск, бормотание, фантастическая кульминация, бормотание, бормотание и возвращение в хаос, из которого все возникло» (там же, с. 155). Касательно сюжета: «Подлинный сюжет (как и всегда у Гоголя) в стиле, во внутренней структуре этого трансцендентального анекдота» (там же). Для лектора-Набокова повесть становится ни чем иным, как «вспышкой иррационального прозрения» (там же). Набоков видел в создании повести какую-то потаенную личностную проблему писателя. «Абсурд был любимой музой Гоголя, но когда я употребляю термин «абсурд», я не имею в виду ни причудливое, ни комическое. У абсурдного столько же оттенков и степеней, сколько у трагического, – более того, у Гоголя оно граничит с трагическим», - пишет Набоков (там же, с. 156). Для него Гоголь выступает как писатель со своей собственной «точкой гениальности», которой он добивается благодаря «рывку и парению» (там же, с. 157).

Сюжет «Шинели» необычайно прост. Акакий Акакиевич решает сшить новую шинель, заказывает ее у портного, любовно ждет, когда она будет готова, но в первый же вечер шинель у чиновника крадут и он умирает от горя. Позже его призрак бродит по улицам в поисках своей шинели. Набоков восхищен таким простым сюжетом, который под пером Гоголя приобретает совсем другое звучание: «Проза Гоголя как минимум четырехмерна», - пишет Набоков (там же). Параллельные сюжетные линии благодаря Гоголю могут пересечься, более того, создать иррациональность, как «если бы дважды два было пять» (там же). Рисуя

заказ, ожидание, получение и потерю заветной шинели, Гоголь проецирует разоблачение или, как пишет Набоков, «полный возврат к наготы призрака» (там же).

Любопытна также трактовка Набоковым финала повести. Он говорит о создании Гоголем необыкновенного трюка, а именно о потоке ненужных подробностей, которые не относятся к делу и мешают читателю понять один очень важный момент. Вор, ограбивший главного героя, и есть тот человек, которого приняли за призрака Акакия. «Человек, которого приняли за бесшинельный призрак Акакия Акакиевича – ведь это человек, укравший у него шинель», - пишет Набоков (там же, с. 158).

Как пишет исследователь творчества Гоголя Дмитрий Емец, «в повести Гоголя находят отражение житийные мотивы, а именно – житие Святого Акакия» (Емец: режим доступа: <http://lib.rus.ec/b/223475/read>). Все существование героя повести Башмачкина – это существование «крайне бедного духом» и его воистину христианский подвиг – подвиг послушания. Акакий Акакиевич как бы повторяет судьбу того, в честь кого получил имя, хотя повторяет ее и не столько в духовном, сколько в мирском контексте. В какой-то степени можно сказать, что образ Башмачкина в поэтике Гоголя представляет собой образ инока в миру. Но герой «Шинели» не молится, не посещает церковь, он неосознанный монах, который тянется к святости, делает это неосмысленно. Акакий Акакиевич бесстрастен, его не волнуют мирские радости и проблемы. Бесстрастие – вот, что характеризует гоголевского героя. Как писал сам автор, «случилось становление на высоту того святого бесстрастия, на которую определено взойти христианину» (Гоголь: режим доступа: <http://maxima-library.org/mob/bl/series/8710>).

Стоит отметить, что тема гоголевского творчества была очень близка В. Набокову, так как в его творчестве многое перекликалось с творчеством Гоголя. Работа Набокова предстает перед читателями не просто исследовательской, но еще и художественной. Набоков не делает Гоголя идеальным писателем, наоборот, он подмечает все его недостатки и промахи. Но при этом Набоков не

забывает про поистине уникальные шедевры, жемчужины мировой литературы – повесть «Шинель», пьесы «Ревизор» и «Мертвые души». Он восхищается фантазией Гоголя, его языком, созданным им неповторимым, «сновидческим» миром, который нашел отражение на страницах его книг. Недаром Набоков во многих интервью говорит, что Гоголь «стал самым великим писателем, которого до сих пор произвела Россия. Его произведения, как и всякая великая литература, – это феномен языка, а не идей» (Набоков, 1981, с. 162).

Таким образом, раскрывая образ Гоголя, Набоков начинает свое повествование с биографии писателя. Он выстраивает перед своими слушателями следующую цепочку, которая отражает основные этапы жизни Гоголя: смерть – болезнь – путешествия – творчество – детство. По мнению Набокова, корни творчества Гоголя уходят в его детство, в то время как причина смерти кроется в его творчестве. Набоков представляет Гоголя человеком больным, склонным к выдумкам и фантазиям и, в определенной степени, просто странным. Следует заметить, что писатель говорил о неведении Гоголем того, что он творит. Человек и художник, жившие в писателе, казалось бы, существовали и действовали не соприкасаясь, а параллельно друг другу, создавая некую душевную раздвоенность Гоголя, которая в дальнейшем очень сильно сказалась на его судьбе и литературном творчестве. Набоков полагал, что многие гоголевские путешествия, столь красочно описанные им в письмах своей матери, на самом деле были просто выдуманы им, как, впрочем, и многие факты собственной биографии. Но лектор высказывает идею о том, что произведения Гоголя построены автором по законам сна.

Набоков в своих работах выступает яростным противником широко распространенного мнения, что Гоголь был реалистом и писал сатирические произведения. Он оценивает творчество Гоголя с позиции трех ипостасей Великого художника и обнаруживает в нем и блестящего рассказчика, и хорошего учителя, и непревзойденного волшебника (Набоков, 1981, с. 165).

Набоков очень серьезно подошел к анализу произведений Гоголя. Он постарался приоткрыть и проанализировать их скрытую внутреннюю сущность, смысл, разобраться в тонкостях гоголевских творений. Он называл их «феноменами языка, а не идей» (там же, с. 166) и не стремился анализировать влияние творчества Гоголя на общественное сознание.

1.2. В. Набоков о композиции романа И.С. Тургенева «Отцы и дети»

Отношение Владимира Набокова к классику русской литературы, Ивану Сергеевичу Тургеневу (1818-1883) было неоднозначным. С одной стороны он высоко оценивал роман Тургенева «Отцы и дети», но с другой стороны считал его автора не гением, а «талантом» (Набоков, 1981, с. 212). В лекции о Гоголе Набоков вскользь упоминает: «Русские, которые считают Тургенева великим писателем или судят о Пушкине по гнусным либретто опер Чайковского, лишь скользят по поверхности таинственного гоголевского моря» (там же).

Конечно, не признавать таланта и высокого мастерства Тургенева Набоков не мог. Основной темой прозы русского классика было крепостное крестьянство, которое Тургенев «изо всех сил старался идеализировать, выставляя богатых дворянских господ тиранами» (там же).

В ранней юности Тургенев начал писать стихотворения, но, по словам Набокова, они были «сыроваты» (там же, с. 213). Следующим писательским опытом становятся романы «Рудин» (1855), «Дворянское гнездо» (1858) и «Накануне» (1860), которые оказались весьма успешными и были хорошо приняты публикой. В них, по словам Набокова, закладываются начальные мотивы поэтики Тургенева – «вереница идеальных и трогательных крепостных крестьян», «интеллигенты-идеалисты», «тургеневские девушки» (там же, с. 214). Набоков характеризует ранних героев Тургенева как интеллигентов, прогрессивно мыслящих, но пустословов, не способных на решительные поступки. О Рудине Набоков пишет: «Он с головы до пят напичкан прогрессивными идеями, человек

этот совершенно бездействующий. Вся его энергия уходит в страстные потоки идеалистической болтовни» (там же).

В «Дворянском гнезде» Набоков видит рациональное зерно. Главный герой, революционер-болгарин Инсаров, ради которого тургеневская героиня оставляет семью и родину. «Это роман о восхвалении высокого благородства патриархального дворянства», - скажет позже Набоков (там же, с. 215). Однако, на этом писатель ставит точку – по всей видимости, роман Набокова не впечатлил. Роману «Накануне» Набоков дает еще более резкую, негативную оценку – «...несмотря на благие намерения, роман «Накануне» – самое неудачное произведение Тургенева» (там же). Это связано с тем, что роман, по мнению Набокова, был слишком идеализирован, а в образе главной героини выступила женщина, смелая и готовая идти вперед, как раз тот тип характера, который так требовало современное Тургеневу общество. Именно поэтому роман «Накануне» стал самым популярным произведением писателя на тот момент. После отъезда Тургенева за границу, выходят в свет еще два его романа «Дым» (1867) и «Новь» (1876). В «Дыме» отчетливо видно разочарование писателя относительно всех слоев русского общества. В «Нови» Тургенев, по словам Набокова, «пытался изобразить разные типы русских людей, оказавшихся в конфликте с социальным движением того времени» (там же).

Но выбирая произведения для своих «Лекций», Набоков остановил свое внимание именно на романе «Отцы и дети» (1862). После того, как Тургенев сделал болгаринном своего единственного деятельного героя, а затем показал нравственное поражение идеалистов сороковых годов 19 века, Тургенева стали упрекать в том, что ему не удалось создать ни одного активного положительного русского характера. Тогда писатель и принимается за свой главный труд, так высоко оцененный Набоковым – роман «Отцы и дети». За сюжет романа Тургенев берет конфликт между добрыми, но безвольными неудачниками «старой эпохи» и новым поколением нигилистов – молодых, сильных духом, полных идей революционеров. Главный герой тургеневского романа – молодой человек

Базаров, ярый материалист, который отрицает эстетические и этические ценности, отвергает религию. При создании образа Базарова, Тургенев искренне полагал, что такой тип интеллигента придется по душе радикально настроенным левым. Однако, вопреки всем ожиданиям, оппозиция была крайне возмущена базаровским портретом. Он приняли тургеневского героя за карикатуру на их идеалы. Тургенева объявили человеком, который растратил весь свой талант, буквально «исписался». Из фаворита передовых кругов общества он неожиданно стал изгоем. Глубоко задетый и разочарованный, он покидает страну, оставаясь за границей вплоть до своей смерти в 1883 году.

Роман «Отцы и дети» с одной стороны он представляет собой идейную борьбу общества того времени, столкновение диаметрально противоположных мировоззрений. Но помимо этого, Тургенев вложил в свой роман нечто большее, не выраженное столь явно, однако неизменно присутствующее. Безусловно, автор «Отцов и детей» хотел показать глубокие религиозно-философские проблемы, проблемы одиночества личности, безбожия человека.

Основу сюжета романа Тургенева составляют довольно повседневные, общественные и социальные проблемы того времени. Однако другая составляющая романа, религиозная тематика, составляет довольно большой идейный пласт, заложенный Тургеневым. «Роман Тургенева не так прост, как может показаться на первый взгляд», - резюмирует Набоков (там же, с. 212).

Впервые религиозная тема поднимается Тургеневым в моменте, когда Аркадий едет в Марьино. Во владениях Николая Кирсанова царит заброшенность и опустошенность. Символику не только материальной, но духовной разоренности усиливают церквушки, «то кирпичные с отвалившеюся кое-где штукатуркой, то деревянные с наклонившимися крестами и разоренными кладбищами» (там же, с. 217). Оставленные и позабытые церкви подчеркивают отказ людей от самого святого – Дома Господнего. «Вообще для описываемого Тургеневым времени характерен уход от духовных ценностей под натиском идей религиозных», - пишет исследователь Набоков (там же). В обществе начинают

появляться другие, чисто практические интересы, которые в романе выражает Евгений Базаров. Он не верит в Бога, ему чуждо идеальное, возвышенное и, как пишет Набоков, «чужда жалость и стыд» (там же). Базаров в романе представлен не только «отторгателем» ценностей, но и «отторгателем» Бога. «Он верит лишь в «лягушек», то есть в результаты собственного практического научного опыта», - замечает в своей лекции Набоков (там же). Помимо прочего, тургеневский герой отрицает религию и поэтому не признает вечных ценностей «отцов», презирая все их авторитеты. Смена религиозной настроенности общества – одна из главных проблем в романе Тургенева.

Аркадий, друг Базарова, напротив, воспитан на идеалах и ценностях «поколения отцов», поэтому можно сказать, что он верующий, но не религиозен. В его речи читатель может встретить обрывки фраз: «презирать его – грешно», «пожелал ей Царства Небесного», «о себе он так не молился» (там же, с. 288), и так далее. В комнате героини Фенички перед образом Николая-чудотворца всегда горит лампадка. Этот момент цитирует Набоков в своей лекции. По его словам, «деталь лучше многих слов выражает предназначение ее быть женой и матерью» (там же, с. 217). Также Тургенев показывает, что именно в церкви зарождаются чувства Николая Кирсанова и Фенички: «И только по воскресеньям Николай Петрович замечал в приходской церкви, где-нибудь в сторонке, тонкий профиль ее беленького лица» (там же, с. 218).

Религиозные символы, как упоминает в лекции Набоков, встречаются и в судьбе брата Николая Петровича – Павла. После роковой встречи с княгиней Р., которая «по ночам плакала и молилась, не находила нигде покою и часто до самого утра металась по комнате, тоскливо ломая руки, или сидела, вся бледная и холодная, над псалтырем», жизнь его сразу меняется (там же). И лишь к концу жизни княгиня понимает причину всего того, что с ней происходило – эти поиски были ее крестом в религиозно-христианской трактовке. Неслучайно она пишет Павлу Кирсанову о том, что «крест - вот разгадка» (там же). Образ ее стал для Павла Кирсанова своеобразной «иконой», «алтарем преклонения», с которым он

прожил всю свою жизнь, ища ее в лицах других женщин, например Фенички. Набоков даже сравнивает ее со сфинксом (там же, с. 279), настолько красива эта женщина и настолько сильно в ней развито дьявольское начало. Несет свой крест одиночества и Павел Петрович Кирсанов. Он далек от Бога, однако, Тургенев дает интересную деталь: «Стоит взглянуть на него в русской церкви, когда, прислонясь в сторонке к стене, он задумывается и долго не шевелится, горько стиснув губы, потом вдруг опомнится и начнет почти незаметно креститься...» (там же). Набоков отмечает, что в романе очень хорошо продумана линия Базаров – Павел Кирсанов. По мнению писателя она добавляет новую повествовательную линию в роман (там же).

Базаров, несмотря на все свои нигилистические воззрения, также оказывается под пером Тургенева наделенным отголосками религиозности. «Все его идеи терпят крах, когда он встречает Одинцову», - пишет Набоков (там же). Религиозными мотивами наполнен и момент смерти Базарова. Несмотря на свой атеизм, герой просит отца помолиться за него. «Это удивительный момент в романе», - пишет Набоков. – «Все мировоззрение Базарова становится равным нулю» (там же, с. 232). Происходит коренной перелом в сознании героя, под конец своей жизни он пересматривает все, что было до этого. Как пишет исследователь А. Новикова-Строганова: «Тургенев с его обострённой художественной интуицией пишет об умирающем главном герое: «один глаз его раскрылся» (Новикова-Строганова: режим доступа: http://ricolor.org/history/cu/lit/turgenev/15_05_2013). Автор смог уловить непосредственный момент перехода героя в иной мир, Царство Небесное: «один глаз Базарова еще видит то, что происходит на земле, а другой, закрытый глаз, уже созерцает вечность» (там же). Тургенев оставляет читателя на пороге загадки, которая не разрешима в пределах земного бытия. И лишь одно не подвергается сомнению: Базаров в последнее мгновение своей жизни пережил состояние, которое не исчисляется и не постигается земными мерками, не поддается рациональному объяснению. Герой Тургенева переходит в мир инобытия. И это

небытие не то, что представлял себе ранее Базаров-нигилист. Автор романа дает понять читателю, что в этот момент с его героем происходит нечто таинственное и великое, однако что именно Тургенев умалчивает, оставляя интригу на суд читателя.

Концовка «Отцов и детей» не позволяет сделать какой-либо вывод о том, принял ли Бога перед уходом в иной мир Базаров. «Базарову уже не суждено было просыпаться», - подводит итог писатель. – «К вечеру он впал в совершенное беспамятство, а на следующий день умер» (там же). Раз Тургенев не оставил ни единой зацепки, то можно предположить, что перед своей смертью, ненадолго приходя в себя, Базаров все же мог сказать «каюсь», после чего стало возможным совершить таинство причастия. Но это лишь реконструкция действия, возможно, что произошло нечто другое, о чем автор решил умолчать. Владимир Набоков тоже замечает это: «Тургенев безмолвствует, оставаясь вершителем судьбы своего героя» (Набоков, 1981, с. 231).

Набоков отмечает, что в конце романа Тургенев вкрапляет еще одну религиозную ноту. Описывая старое кладбище и могилу Базарова, автор как бы ставит точку на земной судьбе своего героя. Она создана автором непосредственно в религиозно-философском ключе: «не об одном вечном спокойствии говорят нам они, о том великом спокойствии «равнодушной» природы; они говорят также о вечном примирении и о жизни бесконечной...» (там же).

Говоря о романе «Отцы и дети», можно заметить, что тема «отцов» дана Тургеневым не случайно. Это некая аллюзия на библейскую притчу о блудном сыне. Это также подтверждает и Набоков. Базаров, выступающий в образе «сына», покидает «отчий дом», но не дом в привычном понимании, а дом духовный, дом, как колыбель предшествующей культуры. В конце романа, на смертном одре Базаров понимает, что все его взгляды, отрицание, терпит крах. Это духовное возвращение героя на круги своя (там же).

Для Николая Кирсанова непонятно, как человек, творение Божье, может отрицать своего создателя. То, что по определению религии не отвергаемо и незыблемо, Базаров подвергает сомнению, более того, открыто говорит об этом. В данном эпизоде заметны мотивы притчи другой. Физическая слепота Эдипа сродни базаровской духовной слепоте. В христианской религиозной традиции существует термин «духовные очи», то есть взгляд человеческой души на то, что находится вокруг него. Ещё в 1935 году советский литературовед М. Азадовский высказал предположение о том, что Тургенев специально показал своего героя покаявшимся и «нашедшего истину в небесах» (Азадовский, 1935, с. 519). Как пишет Набоков, «Базаров умирает со спокойным мужеством, как на поле боя, но в уходе его есть что-то от поражения, вполне созвучного общему настроению покорности судьбе, которое окрашивает все творчество Тургенева» (Набоков, 1981, с. 332).

Анна Одинцова становится выражением благодати для Базарова. Она ее дает – в виде любви и она ее забирает – в виде смерти Базарова. Ее любовь ставится под большой вопрос Набоковым. «Способна ли она любить?» - задает риторический вопрос Набоков (там же, с. 227). Если и имеет место быть любовь, то эгоистическая, а не согретая Богом христианская любовь. Анну Одинцову можно охарактеризовать как «даму в трауре»: в первый раз она появляется в романе на балу у губернатора как незнакомка «высокого роста в чёрном платье» (Тургенев, 1979, т.2, с. 280); она предстаёт перед смертельно больным Базаровым, как «дама под чёрным вуалем, в чёрной мантилье» (там же). Для главного героя тургеневского романа Одинцова – женщина-загадка, фантом, связанный с прикосновением Базарова к Богу, а именно с любовью и смертью. Тургенев сознательно соотносит судьбу Базарова с судьбой Павла Кирсанова, который тоже испытал роковую любовь княгини Р.

В последней сцене предсмертной встречи Анны и Базарова, умирающий Евгений просит Одинцову: «Дуньте на умирающую лампаду, и пусть она погаснет...», - обращается герой к даме своего сердца (там же). Это своеобразная

аллюзия символа пламени, затухание которого означает смерть. Стоит отметить, что Базаров говорит не о свече, а именно о лампаде – церковном атрибуте. Возможно, под конец герой Тургенева все же уверовал и в полусмертном бреду начал обретать Царство Небесное. Последнее, что Базаров может видеть своим земным зрением – благодатные огонь и свет: символы очищения, прежде всего духовного.

Таким образом, отношение Владимира Набокова к творчеству И. Тургенева было неоднозначным. С одной стороны он говорил о Тургеневе как о писателе, давшем прекрасные описания пейзажей и природы, упоминая в лекции: «Я выбрал лучшие образцы тургеневской прозы. Эти мягко-окрашенные, небольшие зарисовки, до сих пор восхищающие нас...» (Набоков, 1981, с. 229). Но касательно тургеневских романов Набоков отзывался менее восторженно, считая, что в поистине крупных романах у Тургенева нет той самой ипостаси волшебника, которая бы способствовала эмоциональному увлечению читателя. В целом же, оценка Набокова творчества Тургенева была высокой. «Можно заметить, что худшее в тургеневской прозе нашло наиболее полное выражение в книгах Горького, а лучшее (русский пейзаж) – изумительное развитие в прозе Чехова», - именно так обозначил литературные «промахи» автора романа «Отцы и дети». Тургенев был первым русским писателем, которого узнали на западе и, более того, стали почитать как величайшего, благодаря уникальному стилю и созданию целой галереи бессмертных образов.

1.3. В. Набоков в полемике с идеологией романов Ф. М. Достоевского

Владимир Набоков – поистине великий писатель, эстет, тонкий ценитель русскоязычной классической литературы, любящий свою родину Россию – не мог не видеть достоинств русского «гения искусства» (Набоков, 1981, с. 370), создавшего совсем непросто читаемые и совсем не легко постигаемые произведения. Безусловно, нетрудно догадаться, что речь идет о Федоре

Достоевском, классике русской прозы, писатели, чье имя неразрывно связано с величайшими шедеврами мировой литературы.

Несмотря на общепризнанность вклада русского классика в мировой литературный процесс, Набоков писал о нем: «Не скрою, - говорит Набоков, - мне страстно хочется Достоевского развенчать. Но я отдаю себе отчет в том, что рядовой читатель будет смущен приведенными доводами» (там же, с. 372). Особое негодование Набокова было вызвано тем фактом, что его творчество очень часто критики сравнивали с творчеством Достоевского. Речь шла о сознательных заимствованиях. «Набоков открыто пользуется приёмами Достоевского, но при этом осмеивает их прямо по ходу повествования, превращая в набор обветшалых и неминуемых штампов», - писал Ж.-П. Сартр (Сартр, 1999, с. 211). Н. Берберова в своей автобиографии указывает на набоковскую манеру «взять всё, что можно у знаменитого автора и потом сказать, что никогда не читал его» (Берберова, 1989, с. 23).

Набоков выступал с нескрываемым раздражением и резким осуждением тех критиков, которые старались провести параллели между произведениями других авторов и его собственными произведениями: «В моём представлении о литературоведении в нём вообще нет места «духовному сродству»...» (Набоков, 1981, с. 372). Естественно, из этого суждения следовал вывод, что не могло быть абсолютно никакого влияния Достоевского. Л. Сараскина, например, передаёт такой диалог Набокова с одним из аспирантов: «Он (Набоков) заметил: «...Достоевский очень плохой писатель». - Тогда я возразил: «Но разве он не писатель, который оказывает влияние на других?» Набоков ответил: «Достоевский не влиятельный писатель. Он не оказывает ни на кого никакого влияния» (Сараскина, 1999, с. 274). Достоевского Набоков не любил, потому что видел в нем образец художественного дурного вкуса, тяги к дешевым эффектам, банальности. Набоков-натуралист так характеризует творческий тип нелюбимого им Достоевского: «Святая ненаблюдательность (а отсюда – полная неосведомленность об окружающем мире - и полная неспособность что-либо

именовать) - свойство, почему-то довольно часто встречающееся у русского литератора-середняка... Бывает... что в таком темном человеке играет какой-то собственный фонарик <...>. Но даже Достоевский всегда как-то напоминает комнату, в которой днём горит лампа» (Набоков, 1981, с. 373).

«Параллель Федор Достоевский – Владимир Набоков являет собой сложное взаимодействие двух непримиримых систем», - пишет исследователь А. Злочевская (Злочевская: режим доступа: <http://www.bogoslov.ru/text/374881.html>). В своих нравственно-философских исканиях Владимир Набоков стоит особняком. Свое отношение к Достоевскому Набоков высказал еще в раннем стихотворении 1919 года:

«Тоскуя в мире, как в аду,
уродлив, судорожно-светел,
в своем пророческом бреду
он век наш бедственный наметил.
Услыша вопль его ночной,
подумал Бог: ужель возможно,
что все дарованное Мной
так страшно было бы и сложно?»
(Набоков, 1999, с. 345).

Непонятно, почему Набоков, человек, который не любил Достоевского, всячески пытался о нем говорить, «развенчивая» его. При всей своей «литературной злости» к Достоевскому, он включил его в курс лекций, да еще и посвятил ему не много ни мало, а довольно увесистую часть. Исследователь творчества Достоевского Л. Сараскина в своей статье «Набоков, который бранится» (1993) объясняет это так: «Если ему как читателю не нравились сочинения Достоевского, его стиль или манера письма, он мог бы как минимум больше их никогда не читать и даже постараться не вспоминать» (Сараскина, 1999, с. 276). Если даже Набоков, как писатель, не признавал Достоевского, то он мог исключить писателя из своего списка «шедевров классики» и не упоминать о

нем. Как лектор, Набоков вообще мог не обращаться к творчеству Достоевского, не рассказывать о нем американским студентам, уделив больше времени любому другому писателю. Конечно, Достоевский вызывает неоднозначную оценку среди критиков, многие исследователи говорят об излишнем «копании» в душах героев, многословности автора, которая иногда граничит с чрезмерной, недостоверности описанных событий. Тем не менее, Набоков, включивший столь нелюбимого им писателя в курс лекций, да еще и посвятив ему не просто «пару слов», а целую отдельную главу, говорит о том, что Набокова крайне интересовало творчество Достоевского, а лавры «великого классика русской литературы» заставляли Набокова вновь и вновь говорить об авторе «Преступления и наказания».

Если проанализировать творчество обоих писателей, то можно выделить несколько точек пересечения их поэтики. По так называемому писательскому типу, Набоков и Достоевский весьма различны. Первый расчетливый эстет, второй – писатель «порыва». С точки зрения эпитетов, у Достоевского наблюдается постоянная спешка, сумбур, у Набокова же – интеллектуальная игра, соразмерность. Свою парадоксальную и полемическую, но при этом преемственную зависимость от Достоевского, Набоков, скорее всего, осознавал, так как подчеркнул ее весьма характерным для себя способом: реминисцентный ключ к роману – сюжетные модели, образы, мотивы были взяты им из произведений Достоевского. Например, заглавие книги Набокова, «Приглашение на казнь», есть анаграмма на «Преступление и наказание». Набоковский главный герой, Цинциннат Ц., «соседствует» с героями Достоевского: тюремщик Родион – адвокат Роман – директор тюрьмы Родриг Иванович. Воссоздан тройственный вензель Родиона Романовича Раскольников. Создавая формулировку сути экзистенциальной двойственности в романе «Пнин», обреченность человеческой души в продолжение земной жизни, Владимир Набоков тоже ссылается на Достоевского. Они совершенно разные, но при этом Достоевский – метафизик бытия, Набоков – метафизик небытия, в каких-то безднах они соприкасаются, но

даже и такое соприкосновение при возможном сопоставлении его читателями было Набокову невыносимо.

Но наиболее яростным и ярким выражением негативного отношения Набокова к Достоевскому служат знаменитые набоковские «Лекции по русской литературе», которые он читал в Корнельском университете в 1941-1958 годах. Любопытно, что в отличие от всех других авторов, которых разбирает Набоков, только Достоевский представлен практически всеми своими романами: «Преступление и наказание», «Идиот», «Братья Карамазовы», «Бесы», «Записки из подполья». Например, из творчества И. Тургенева автор разбирает один роман «Отцы и дети», у Л. Толстого – два произведения: «Анну Каренину» и «Смерть Ивана Ильича», у Горького всего один рассказ «На плотях». Отношение писателя к классику литературы русской было неоднозначное, во многом вызывающее мысли о некой тяге Набокова к произведениям Достоевского, которую он выражал в негативных отзывах и оценках. При всей своей антипатии, Набоков хотел, чтобы студенты знали Достоевского, были знакомы с его творчеством.

Но как бы ни выступал Набоков против его сходства с Достоевским, все же определенная аналогия сюжетных линий налицо. Набоков часто писал: «Нет сходства в творчестве, нет» (Набоков, 1999, с. 373). Но если пристально рассмотреть достоевский роман «Преступление и наказание» и набоковский роман «Лолита», то найдется очень много схожих черт.

Мотив, связанный с преступлением, действительно объединяет героев Достоевского и Набокова. У Достоевского возможность раскаяния, преступника осуществляется через религиозное очищение, веру в Бога. Покаяние Гумберта из романа «Лолита» происходит тогда, когда он принимает существование другой реальности, совершенно иного бытия, взгляда со стороны. Прозрение Гумберта носит эстетический характер, имеет художественную природу. Убийство Клэра Куильти, самая ирреальная сцена в романе, имеет, по словам автора романа, сновидческий характер. Гипотетически возможна сюжетная параллель в построении эпизодов двух совершенно разных романов.

У Достоевского Набоков презирал тягу к мелодраме, однако сам наделяет Гумберта аналогичными чертами. Например, в том моменте, когда под прицелом пистолета Гумберт заставляет Куильти читать стихотворение. При этом сам Набоков возмущается, когда Достоевский описывает момент чтения Великой книги Раскольниковым и Соней: «Убийца и блудница за чтением Священного Писания – что за вздор! Здесь нет никакой художественно оправданной связи. Есть лишь случайная связь, как в романах ужасов и сентиментальных романах» (Набоков, 1981, с. 375).

Будучи убежденным синестетиком, Набоков много уделял цветопередаче в своих романах. Достоевский же, славился своими знаменитыми описаниями Петербурга в желтых и серых тонах. Как и у Достоевского, пространство мира романа насыщено желтым цветом: «желтоватый синяк на её прелестной нимфетовой ляжке» (Набоков, 1999, с. 495), «в желтоватом блеске лампы был заметнее золотистый пушок вдоль загорелых рук и икр» (там же), «пожелтевшие газетные вырезки» (там же), «я целовал желтоватые подошвы её длиннопалых ножек» (там же), «проглотив что-нибудь невкусное, вроде желтоватого желе» (там же), и так далее. Цветопередача, как объект набоковской поэтики, являлась также главной составляющей творчества Достоевского. А если учесть, что согласно символике желтый цвет является цветом потустороннего мира, мистического и неопределенного (Петренко, 1988, с. 51), то это как раз тот прием, который любил Набоков – детали, из которых складывается цельный и оригинальный текст. Он, подобно поэтике мистических миров Достоевского, вплетает желтый цвет в свое повествование.

Но когда Набоков говорил о «Преступлении и наказании», он всегда подчеркивал, что не может понять, что в книге не так. Позже, по словам Набокова, ответ пришел к нему сам: «И лишь совсем недавно я, наконец, понял, что меня так корбит в ней. Изъян, трещина, из-за которой, по-моему, все сооружение этически и эстетически разваливается, находится в 10-й главе четвертой части. В начале сцены покаяния убийца Раскольников открывает для

себя, благодаря Соне, Новый Завет. Она читает ему о воскрешении Лазаря. Что ж, пока неплохо. Но затем следует фраза, не имеющая себе равных по глупости во всей мировой литературе: «Огарок уже давно погасал в кривом подсвечнике, тускло освещая в этой нищенской комнате убийцу и блудницу, странно сошедшихся за чтением вечной книги». «Убийца и блудница» и «вечная книга» – какой треугольник!» (Набоков, 1981, с. 375-376). Набоков обличает этот момент как «низкопробный трюк» (там же, с. 376), созданный для сентиментального романа, но не подходящий для романа, имеющего титул мирового шедевра.

Схожесть между романом «Лолита» и романом «Преступление и наказание» действительно есть, несмотря на все отрицания Набокова. При этом Набоков уделил сравнительно немного времени его описанию, более подробно рассмотрев другие произведения Достоевского. Так, к наиболее точным наблюдениям за писательской техникой Ф. Достоевского, относятся заметки о романе «Братья Карамазовы» (1880). Считается, что именно этот роман есть вершина творчества писателя, синтез его художественно-философских исканий, а также самый совершенный и сложный в композиционно-пропорциональном отношении. Для Владимира Набокова произведение «Братья Карамазовы» - это, ни что иное, как вершина детективного жанра, «который Достоевский упорно разрабатывал в других романах» (там же, с. 378). По замечаниям Набокова, произведение перенасыщено различными детективными и иными «дешёвыми приёмами» (там же), и у них нет ничего общего с художественно-философским синтезом писателя или его писательским мастерством. Они подчиняются единственной цели – «завлечь читателя» (там же). «Роман этот длинный (более 1000 страниц) и любопытный. В нем много примечательного, даже названия глав», - пишет Набоков (там же, с. 379). Но это не простая констатация факта: Набоков как бы намекает, что Достоевский «венчает» все свое творчество длинным и при этом абсолютно пустым «лихо закрученным уголовным романом» (там же), действие которого «разворачивается медленно» (там же, с. 380).

Рациональное зерно в этих словах есть, ибо «Братья Карамазовы» - это, действительно детектив, причем по всем формальным признакам. Он увлекает читателя загадкой и изображением необычайно острых жизненных ситуаций. В сравнении с предыдущими произведениями писателя, если их рассмотреть в рамках детективного жанра, этот роман – действительно вершина мастерства. Но Владимир Набоков, говоря о Достоевском, не мог сдержать волны негодований. Однако же, совсем не признавать гения Набоков не мог. Как пишет Набоков: «...человек, незнакомый с романом, может быть легко введен в заблуждение, вообразив, что перед ним не роман, а скорее либретто какого-то эксцентричного водевиля» (там же, с. 379).

Роман «Братья Карамазовы» Набоков, пожалуй, не любил больше всего. В интервью Джеймсу Моссмену Набоков говорит: «Я категорически не приемлю «Братьев Карамазовых» (Мельников, 2002, с. 311). Он считал, что Достоевский пользуется приемом «завлечения» читателя лихо закрученным сюжетом, не имеющим ничего общего с классикой мировой литературы. В своих интервью Набоков часто упоминал, что считает Достоевского не писателем, а попросту «журналистом», «любителем дешевых сенсаций» (там же, с. 312). Большинство героев у Достоевского страдают психическими заболеваниями, или, попросту душевнобольные. Так, в своих лекциях Набоков дает классификацию героев Достоевского: «1) эпилепсия; 2) старческий маразм; 3) истерия; 4) психопатия» (Набоков, 1981, с. 380). Набоков не знает, можно ли доверять человеку, считать его реалистом в полном смысле слова, если он создал целую галерею неврастеников (там же).

Набоков, уделявший большое внимание описаниям деталям, различным на первый взгляд «мелочам», в своих произведениях, считал, что Достоевский неоправданно мало говорит о деталях. «Внимательно изучив любую его книгу, скажем, «Братья Карамазовы», вы заметите, что в ней отсутствуют описания природы, как и вообще все, что относится к чувственному восприятию. Если он и описывает пейзаж, то это пейзаж идейный, нравственный. В его мире нет погоды,

поэтому как люди одеты, не имеет особого значения. Своих героев Достоевский характеризует с помощью ситуаций, этических конфликтов, психологических и душевных дразг. Описав однажды наружность героя, он по старинке уже не возвращается к его внешнему облику. Так не поступает большой художник» (там же, с. 381). Для Набокова есть только три ипостаси великого мастера. Первое, это художник-рассказчик. Второе – художник-учитель. И третье – художник-волшебник. В Достоевском, по мнению Набокова, жил рассказчик и учитель, а вот волшебник отсутствовал напрочь. В тексте Достоевского Набоков видел лишь банальности, хотя и некоторые сюжеты считал забавными. Но волшебника в авторе «Преступления и наказания» Набоков не видел, а согласно его убеждению «все трое – рассказчик, учитель, волшебник – сходятся в крупном писателе, но крупным он станет, если первую скрипку играет волшебник» (Набоков, 1980, с. 46). Именно поэтому Набоков считал Достоевского не величайшим русским драматургом, а романистом, у которого сюжет «Братьев Карамазовых напоминает скорее пьесу, нежели великий роман» (Набоков, 1981, с. 383). Он отмечает, что герои Достоевского – «ходячие идеи в обличье людей» (там же), Набоков, в конце концов, все же дает понять общественности, почему же он не принимает творчества этого писателя. Конфликт Набокова с творчеством автора «Братьев Карамазовых» в соотношении содержания и формы. У Достоевского был феномен идей, но не языка, в отличие от Гоголя, например, у которого язык преобладал над идеями (Сараскина, 1999, с. 270). Но для Набокова важнее язык текста, внимание к деталям, ведь именно они, по мнению писателя, составляли «полотно повествования» (Набоков, 1980, с. 325).

Таким образом, есть много общего в творчестве двух великих писателей. Сознательно или нет, но Набоков перенимал у столь нелюбимого им Достоевского сюжетные линии, характеры и типажи героев. Не зря Н. Берберова отметила неприязнь Набокова высказыванием о «заимствовании» многих вещей и при этом полном отрицании какого бы то ни было влияния русского классика (Берберова, 1989, с. 121). Во всех своих интервью, лекциях, рецензиях и эссе

Набоков всячески отрекся от Достоевского, чтобы никому и в голову не пришло, что автор «Преступления и наказания» и «Братьев Карамазовых» имеет над ним, Набоковым, какую-то власть. Безусловно, Набоков сильно отличался от своего предшественника, у него были совершенно иные приемы, совершенно другой язык и особое отношение к своим героям и деталям в произведениях. Но Достоевский и «его чувствительные убийцы и высокодуховные проститутки» (Набоков, 1981, с. 383) для эстета Набокова были просто невыносимы. Тем не менее, это противостояние двух гениев будет всегда отмечено многими критиками и истинная причина нелюбви великого Набокова к Достоевскому останется предметом домыслов и догадок, но присутствие великого мистика в литературной жизни Владимира Набокова проглядывается невооруженным глазом.

В своей лекции о Достоевском Набоков развивает романтическую идею о художнике как о сопернике Бога, а произведения писателя рассматривает как аналоги созданного Богом природного мира. Совершенно очевидно, что Набоков исследует творчество Достоевского с точки зрения идей и концепций платонизма, указывая в лекции, что искусство «божественно, ибо именно оно приближает человека к Богу, делая из него истинного полноправного творца» (Сараскина, 1999, с. 281).

1.4. В. Набоков о значении художественных деталей в романе Л. Н. Толстого «Анна Каренина»

Владимир Набоков, говоря о русских классиках, на первое место ставил Льва Николаевича Толстого (1828-1910) – талантливого, поистине великого писателя, автора бессмертного романа-эпопеи «Война и мир» (1869), романа «Анна Каренина» (1877). «Тургенева вы читаете, потому что это Тургенев. Толстого вы читаете потому, что просто не можете остановиться», - именно так говорил Набоков о классике в своих лекциях по русской литературе. Известно, что попасть к писателю на прикроватный столик могли только те книги, которые

прошли тщательный отбор. И книги Толстого, все без исключения, получали у русско-американского писателя только положительные оценки. «Толстой – пожалуй, я не нахожу ему равного ни в одной стране. Я думаю, он много более велик, чем Пруст или Джойс...», - скажет Набоков в одном из интервью (Мельников, 2002, с. 193).

Удивительно, но в творчестве Толстого Набокову нравилось практически все: внимание к деталям, уникальный язык описания, что, поистине, весьма редкое явление. Набоков был очень требователен к литературе и критически относился к творчеству «коллег по перу». Набоков отдавал автору «Анны Карениной» первое место в иерархии великих русских классиков, считая его творчество «непревзойденным» (Набоков, 1981, с. 403). «Поначалу может показаться, что проза Толстого насквозь пронизана его учением. На самом же деле его проповедь, вялая и расплывчатая, не имела ничего общего с политикой, а творчество отличает такая могучая, хищная сила, оригинальность и общечеловеческий смысл, что оно попросту вытеснило его учение», - именно так характеризует стиль и язык Толстого Набоков (там же, с. 404). Безусловно, по большому счету Толстого-писателя занимали только две вещи: Жизнь и Смерть. Но, по словам Набокова, этого не мог избежать ни один великий художник (там же).

Многие относятся к Толстому по-разному. В нем многие признают блестящего художника, и не любят проповедника. Но в то же время поставить отдельно Толстого-проповедника и Толстого-художника невозможно. У Толстого были свои собственные идеалы. Он искал истину на протяжении всей своей жизни, не на секунду не останавливая поиска. «В «Анне Карениной» он воспользовался одним методом, в проповедях – другим, но, сколь бы утонченным ни было его искусство и скучными его воззрения, правда, которую он так мучительно искал и порой чудом находил прямо у себя под ногами, и без того всегда была с ним, ибо Толстой-художник и был этой правдой», - пишет Набоков (там же). В отличие от других писателей, Толстой упорно шел к истине. В

отличие от Пушкина, Чехова или Достоевского, Толстой видел ее в красоте и соразмерности.

С самого начала можно понять отношение Набокова к главной героине романа – Анне, которая для писателя была воплощением нравственности в романе, несмотря на ее измену. «Анна не обычная женщина, не просто образец женственности, это натура глубокая, полная сосредоточенного и серьезного нравственного чувства, все в ней значительно и глубоко, в том числе ее любовь» (там же, с. 406). Но при этом Набоков отмечает, что до встречи с Вронским она вела жизнь «поверхностную» (там же), то есть пребывала в некотором забвении, пока не появился красавец Вронский и не заставил ее посмотреть на мир другими глазами, почувствовать, что такое любовь. Набоков говорит о ее нежелании и неумении вести «двойную игру», двойную жизнь, хотя она могла и не разводиться с мужем, оставаясь в любовных отношениях с Вронским. Но Анна бросает мужа, расстается с сыном, едет за Вронским, но его любовь оказывается бездуховной. Эта любовь основана лишь на физической страсти и в ней нет места высокому. «Лицемерное общество шокировано не столько ее связью, сколько полным пренебрежением к светским приличиям», - пишет Набоков (там же, с. 407). С точки зрения Набокова, автор наказывает свою героиню за то, что её любовь не духовна, она плотская. «Вопиющую телесность» Толстой не принимал в женщинах. Он мог хорошо относиться к своему женскому персонажу, только тогда, когда персонаж этот «поднимался на духовный уровень». Телесность, женственность – Анны Л. Толстой рисует читателю с нескрываемым раздражением. Кити – девушка не такая, как Анна, она не столь выделяется на ее фоне, однако она оказывается способна на любовь совершенно другого вида, на «нравственную любовь» (там же, с. 408).

Отношение к мужу Анны, Каренину, у Набокова по большей части нейтральное, хотя он и смотрит на него зачастую через призму восприятия Анны, которая начинает тяготиться их браком по ходу развития отношений с Вронским. Но Набоков при этом говорит о том, что «в глубине души Анна любит его так же,

как и Вронского: обоих зовут Алексеями, оба они сняты ей во сне как спутники ее жизни» (там же, с. 407).

К Вронскому Набоков относится очень негативно, считая его «не очень глубоким, бездарным во всем», «вертопрахом с плоским воображением» (там же). Тем не менее, Набоков отмечает, что Вронский человек «светский, он только выигрывает от скандала, его приглашают повсюду, он кружится в вихре светской жизни» (там же). Набоков нигде не уличает его в злом умысле: все, что произошло, было сделано Вронским без какого-то подтекста или умысла.

Наибольшую симпатию из всех героев у Набокова вызывает Левин. Он неслучайно много говорит о персонаже, он видит в нём альтер-эго Толстого. Левин, натура глубокая и думающая, постепенно по ходу книги приходит к вере, причем, по замечанию Набокова, к вере, которой и придерживался сам автор романа: «Левин, который годами не бывал в церкви и считал себя атеистом, чувствует первые схватки рождения веры, их вновь сменяют сомнения, но в конце книги мы видим, что он переживает внутренний переворот, обретает благодать, и Толстой деликатно тянет его в секту толстовцев» (там же, с. 409). Брак Кити и Левина, по мнению Толстого, обречён на счастье, потому как Левин способен на большую и чистую любовь, в отличие от Вронского, который мог испытывать только физическую, ненастоящую любовь. По меткому замечанию Набокова, «женитьба Левина основана на метафизическом, а не физическом представлении о любви, на готовности к самопожертвованию, на взаимном уважении» (там же, с. 308). Толстой был сторонником такой любви и поэтому он «одаривает» Кити и Левина счастливым браком, а Анну и Вронского делает несчастными.

Мотивы дьявола и ада с самого начала романа следуют за Анной. В эпизоде во время пребывания героини на московском балу ее красота дана глазами Кити. Словно что-то сверхъестественное, какая-то сила притягивает ее взгляд к Анне. Кити с ужасом ощущает ее демоническую прелесть: «...но было что-то ужасное и жестокое в ее прелести» (Толстой: режим доступа:

http://az.lib.ru/t/tolstoj_lew_nikolaewich/text_0080.shtml). «Да, что-то чуждое, бесовское и прелестное есть в ней», – говорит Кити (там же).

«Бесовская прелесть» - удачно найденный Толстым архаизм, тонко и ёмко рисующий читателю образ Анны», - пишет Набоков (Набоков, 1981, с. 479). Мотив ада проскальзывает как будто случайно в реплике Каренина в семейном эпизоде после возвращения Анны в Петербург. На вопрос Анны, что он читает, Каренин отвечает, что читает книгу, в названии которой есть слово «ад» - «Poesie des enfers» (Толстой: режим доступа: http://az.lib.ru/t/tolstoj_lew_nikolaewich/text_0080.shtml). Тема ада, которая не случайно вплетена Толстым в роман, является символом все нарастающего возмездия, приближения того, от чего не убежать. Общеизвестна христианская догма – все самоубийцы после смерти попадают в ад. Тема ада предвещает скорую гибель героини и ее участь на Великом суде.

Свет разумного сознания дважды перед лицом смерти внезапно озаряет Анну, но всякий раз тьма торжествует над светом. В финальном эпизоде Анна перекрестилась перед тем, как упасть на рельсы. Привычный жест крестного знамения на мгновение разорвал мрак, покрывавший для нее все. Но все последующее изображено как окончательное погружение во тьму: «свеча ее жизни затрещала, стала меркнуть и навсегда потухла» (там же). Анна провалилась, как когда-то было предсказано в ее «железнодорожном» сне.

Владимир Набоков обнаруживает в романе Толстого тот самый «поток сознания», который был позже «изобретен» Джойсом. Анна, незадолго до своей смерти начинает бессознательно мыслить: «Контора и склад. Зубной врач. Да, я скажу Долли все. Она не любит Вронского. Будет стыдно, больно, но я все скажу ей. Она любит меня, и я последую ее совету. Я не покорюсь ему; я не позволю ему воспитывать себя. Филиппов, калачи. Говорят, что они возят тесто в Петербург. Вода московская так хороша. А мытищинские колодцы и блины» (там же). Как пишет Набоков, «поток сознания, или Внутренний Монолог – способ изображения, изобретенный Толстым, русским писателем, задолго до Джеймса

Джойса. Это естественный ход сознания, то натыкающийся на чувства и воспоминания, то уходящий под землю, то, как скрытый ключ, бьющий из-под земли и отражающий частицы внешнего мира; своего рода запись сознания действующего лица, текущего вперед и вперед, перескакивание с одного образа или идеи на другую без всякого авторского комментария или истолкования» (Набоков, 1981, с. 476). У Толстого этот прием не раскрыт полностью, он только робко появляется на страницах романа, по сути, никак себя не обозначая. У Джеймса Джойса он доведен до максимальной степени объективной записи.

Итак, Владимир Набоков считал Толстого поистине великим мастером, а его произведения – бесспорными шедеврами искусства. В Толстом Набоков видел не просто блестящего писателя, но и удивительного волшебника, завлекавшего читателя своей «магией рассказа». Объемная и очень содержательная лекция Набокова посвящена роману Л. Толстого «Анна Каренина». Писатель высоко ценивший творчество Льва Толстого, оценивал роман «Анна Каренина», как «один из величайших шедевров мировой классики» (там же, с. 477). Он «Я считаю «Анну Каренину» высшим шедевром литературы девятнадцатого века», - скажет Набоков в интервью Джеймсу Моссмену (Мельников, 2002, с. 67). Набоков считал его роман вершиной писательского мастерства Толстого-художника. «Обычно я не пересказываю сюжета, но для «Анны Карениной» сделаю исключение, так как сюжет ее по природе своей нравственный. Это клубок этических мотивов, на которых нужно остановиться, прежде чем мы сможем наслаждаться романом на более высоком уровне», - говорит Набоков во вступлении (Набоков, 1981, с. 478). Набоков начинает свою лекцию с пересказа романа, вкрапляя свое отношение к героям или событиям, происходящим вокруг них. Поистине, роман поражает своим размахом, показывая целую россыпь характеров и типичных представителей высшего света того времени. Толстого Набоков характеризует как великолепного рассказчика и учителя, но вот «роли волшебника» ему порой не достает (Набоков, 1980, с. 114). Тем не менее, Набоков высоко оценивал его роман за присутствующие мистические элементы,

сновидения, мир сбывающихся кошмаров главной героини. Впервые Набоков указывает на «поток сознания», соотнося его с романами Дж. Джойса и М. Пруста. Набоков отмечает, что у Толстого, впервые в русской литературе и задолго до появления «потока» в романах Джойса и Пруста создается уникальный мир главной героини, который позволяет понять читателю не только ее эмоции, но дает некий набор символических предметов, о которых она упоминает. Таким образом, лекция о Л.Н. Толстом дает возможность по-новому взглянуть на творчество русского классика через призму набоковских взглядов и оценок.

1.5. В. Набоков о поэтике детали в рассказе А. П. Чехова «Дама с собачкой»

Антон Павлович Чехов (1860-1904) – один из величайших классиков русской литературы, умеющий с оригинальным, узнаваемым из миллиона чеховским сарказмом говорить о главном. Типичный чеховский герой – неудачливый защитник общечеловеческой правды, которые взял на себя бремя, которое оказалось ему не по силам. Он не может от него никуда деться, ни вынести, ни сбросить. Чеховский персонаж всегда сам несчастен по определению, к тому же, он делает несчастными других. Он горячо и преданно любит не тех, кто рядом с ним, а тех, кто далеко от него, в этом вся суть чеховского героя (Сухих, 1987, с. 79).

Главная мысль, которую внушают читателю чеховские герои – от самых замечательных и положительных до самых гнусных и отрицательных, состоит в следующем. «Пока в России отсутствует настоящая нравственная, духовная и физическая культура, усилия благороднейших интеллигентов, которые строят мосты и школы рядом с вечной распивочной, будут тщетными», - пишет Набоков в «Лекциях по русской литературе». Во время своих исканий Чехов пришел к выводу, что чистое искусство, чистая наука, чистое знание, даже дойдя до народа, принесут больше пользы, чем неуклюжая и бестолковая благотворительность. Так считают и его герои, в большинстве своем интеллигенты. Стоит отметить, что сам

Чехов был типичным чеховским интеллигентом, типаж которого был описан им же самим на страницах своих произведений.

Владимир Набоков говорил о Чехове, как «о великом мастере» и «бесстрастном объективном гении искусства» (Набоков, 1981, с. 490).

Чехов первым из писателей отвел подтексту важную роль в передаче конкретного смысла. Как писал автор «Лекций»: «Самые длинные его вещи, «Дуэль» и «Три года», – те же рассказы» (там же, с. 88). В своих произведениях русский классик никогда не использовал замысловатого языка. «Муза Чехова одета в будничное платье», - писал Набоков (Мельников, 2002, с. 342). Великий мастер никогда не гнался за словесной изобретательностью, он старался изображать жизнь настоящую и правдивую. В его пьесах и рассказах была неизменной легкая грусть, о которой Набоков напишет: «Только читатель с чувством юмора мог понять его» (Набоков, 1981, с. 492). Чехова не понимали и осуждали многие, как можно писать о бессмысленности чувств, когда нужно уделять больше внимания проблемам буржуазных браков. Чехов умел передать ощущение красоты, совершенно недоступное многим писателям, считавшим, будто им-то доподлинно известно, что такое роскошная, пышная проза.

Что объединяло Набокова и Чехова, так это их любовь к биологическим наукам. Набоков занимался лепидоптерологией, а Чехов – медициной. Именно поэтому оба автора уделяют большое внимание деталям, способны видеть их в тексте, в жизни своих героев. В своих лекциях Набоков уделяет большое внимание Чехову, говоря о нем, как о «великом писателе» (там же, с. 497-498). Мало кто из русских классиков удостоивался столь высокой похвалы со стороны писателя. Набоков неоднократно признавался, что язык Чехова не богат, но не язык в данном случае красит художника. Его красит именно отвлеченность от «сочных глаголов» и «слов на украшенном блюде» (там же, с. 498), его умение просто и ясно выразить всю полноту жизни, создавая при этом минимальный размер формы. Чехов ненавидел пошлость, и многие набоковеды считают, что истоки презрения пошлости Набоковым берут свое начало именно из

произведений Чехова. Пошлые штампы, которые так не любил Набоков, были осуждены еще в рассказах Чехова.

Как пишет исследователь А. Илюшин, «ружья» стреляют у хороших писателей и не стреляют у гениальных» (Илюшин, 1996, с. 382). По верному замечанию Владимира Набокова, «у Чехова ружья всегда неизменно висели на стене, но до последнего никто не знал, выстрелят они или нет» (Набоков, 1981, с. 499). Большинство рассказов Чехова построено таким образом, что читатель не знает, зачем в сюжет вплетены отдельные детали. Надеюсь, что за деталью кроется какая-то тайна или развитие сюжета в дальнейшем, читающий может быть разочарован: деталь оказывается всего-навсего деталью, подчеркивающей общий колорит описания в рассказе.

Отдельное место в своих лекциях Владимир Набоков уделяет рассказу Чехова «Дама с собачкой» (1899). Пожалуй, именно им писатель восхищается больше всего. «Чехов входит в рассказ «Дама с собачкой» без стука. Он не мешкает», - пишет Набоков (там же, с. 500). И действительно, рассказ сразу знакомит читателя с белокурой дамой, отдыхающей в Ялте, прогуливающейся в сопровождении небольшого белого шпица. Тут же Чехов вводит и второго главного героя – Гурова, который «прожил в Ялте уже две недели» (Чехов: режим доступа: <http://lib.ru/LITRA/CHENOW/d.txt>).

Первое впечатление от заглавия романа – изящная легковесность. Но в ходе развития сюжета читатель понимает, что это не так. Название новеллы, которое обещает мимолетное курортное увлечение, «похождение», перерастает в драматическое чувство невозможности, стремление героев понять и переосмыслить мир вокруг них. Заглавие вступает в определенное противоречие с текстом. Чехов сознательно дает именно это заглавие, показывая Анну Сергеевну в начале именно «дамой с собачкой», которая для Гурова и для всех отдыхающих в Ялте представляется «непринужденной и легкой» (там же). Её белая собачка становится поводом для знакомства с Дмитрием Гуровым. «Однако заметьте», -

пишет Набоков, - «потом слова «дама с собачкой» исчезнут и из его памяти (Гурова. – И. С.) и из текста рассказа» (Набоков, 1981, с. 501).

Собачка дамы становится связующим звеном между героями, способом их знакомства. Набоков не любил, когда писатель предлагал ему «поверить на слово». К примеру, у Достоевского часто встречался подобный прием: автор «Преступления и наказания», по словам Набокова, никогда не показывает читателю жизнь, которой жила блудница Соня Мармеладова. Достоевский заставляет читателя поверить ему без подтверждений. «Истинный художник не может себе такого позволить», - пишет Набоков. У Чехова же писатель сразу отмечает наличие «подкрепленных» описаний, например когда автор говорит о Гурове, как об остроумном собеседнике. Тут же и находится подтверждение: чеховский герой шутит с дамой относительно пребывания в Ялте. «Чехов дает ему (Гурову. – И. С.) привлекательную, обезоруживающую шутку» (там же, с. 503).

Описание деталей в природе у Чехова становится главным предметом восхищения Набокова. «Тот, кто жил когда-нибудь в Ялте, знает, насколько точно это описание создает впечатление летнего вечера», - пишет впечатленный Набоков (там же, с. 503-504). Мастер короткого рассказа, Чехов, исключал рассуждения, огромные описания. Заглавие (одно слово) порой способно выявить авторскую позицию. Именно поэтому очень важным оказывается выбор детали, в том числе детали пейзажа, который не исчез со страниц даже самых маленьких зарисовок зрелого Чехова. Пейзаж формирует эмоциональный фон, на котором разворачивается действие, выделяет и оттеняет психологическое состояние героев, придает рассказанным историям более глубокий смысл. Так, в новелле «Дама с собачкой» одним из таких символов выступает луна. Отразившись в воде, она вызывает в душе прилив темной страсти, изменяет мироощущение, омрачает рассудок. Если сад у Чехова становится символом светлой, возвышающей человека любви, то луна толкает к запретному чувству, побуждает к неверности. В рассказе «Дама с собачкой» Гуров с Анной Сергеевной делают первые шаги

навстречу друг другу, поражаясь необычному сиреневому морю с идущей по нему от луны золотой полосой. Описание природного явления здесь очень точно подмечено Чеховым – по словам Набокова, «точно передает магию вечера» (там же, с. 505).

Короткие вкрапления в описаниях Чехова сразу указывают читателю на черты характера его персонажей. Дама «потеряла в толпе лорнетку», – как бы невзначай говорит Чехов. Но, Набоков отмечает «эти вскользь оброненные слова, никак не связанные с сюжетом» (там же). По мнению Набокова, это обычное замечание, которое дополняет образ Дамы, ее неловкость и угловатость.

После того, как Гуров и Анна Сергеевна становятся любовниками, Чехов дает еще одну изумительную деталь. В самый лиричный момент, когда героиня рассказывает Гурову о своей жизни, он ест арбуз, который стоял на столе в номере. Как говорит Набоков, «существует <...> поэзия и то, что называется прозой жизни. Контраст между ними уже мелькнул в сцене, когда Гуров в самый романтический момент ест кусок арбуза, грузно усевшись и чавкая» (там же, с. 506). Набоков, как и Чехов, сразу видел все проявления пошлости, тонко чувствовал ее. Еще одну блестящую сцену сразу же замечает Набоков: после клуба Гуров сознается своему другу, как познакомился с прекрасной женщиной во время поездки в Ялту. На что его друг, уже отъезжая сказал: «А давеча, вы были правы: осетрина-то с душком!» (Чехов, 2014, с. 405). Совершенно не обращая внимания на лирическое признание друга, чиновник погружен в мир быта, пошлости и низости обитания. Его совершенно не интересует что-то возвышенное, ему достаточно того, что рыба накануне была несвежей. Набоков отмечает, что «этот переход к новому состоянию Гурова, новому ощущению, что он живет среди дикарей, которых интересуют только карты и обжорство, очень естествен» (Набоков, 1981, с. 507). Пошлость мира, в котором живут герои Чехова, пошлость быта – все это было тем, что так любил отображать в своих произведениях Чехов.

Набоков отмечает, что имена и фамилии своих героев автор выбирает не случайно. Имена характеризуют внутренний мир своих носителей. Не исключение и герои рассказа «Дама с собачкой». Дмитрий – от имени греческой богини земли Деметры, Анна – от библейского «благодать» (Дворецкий, 1958, с. 67). Сразу заметно противопоставление Чехова: Гуров – земное начало, Анна – духовное, возвышенное. Также можно провести параллель религиозных начал. Героиня Анна – традиция христианская, Гуров же – традиция скорее языческая, соотнесенная с культами и верованиями древних греков. Ценности Дмитрия абсолютно приземленные, еда, быт, плотские утехы, самореализация за счет «легких» отношений с женщинами. Набоков пишет, что ценности Анны иные – «они «парят» в воздухе, она (Анна) чиста и возвышена» (Набоков, 1981, с. 508). Даже самые первые фразы новеллы говорят о чистоте героини – цвет волос и цвет собачки рядом с ней. Они белые, что создает Анне Сергеевне образ очень светлого человека. Чехов не разглашает до определенного момента даже имени своей героини, для того, чтобы читатель увидел ее глазами Гурова, который о ней ничего не знал. Однако ощущением светлого и чистого веет от героини с самых первых строк.

Образ времени в романе Набокову также весьма интересен. Чехов сразу обозначает, сколько времени герои пребывают в Ялте перед знакомством: Гуров – две недели, дама с собачкой – пять дней. Ровно неделю они провели вместе перед близостью, потом течение времени как будто останавливается. В промежутке между возвращением Гурова в Москву и осознанием того, что он любит Анну Сергеевну, проходит месяц. Потом время снова словно перестает идти. В последней части произведения автор делает незначительное уточнение, что Анна Сергеевна раз в два-три месяца приезжает в Москву. Владимир Набоков писал: «Возможно, время так и течет, когда люди чувствуют настоящую любовь» (там же, с. 509).

Владимир Набоков отметил также и описание провинции и столицы в «Даме с собачкой». «Московские нравы начинают угнетать Гурова, тогда как

серая жизнь в городе С. Представляется ему чем-то милым, спокойным и родным» (там же, с. 510).

Цветопередача у Чехова также не оставила равнодушным Набокова. Серые предметы, которых очень много в ходе повествования, выражают, по всей видимости, тоску и отчаяние главного героя. Серый цвет безысходности, все детали здесь создают одну тональность, одно общее настроение, одно ощущение человека, которому кажется, что он «в сумасшедшем доме». Напротив всего этого выступает Анна – она поставлена Чеховым в ряд светлых и возвышенных. Серое уныние противопоставлено Чеховым белой легкостью и воздушностью Анны. Жизнь Гурова разрывается на две части, словно двоится. Серый забор и красивые серые глаза. «Любимое серое платье» и плохой оркестр в провинциальном театре. Владимир Набоков также отмечает мотив «двойственности» в новелле: «У Гурова теперь две жизни, одна явная и другая - протекавшая тайно» Именно так Чехов и видит своего персонажа, через призму двойственности» (там же).

«Чехов, вместо того чтобы описывать его настроение или нагнетать и без того трудное душевное состояние, поступает как настоящий художник: он замечает серый ковер, сделанный из солдатского сукна, и чернильницу, тоже серую от пыли, с всадником со шляпой в поднятой руке и отбитой головой», - пишет Набоков (там же, с. 511). Особое место выделяет Набоков и чеховской детали в сцене с собачкой. Гуров хочет позвать знакомого шпица, но забывает его имя. Набоков восхищен таким поворотом событий, считая эту сцену одной из самых сильных в новелле. «Он хотел ее (*собачку*. – *И. С.*) позвать (движимый своего рода условным рефлексом), но у него вдруг забилося сердце, и от волнения он не мог вспомнить, как зовут шпица – еще один очаровательный штрих» (там же). Любовь к деталям чувствуется у Чехова на протяжении всего рассказа. Вот, встретившись с Анной, Гуров блуждает с ней по лестницам, то вверх, то вниз. «Не забывает Чехов и двух гимназистов, которые «повыше, на площадке, курили и смотрели вниз» (там же), - еще одна яркая деталь, замеченная Набоковым. Казалось бы, Чехов прекрасно мог использовать эту деталь в дальнейшем.

Например, для разоблачения Гурова перед его семьей и обществом в целом, если бы гимназисты рассказали об этом. Но нет, «ружье Чехова спокойно висит на стене, не выстрелив и в этот раз», - констатирует Набоков (там же). Рассказчик все время и изо всех сил стремится подметить детали, каждая из которых указывала бы на поворот в развитии действия. Например, чернильница могла означать письмо, меняющее течение рассказа. «Но именно потому, что эти мелочи не имеют значения, бессмысленны, они крайне важны в создании атмосферы именно этого рассказа», - отмечает Набоков (там же).

Владимир Набоков, для которого важными составляющими творчества любого писателя были «дар волшебника» и внимание к деталям, высоко ценил Чехова, ставя его в один ряд с блестящими мастерами русской словесности, такими, как Пушкин и Толстой. Набоков неоднократно говорил в многочисленных интервью, писал в лекциях и эссе, что Чехов является «великим мастером слова» и «непревзойденным гением искусства» (там же, с. 522). Именно его рассказы он советовал читать своим студентам, именно Чехову он отдавал ведущее место среди отечественных классиков. Набоков признавался, что действительно очень любит «этого русского интеллигента» (там же). Но, разумеется, для него, скептика и развенчателя, было сложно признать абсолютное преклонение перед мастерством Чехова. В интервью, если речь заходила о русском классике, Набоков отвечал: «Правда, я не смог бы объяснить свое чувство рационально – что легко сделал бы по отношению к более великому художнику, Толстому, блеском того или другого незабываемого пассажа... Но когда я думаю столь же отстраненно о Чехове, все, что получается, - это мешанина, состоящая из ужасающих прозаизмов, затертых эпитетов, повторов, докторов, неубедительных соблазнительниц и т.д.; и, тем не менее, именно его книги я взял бы с собой в путешествие на другую планету» (там же, с. 514).

Таким образом, Набоков, как крупная фигура мировой художественной литературы, всегда открыто говорил о своих литературных пристрастиях. Немного литературы попадало на его «прикроватный столик», а только то, что

прошло тщательную проверку по нескольким пунктам. Во-первых, это оригинальность языка, во-вторых – внимание к деталям и, в-третьих – умение завлечь читателей, дать читателю «пищу» для ума. «Все в рассказах Чехова символично» (там же, с. 515), - пишет Набоков. И действительно, много в рассказах Чехова символичного, вплетенного в канву описания специально, для усиления восприятия.

Точная глубокая характеристика достигается внимательным отбором и распределением незначительных, но поразительных деталей, с полным презрением к развернутому описанию, повтору и подчеркиванию. В любом описании каждая деталь подобрана так, чтобы залить светом все действие. В этом Набоков видит еще одну отличительную черту Чехова от других писателей. «Морали здесь нет, в отличие от «каминных» рассказов того же Мопассана или Горького», - писал Набоков (там же, с. 516). Набоков-исследователь характеризует Чехова с позиций рассказчика, учителя и волшебника, а также говорит о блестящих художественных деталях Чехова, которые в конце текста «собираются» им в единый сюжет.

2. ВЛАДИМИР НАБОКОВ О НАСЛЕДИИ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

2.1. В. Набоков об оригинальности концепции времени в романе М. Пруста «В поисках утраченного времени»

В берлинский период Набоков всегда отрицал любое немецкое влияние на свое творчество: «Правильнее было бы говорить о французском влиянии: я обожаю Флобера и Пруста» (Мельников, 2002, с. 189). Это обусловлено тем, что Набоков, будучи тонким эстетом, всегда говорил о тонкой связи с некоторыми писателями, которые обладали «прекрасным стилем и потрясающей игрой слов» (там же, с. 186). Сюда он относил, безусловно, и величайшего мастера французской литературы Марселя Пруста.

Марсель Пруст (1871-1922) – один из самых значительных философов и писателей XX века, новеллист, основоположник модернизма. Набоков, высоко ценивший его уникальное произведение «В поисках утраченного времени», написанное в период с 1913 по 1927 годы, всегда говорил, что это «величайший роман первой половины нашего века» (там же, с. 190). Одна из корнельских лекций Набокова, посвященная первой части романа Пруста «В сторону Свана» (1913), по праву считается одной из наиболее ярких исследовательских работ Набокова по разбору конкретного произведения.

Набоков с большим сомнением относился к мировосприятию модернистов. На уровне эксплицитной поэтики Набокова невозможно отыскать высказываний писателя о принадлежности к какой-нибудь существующей литературной поэтике. Но стоит принять во внимание многократное повторение писателя, что он считает себя художником, который был сформирован в атмосфере Серебряного века русской литературы. Формально он не соотносил себя ни с одной литературной группой или школой. Благодаря своим американским романам, Владимир Набоков присоединился к той литературной тенденции, которую современные исследователи называют «постмодернизмом».

Набоков, вне всякого сомнения, стал «отцом» постмодернизма в США. Влияние творчества В. Набокова на постмодернизм, как русский, так и европейский и американский не вызывает сомнения. В одном из самых ранних манифестов американского постмодернизма, в статье Д. Барта «Литература истощения» (1967) писатель Набоков, вместе с Х.Л. Борхесом, были названы главными вестниками нового понимания литературы (Barth, 1996, с. 273-286).

Исследователь М. Кутюрье говорит, что граница между постмодернистскими и модернистскими произведениями Набокова проходит рядом со Второй мировой войной, «которая не только продемонстрировала крушение старых ценностей и реальностей, но и создала универсальную литургию последней реальности, смерти» (Couturier, 1993, с. 257).

В творчестве Набокова постмодернистская эстетика формируется как воплощение его «открытия нереальности реального и произвола языка; открытия, совершенного сколь глубоко личным, столь и глубоко трагическим путем» (там же). В виду этого, из-за представлений о таком переломе, который произошел примерно в середине творческого пути Набокова, исследователь М. Кутюрье определяет один из романов писателя «Дар» как подлинно модернистский, так же, как и «В поисках утраченного времени» Пруста.

Марсель Пруст был одним из основоположников модернизма, писателем, тесно связанным с эстетикой течения. В своих произведениях он исследовал центральные проблемы времени, человеческих взаимоотношений, «сумерки» аристократической культуры. В основе творческого метода Пруста лежит импрессионизм. Сквозь призму эфемерных субъективных впечатлений персонажей романов Пруста превращается внешний мир с его связями, логикой, последовательностью. «В поисках утраченного времени» - роман, который можно назвать мнемотическим. Цель романа – победа над смертью через воспоминания героя, его ощущения, которые представляют собой фундамент реальной жизни. Получается, что метод писателя – это трансформация реалистической традиции

на уровне импрессионизма. Но не конца XIX века, не классического, а начала XX века, модернистского, где основой был интуитивизм Бергсона.

Пруст начал писать свою книгу в 1906 году, осенью, в Париже. В 1912 году автор закончил первый черновик, а потом практически все переделал и не прекращал править роман до самой своей смерти в 1922 году. Эстетика Пруста, прежде всего, находит выражение в жанровой специфике. Уникальность жанра произведения Пруста озадачила уже его первых критиков и читателей. То, что было заявлено как роман, в полном смысле этого слова, выглядело, на первый взгляд, как беспорядочное нагромождение случайных восприятий, которые не связаны никаким идейным или композиционным единством. Но поначалу никто не рассматривал эти впечатления как повод для психологических открытий, которые могли бы стать фундаментом, опорой целой эпопеи. Многие критики объявляли прустовский роман мемуарами. Но Набоков писал: «Усвойте раз и навсегда: эта книга не автобиография; рассказчик – это не Пруст собственной персоной, а остальные герои не существовали нигде, кроме как в воображении автора» (Набоков, 1980, с. 333).

Если «В поисках утраченного времени» и есть мемуары, то это они представляют собой совершенно особый тип, где автор стремится дать философское объяснение законам человеческой психики и интеллекту, исходит из впечатлений прожитой жизни (Бочаров, 1997, с. 101). Метод, который он использовал для его создания, не просто реалистический, хоть реализм и составляет здесь ядро. Он собрал в себе принципы и свойства самых различных течений: приближенных во времени символизма и импрессионизма, и отдаленных романтизма и классицизма. Помимо проблем, которые возникают в сфере художественного выражения, в прустовском романе есть целый ряд чисто психологических, а также философских отступлений о памяти, о времени, о человеческих страстях. Как пишет исследователь М. Мамардашвили, «задача Пруста – разыскать характерные закономерности жизни чувств, скрываемые от нас автоматизмом «обыденного» мышления (Мамардашвили, 1995, с. 74). Таким

образом, Пруст подвергает анализу психику человека не в ее общественной обусловленности, как делают это писатели критического реализма, а в ее «подлинной», истинной сущности.

Главное убеждение Пруста, которое выражается конструкцией его «романа-потока», находит себя в признании безграничной сложности и безусловной ценности, текучести сознания. Не случайно писатель часто обращался к творческому наследию Ф. Достоевского. «Все – в сознании, а не в объекте» (Ортега-И-Гассет, 1991, с. 150), - вот главный принцип Пруста. Как и у Джойса, у Пруста роман представляет собой «поток сознания» (Бочаров, 1997, с. 91). Но в отличие от автора «Улисса», у Пруста роман носит более аналитический характер, он не стремится передавать нелинейность повествования вместе с внутренним монологом героя. Философской основой «потока сознания» у Джойса был У. Джеймс, а Пруст за основу брал философию А. Бергсона с его учением о внутреннем времени сознания как непрекращающегося «дления» (там же, с. 93). «Поток сознания», время памяти – активная работа памяти повествователя, при которой образы из прошлого наслаиваются друг на друга, проникают друг в друга, своеобразно переплетаясь и трансформируясь в сознании героя.

Бергсон предлагает определять время как «длительность», как процесс «непрерывного становления», а не как «совершившийся факт», не как результат, выраженный алгебраическим уравнением (Бергсон, 2006, с. 83). Поток сознания выплескивает ощущения и переживания наружу, так происходит создание мира вещей. В противовес исходному отношению «я»-длительность (поток переживания, сознания) образуется «я»-время, которое является производным отношением (временным, вещным). Бергсон доказывает, что время, воспринимаемое живым организмом, является динамичным, изменчивым и качественным. Прожитое время, которое он именуется «длительностью», может быть воспринято только интуитивно, причем его воздействие слишком трудноуловимо и объемно, чтобы измерить его с помощью аналитических методов позитивизма. «Время не есть нечто абстрактное, текущее независимо от

нас: оно составляет внутреннюю суть нашего сознания, живет и звучит в нас, как «непрерывная мелодия нашей внутренней жизни», - пишет Бергсон (там же).

Соотнося роман Пруста и теорию Бергсона, Набоков разъяснял: «Пруст вообразил человека («Марселя» из его бесконечной сказки под названием «В поисках утраченного времени»), который разделял бергсоновскую идею прошедшего времени и был потрясен его чувственным воскрешением при внезапных соприкосновениях с настоящим. Произведения Пруста суть иллюстрированное издание учения Бергсона, гигантская миниатюра, полная миражей, висячих садов, игр между пространством и временем» (Набоков, 1980, с. 336). В отличие от теории У. Джеймса, Бергсон говорит о непрерывной изменчивости состояний – сути сознания и бытия. Время у него – это не настоящее время, настоящее время – «сущность» мира. Бергсон показал, что поток времени, его длительность можно сопоставить как с клубком ниток, так и с ожерельем. В одном случае все моменты времени оказываются неразрывно связанными друг с другом (клубок ниток), в другом (ожерелье) – моменты времени обладают относительной самостоятельностью и их можно сосчитать.

Опираясь на философию Бергсона, Пруст разделял его идеи о времени, как о «клубке ниток». «Нитку клубка можно вытянуть, расположить вдоль прямой линии и измерить её протяженность. Саму длительность, ее метрику также можно выразить в тех или иных единицах», - писал Пруст (Бочаров, 1997, с. 104).

Весь роман Пруста представляет собой клубок ниток. Это ассоциации, ощущения героя, связанные неразрывно в единое целое. Однако если клубок распутать и расположить его линейно, то перед читателем появляется вся жизнь героя Марселя. Как писал Набоков, «городок Комбре со всеми своими садами (воспоминание о нем) выплывает из чашки чая» (Набоков, 1980, с. 337). Обращаясь к категории художественного времени в литературе, стоит отметить, что в историческом и культурном сознании человечества сложились два представления о течении времени – циклическое и линейное. Понятие о циклическом времени уходит своими корнями к античности. Оно воспринималось

как последовательность одних и тех же типичных событий, источником для которых стали сезонные циклы. Характерными признаками принято считать повторяемость событий, завершенность, неразличие начала и конца, идея возвращения. С появлением христианства время стало для человеческого сознания представляться прямой линией, имеющей вектор движения от прошлого к будущему через отношение к настоящему. Время в романе Пруста циклично: Марсель постоянно переживает те или иные моменты прошедшего времени, которые всплывают в сознании яркими вспышками (вкус мадлены, липовый чай). Герой ходит по кругу, образы, которые считаются давно ушедшими появляются вновь и вновь.

У Марселя Пруста, откровение проявляется через игру памяти: на запах или образ ложится воспоминание о другом ощущении, которое герой испытывал в другой момент, другом образе, и «невольная память» приводит к откровению о похожести одного события на другое, «цемент памяти связывает их в единое целое» (Бочаров, 1997, с. 105). Совершенно не случайно в романе «Под сенью девушек в цвету» Пруст подробно описывает картины придуманного им художника Эльстира, искусство которого перекликается с творчеством импрессионистов. Эльстир воссоздает вещи такими, как они предстают перед ним в первый раз – единственный момент истины, когда разум еще не заработал, объясняя, что именно сейчас находится перед нами, когда мы не заменяем первое впечатление от вещи уже имеющимся представлением о ней. Эльстир сводит увиденное к непосредственному впечатлению, предпочитая его метаморфозе сознания. Пруст стремится открыть новые измерения сознания и времени, в то время как Джойс берется досконально изучить механизмы психологической ассоциации.

Мераб Мамардашвили называет эти вспышки нового смысла и «новой растроганности» в Прусте «эпифаниями»: они заключаются во внезапном явлении в себе некоего «другого Я», не индивидуального в привычном смысле, бессмертного, благоволящего ко всему и невыразимо счастливого, которое, по

словам Пруста, «одно должно было бы писать мои книги» (Мамардашвили, 1995, с. 78). В церковной лексике понятие «эпифания» означает «богоявление» (Руднев). Но эпифании Пруста отличаются от церковной трактовки или трактовки Д. Джойса. Джойс использовал термин для обозначения моментов наивысшего прозрения человека, напряжения душевных сил, помогающих понять смысл происходящего. Эпифании в понимании Джойса также, необходимое условие постижения прекрасного, красоты. У Пруста эпифании можно сравнить с потрясением, эмоциональной вспышкой, коротким разрядом, позволяющим вспомнить и мимолетно ощутить часть прошлого, на миг молниеносно промотать в памяти события прошлых лет. Прустовские эпифании – это не просто постижение прекрасного, это как победа человека над смертью, преодоление временных границ посредством памяти.

За свою жизнь Марсель испытывал такие потрясения несколько раз, но не осознал тогда их важности. Первым шоком стало пирожное – мадлена. В тринадцать лет, в Комбре, «в один зимний день, когда я пришел домой, мать моя, увидя, что я озяб, предложила мне выпить, против моего обыкновения, чашку чаю <...>. Мама велела подать мне одно из тех кругленьких и пузатеньких пирожных, называемых *petites madeleines* <...>. И тотчас же, удрученный унылым днем и перспективой печального завтра, я машинально поднес к своим губам ложечку чаю, в котором намочил кусочек мадлены. Но в то самое мгновение, когда глоток чаю с крошками пирожного коснулся моего нёба, я вздрогнул, пораженный необыкновенностью происходящего во мне» (Пруст: режим доступа: http://www.libtxt.ru/chitat/prust_marsel/V_poiskah_utrachennogo_vremeni_7.html).

Рассказчик не знает, откуда взялось это ощущение и как его поймать, где почувствовать еще раз. С каждым следующим глотком чувство слабеет. Он снова и снова повторяет попытки извлечь из вкусовых ощущений те обстоятельства прошлого, которые стали причиной переживания. «И вдруг воспоминание всплыло передо мной. Вкус этот был вкусом кусочка мадлены, которым по воскресным утрам в Комбре (так как по воскресеньям я не выходил из дому до

начала мессы) угощала меня тетя Леония, предварительно намочив его в чае или в настойке из липового цвета, когда я приходил в ее комнату поздороваться с нею» (там же).

Марсель начинает понимать, что это не случайность, а закономерные воспоминания из прошлого, связанные с его жизнью. Эти воспоминания появляются неожиданно и так же неожиданно отступают. К Марселю определенно приходит разочарование: то, что секунду назад казалось таким близким, утекает сквозь призму памяти в небытие. Важным моментом прустовских описаний является неповторимость одного и того же мгновения дважды. Герой чувствует ощущения от мадлены, но они уже не такие яркие, какими были в первый раз. Стоит отметить, что рассказчик видит не просто свое детство в ограниченной плоскости, с чашкой чая и пирожным. Как пишет Набоков, «обыватели городка и их маленькие домики, церковь и весь Комбре со своими окрестностями, все то, что обладает формой и плотностью, все это, город и сады, всплыло из чашки чаю» (Набоков, 1980, с. 345).

В епифании писатели вырабатывают технику видения и в определенных случаях, словно стремятся занять место художника. Но данная техника по своей сути литературная и у нее нет точного аналога в теории изобразительного искусства. Под конец, пятидесятилетнего человека пронзают три озарения, три электрических разряда – воспоминания о прошлом сомкнулись с впечатлениями о настоящем – жесткость салфетки, позвякивание ложечки и неровность камней. И в первый раз перед прустовским литературным героем предстает вся художественная важность подобного опыта. Ему удастся узнать в ощущении, которое всплывает из прошлого, то ощущение, которое он испытал когда-то давно, когда стоял у баптистерия св. Марка в Венеции, на двух неровных плитах, «и вместе с этим ощущением пришли все остальные, соединившиеся с ним в тот день, ждавшие где-то у себя, в чередѣ забытых дней, пока внезапный случай не приказал им явиться оттуда. Точно так же вкус маленькой мадлены напомнил мне Комбре» (Пруст: режим доступа:

http://www.libtxt.ru/chitat/prust_marsel/9014V_poiskah_utrachennogo_vremeni_7.html). Жесткость накрахмаленной салфетки, позвякивание ложечки о тарелку, шум отопительных труб – все это возвращает герою потоки воспоминаний о подобных ощущениях в прошлом. Марсель не сразу, но все же находит мост, который соединяет настоящее с прошлым: «То, что мы зовем реальностью, есть определенное соотношение ощущений и воспоминаний, одновременно обступающих нас» (там же). Чтобы перед ним предстало прошлое, должно произойти что-то отличающееся от работы памяти: должны сойтись воедино нынешнее ощущение (особенно звука, запаха, вкуса) и воспоминание, мысленное возвращение ощущений прошлого. «Букет чувств в настоящем и при этом созерцание минувшего события или ощущения – вот когда сходятся чувства и память и возвращается потерянное время», - пишет Набоков (Набоков, 1980, с. 346). Как можно проследить на примере прустовского творчества, конкретная идея романа может возникнуть из таких конкретных ощущений, как неровность плиток под ногами или таяние пирожного на языке. «Слишком поспешным был бы вывод, что сочинение всякого романа обязано опираться на прославленный физический опыт», - констатирует Набоков (там же).

На протяжении повествования Марсель Пруст неоднократно отождествляет внешность окружающих его людей с полотнами известных мастеров, преимущественно флорентийской школы. Владимир Набоков выдвигает интересную теорию, которая предполагает две причины, главную и второстепенную. «Прежде всего», - пишет Набоков, - «для писателя (*Пруста*. – *И. С.*) искусство было основной реальностью жизни» (там же, с 347). Действительно, у Пруста главным инструментом выступают впечатления, через которые его персонажи познают внешний мир. Например, ярким примером впечатления от реальности является прустовское изображение Венеции. Описание появляется несколько раз и каждый раз город появляется совсем другим, изменяется настроение и взгляды героев, изменяется и впечатление. Творчество импрессионистов было близко автору, оно, как и искусство ренессанса, строится

на особенностях и навыках восприятия перспективы. Как и импрессионисты, живописцы итальянской школы нередко пытались передать живую реальность, используя яркие краски и промежуточные тона (Лосев, 1982, с. 291). Указывая в романе на полотна флорентийской школы как на способ восприятия окружающих людей через призму искусства, Пруст сумел воплотить в ярких описаниях картин Джотто яркие образы современных герою персонажей. Второй причиной отождествления Марселем внешности героев с картинами ренессанса Набоков считает личностную составляющую. «Описывая юношей, он прятал обостренное чутье к мужской красоте под маской подходящих картин; а описывая девушек, под той же маской он скрывал безразличие к женщинам и неумение изобразить их прелесть» (Набоков, 1980, с. 347).

Не вполне ясным остается вопрос о том, кто же есть герой Марсель? Возможно, Марсель и есть сам автор – Марсель Пруст, решивший увековечить себя на страницах своего бессмертного произведения. Но Владимир Набоков дает четкое определение тому, кто же на самом деле есть кто. «Повествователь в книге – один из ее персонажей по имени Марсель. Иными словами, есть Марсель-соглядатай и есть Пруст-автор. Внутри романа, в последнем томе, рассказчик Марсель воображает тот идеальный роман, который собирается написать. Книга Пруста всего лишь копия этого идеального романа, зато какая копия!», - заключает Набоков (там же).

Таким образом, говоря о творчестве Марселя Пруста, Набоков всегда указывал на гениальность «отца модернизма» (Мельников, 2002, с. 238), ставя его роман в один ряд с «величайшими шедеврами XX века» (Мельников, 2002, с. 348). «Всякий, кто претендовал на интерес к хорошей литературе и знал французский, знал назубок Пруста», - скажет Набоков в одном из интервью (1961) (Мельников, 2002, с. 238). Набоков категорически не принимал банальностей в литературе, считал, что истинным шедевром может быть только произведение, содержащее в себе «уникальный слог» и «любопытные детали» (там же, с. 239). Поэтому прустовский роман «В поисках утраченного времени» содержит в себе

ту языковую игру, которую так ценил Набоков. Особенно ценным для писателя была отсылка Пруста к феноменологии через учение А. Бергсона о «длительности» времени и так называемые вспышки в сознании, которые раскрывают перед читателем яркие детали, высоко ценимые Набоковым. Это и вкус мадлены, и запахи и звуки, которые преследуют героя на протяжении всего романа. Это яркие «эпифании», вспышки, позволяющие не только Набокову, но и любому читателю окунуться в атмосферу романа. Набоков видел в романе Пруста и блестящее мастерство рассказчика, и талант учителя и непревзойденный талант волшебника. Набоков оценивает роман Пруста с позиции модерниста — будучи сам модернистом и видя в Прусте не только талантливого писателя, но и соратника, Набоков пристально изучает его, дает емкие определения «эпифаниям» и производит сравнение Пруста и Джойса — двух великих авторов модернизма, которые имеют много общих черт, но различаются способом подачи художественного материала.

2.2. В. Набоков о поэтике мистификации в новелле Ф. Кафки

«Превращение»

Неоднократно критики сравнивали творчество Владимира Набокова со многими его современниками, такими, как Конрад, Беккет, Кафка, стараясь найти как можно больше общего в стиле этих писателей. И если о Конраде Набоков отзывался крайне негативно: «Сегодня я уже не переношу его полированные клише и примитивные конфликты» (Мельников, 2002, с. 264), то о Франце Кафке Набоков говорил так: «Я чувствую тесную связь, например, с Кафкой...» (там же, с. 268). Среди шедевральных произведений XX века Набоков называл произведения «Улисс» Джойса, «Превращение» Кафки и «В поисках утраченного времени» Пруста (там же, с. 259). По признанию самого писателя, он был близок к немецкой и французской литературе, и был «не первым русским писателем, который в этом признался» (там же, с. 259).

Франц Кафка (1883-1924) известнейший писатель, вошедший в 20-е годы XX века в немецкоязычную литературу. Зрелые годы Кафки пришлись на период становления искусства экспрессионизма – яркого, шумного, кричащего и протестующего. Как и экспрессионисты, Кафка в своем творчестве разрушал традиционные представления и нормы, став одним из самых неоднозначных писателей начала столетия.

Одиноким и непонятым в своей собственной семье, где его увлечение литературой никем не было разделено, Кафка писал преимущественно по ночам. Творческое наследие Кафки состоит из трех, неоконченных романов – «Америка», «Процесс» и «Замок», изданных сразу после смерти писателя (1925-1926). Также он известен по серии рассказов, среди которых наибольшей популярностью пользуется рассказ «Превращение» (1914), получивший наиболее высокую оценку Владимира Набокова.

«Превращение» является ярким выражением трагического мироощущения и миропонимания Франца Кафки. Ситуация «превращения» в этом рассказе, как и в других его произведениях, допускает разные толкования. В то же время почти на поверхности лежит самое банальное прочтение. Это отчуждение в семье и обществе, одиночество человека чувствительного, способного к состраданию и самопожертвованию, абсолютное одиночество, вызванное к тому же осознанием своей непохожести на других. Кафка заостряет до предела именно эту обреченность героя с помощью страшной метонимии: полную духовную изоляцию героя он передает через невероятную метаморфозу его внешности.

Французский литературовед Клод Давид считает, что герой рассказа это сам Кафка: «превращенный своим нелюдимым характером, своей склонностью к одиночеству, своей неотвязной мыслью о писании в некое подобие монстра, он последовательно отрезан от работы, семьи, встреч с другими людьми, заперт в комнате, куда никто не осмеливается ступить ногой и которую постепенно освобождают от мебели, непонятный, презираемый, отвратительный объект в глазах всех» (Давид: режим доступа: www.vehi.net/kafka/biograf/08.html).

В художественном мире новеллы «Превращение» переплетаются сразу несколько миров. Во-первых, мир внешний, в котором нехотя участвует Грегор, и от которого зависит благополучие семьи. Второй – мир внутренний, замкнутый пространством квартиры Замза, который изо всех сил пытается сохранить видимость нормальности. И, наконец, мир самого героя – Грегора. Два первых враждебны третьему, центральному миру новеллы, который строится по закону материализовавшегося кошмара. Владимир Набоков писал: «Ясность речи, точная и строгая интонация разительно контрастируют с кошмарным содержанием рассказа. Его резкое, черно-белое письмо не украшено никакими поэтическими метафорами. Прозрачность его языка подчеркивает сумрачное богатство его фантазии» (Набоков, 1980, с. 374). Новелла по форме выглядит реалистическим повествованием, а на деле оказывается организованной по алогичным законам сновидения; авторское сознание творит сугубо индивидуальный миф. Это миф, никак не связанный ни с одной классической мифологией, миф, не нуждающийся в классической традиции. Как в настоящей мифе, в «Превращении» идет конкретно-чувственная персонификация психических особенностей человека. Здесь Набоков сравнивает героя «Превращения» с героем гоголевской «Шинели»: «Грегор Замза – литературный потомок «маленького человека» реалистической традиции, натура совестливая, ответственная, любящая» (там же, с. 375). К своему превращению он относится как к не подлежащей пересмотру реальности, принимает его и к тому же испытывает угрызения совести только за то, что потерял работу и подвел семью.

Внутренний мир Грегора развивается в новелле по законам строжайшего рационализма, но у Кафки, как и у многих писателей XX века, рационализм незаметно переходит в безумие абсурда. Набоков сразу отметил контраст, который обыгрывается в одной из сцен: «Когда Грегор в своем новом облике, наконец, появляется в гостиной перед управляющим, падает в обморок его мать, начинает рыдать отец, а сам Грегор располагает под своей собственной фотографией времен военной службы, на которой изображен лейтенант,

положивший руку на эфес шпаги и беззаботно улыбающийся, внушая уважение своей выправкой и своим мундиром» (там же, с. 376). Перепад от Грегора-человека до Грегора-насекомого показывает читателю насколько незащищен человек перед окружающей действительностью. Он всего лишь «земной прах», «комочек глины», бессильный, беспомощный, испытывающий страдания и постоянные мучительные поражения, обреченный на отчужденность даже в окружении самых близких людей, на безотрадное одиночество и, наконец, на гибель.

Набоков, который тщательно прорабатывал детали, всегда говорил о некоем «абсурде» в романах Кафки, и особенно, в «Превращении». «Абсурд в том, что душа, помещенная в тело, бесконечно совершеннее последнего. Желаящий изобразить эту абсурдность должен дать ей жизнь в игре конкретных параллелей» (там же). Именно так Ф. Кафка выражает трагедию через повседневность, а логику через абсурд. Эстет-энтомолог сподвиг писателя Набокова посвятить столь много усилий описанию «жука» Грегора Замзы: «...в конце концов, жуки бывают и красивыми, но клопы, по крайней мере, с человеческой точки зрения, отнюдь...» (там же, с. 376-377). Притом, что жуки, в отличие от клопов, не кровососущие насекомые, а в истории семейства Грегора Замзы клоп-кровосос, пусть символически, сыграл бы более определенную роль, во всяком случае, с точки зрения автора. Преображение сына воспринимается семейством как своего рода отвратительная болезнь. Кафка категорически был против иллюстрации новеллы изображать какое-либо насекомое. Писатель понимал, что страх неопределенный многократно превосходит страх при виде известного феномена.

«Проснувшись однажды утром от беспокойного сна, Грегор Замза обнаружил, что у себя в постели превратился в страшное насекомое» (Кафка: режим доступа: <http://kafka.ru/rasskasy/read/prewrashenie>). Именно так начинается новелла. «Удивительнее всего – отсутствие какого-либо удивления у героя», – пишет Набоков (Набоков, 1980, с. 377). И действительно, все начинается без всякой мотивировки, введения, почему так произошло. «Читатель искушенный

привык, что фантастические явления мотивируются сновидением, но первое слово рассказа это «проснувшись», - отмечает Набоков (там же). В чем причина столь непонятного и странного происшествия не знает никто.

Особый интерес вызван еще и тем, что у героя отсутствует какое бы то ни было удивление. Он воспринимает это как должное, уже не ожидая от мира, в котором он живет, ничего хорошего. «Вскоре герой Кафки смиряется со своим новым обликом, не возмущается и не ужасается происходящему» (там же, с. 337). Превращение в насекомое у Кафки – всего лишь гипербола обычного человеческого состояния, что верно подметил Набоков: «Кафка как будто задается тем же вопросом, что и герой Достоевского (Раскольников. – *И. С.*), только по своему, через реализацию метафоры, превращая своего персонажа в насекомое (там же, с. 378).

Чувство реальности зависит от непрерывности и длительности. По словам Набокова, не такова уж разница, кем проснуться, насекомым или Наполеоном. «Изоляция, странность реальности – вечные спутницы художника, гения, первооткрывателя» (там же, с. 378). Семья Замза выступает перед нами по задумке Кафки как посредственность, окружающая этого гения.

Метаморфозы главного героя по сути – это странность бытия, которую Кафка преподносит читателю в особой манере. Все герои, которые, казалось, должны с криками о помощи искать спасение для своего ближнего, не находят в произошедшем ничего необычного. «Обратим внимание на склад этих идиотов у Кафки, которые наслаждаются вечерней газетой, невзирая на фантастический ужас, поселившийся в их квартире», - пишет Набоков (там же). Тем не менее, ужасные внешние метаморфозы, произошедшие с Грегором, еще лучше выделяют его человеческую прелесть. Его искренняя забота о родственниках, его сострадание и чуткость на фоне безобразной внешности выступают как некий луч спасения для безобразного окружающего мира. Набоков в своей лекции, посвященной рассказу Кафки, не раз говорил о некой любопытной ноте, некой отсылке автора к сказкам, мифологическому подтексту. Так, сестра Грегора

Замзы, по мнению Набокова, выступает здесь как властная и деспотичная, командующая глупыми родственниками, жестокий символ здоровья, молодости и цветущей красоты. Это хорошо прослеживается в сцене, когда мать и сестра героя выносят мебель из спальни Грегора. «Сестра приобрела странную самоуверенность и считает себя экспертом по делам Грегора, в отличие от родителей» (там же, с. 380). Стоит отметить, что само превращение героя в насекомое подводит читателя к сказочному. Обратившись, его может спасти только чудо, какое-то событие или действие, которое поможет снять чары и победить. Но ничего подобного не происходит. Вопреки законам сказки, счастливого конца не случается. Грегор Замза остается жуком, никто не протягивает ему руку помощи, не спасает его. Проецируя сюжет произведения на сюжет классической сказки, Кафка пусть и невольно, но дает понять читателю, что если в традиционной сказке всегда происходит победа добра, то здесь зло, которое отождествлено внешним миром, побеждает и даже «добивает» главного героя. Владимир Набоков пишет: «Единственным спасением, возможно, видится сестра Грегора, которая, поначалу, выступает как некий символ надежды героя. Однако, окончательное предательство фатально для Грегора» (Набоков, 1980, с. 380). Кафка показывает читателю, как исчез Грегор-сын, Грегор-брат, а теперь должен исчезнуть Грегор-жук. Сгнившее яблоко в спине не есть причина смерти, причина смерти – предательство близких, сестры, которая была неким оплотом спасения для героя.

Как неоднократно отмечал Набоков, «в произведениях лучших авторов нетрудно порой заметить некие послы, символы, которыми автор ведет увлеченного читателя, показывает совершенно иной мир» (там же). В новелле Франца Кафки всегда можно проследить определенную линию, которой придерживается автор, используя числа. Набоков, увлеченный символикой числа «три», неоднократно стремился ее найти в исследуемых произведениях. Так в новелле Кафки цифра «3» играет большую роль. Рассказ разделен на три части. В комнате главного героя три двери, его семья состоит из трех человек, всего в доме

Замза появляются три служанки, у трех постояльцев три бороды. В конце произведения три Замзы пишут три письма. Возможно, сюда следует присовокупить трельяж. Это три зеркала, повернутые под углом друг к другу, но Набоков интерпретирует это иначе. «Может быть, одно из них показывает событие с точки зрения Грегора, другое – с точки зрения его семейства, третье – с точки зрения читателя» (там же, с. 381). Однако, выступая ярким противником отделения символа от художественного ядра книги, Набоков писал: «Символы могут быть подлинными, как в произведениях Кафки, где есть подтекст и символы, отправляющие нас к нему. А бывают символы банальные и глупые, которые сбивают читателя и привлекают посредственные умы» (там же).

Говоря о символике числа «3», следует отметить, что оно является первым из нечетных чисел в целом ряде традиций (Петренко, 1988, с. 314). Оно позиционируется как совершенное число, образ абсолютного совершенства, которому присвоено слово «всё». Считается, что цифра «три» наиболее положительное число в мифологии, фольклоре и религиозной мысли. Связывая символ «три» в новелле Кафки и основные константы мифопоэтического макрокосма, можно говорить о жизни Грегора как о трех ипостасях линейного пути: начало, середина, конец. Связывая новеллу с микрокосмом, Грегор представлен как триединство тела, души и разума (или духа), а также волшебного – превращение в насекомое, человеческого – чувства, мысли, и природного – внешний вид (тело жука).

Три части рассказа условно делятся на начало, середину и конец. Три двери в доме Грегора также указывают на мифопоэтический макрокосм: запад – левая сторона, центр и восток (правая сторона). Семья Замза – три человека – это константа социальной организации, три члена социальной структуры, семья, как отражение Бога – отца, Матери и ребенка.

Что касается появления в доме трёх служанок и трех постояльцев, можно сказать о принятой в обществе практике, когда какие-либо решения могут принимать не менее трёх человек (там же). В данном случае, эти люди играют

роли не основополагающие, но, тем не менее, участвуют в жизни семьи Замза, оказывая влияние на течение жизни внутри одного дома, семьи.

В произведениях Франца Кафки поистине буддийская Пустота как бы демонстрируется, выставляется вперед как зеркало, в котором читатель-наблюдатель должен усмотреть самого себя. Это зеркало прячет то, что за ним находится, а именно Мировую Загадку, которую Франц Кафка решал всю свою жизнь. Законы кафкианского мира таковы: как в кошмарном сне, отменен автоматизм естественных реакций и инстинктов. Персонажи Кафки не могут, как Ахиллес в известной загадке, догнать черепаху (Свердлов: режим доступа: <http://lit.1september.ru/articlef.php?ID=200403003>). Тело героя здесь воспринимается как внешнее препятствие, едва ли преодолимое, а физическая среда – как чуждое, враждебное пространство (там же). Здесь проблема творчества автора сродни проблеме Бога-Творца.

Владимир Набоков повествует о физическом изменении голоса Грегора Замзы в облике насекомого, словно автор специально обеспокоился материалом для его рассуждений. «По сути же немота насекомого становится явью той немоты, которая, как нам кажется, сопровождает нас всю нашу жизнь: мелочное, сиюминутное остается на поверхности жизни, тогда как главное, пресуществленное, скрывается в глубинах души, не умеющей или не смеющей вставить на поверхность моря житейского наши ужасные видения и мечты» (Набоков, 1980, с. 383).

Владимир Набоков, исследуя новеллу Кафки, подчеркивает как бы вполне оптимистический финал новеллы – цветущий облик сестры Грегора (Набоков, 1980, с. 382). Действительно, автор фактически завершил новеллу непреходящим течением и цветением жизни. Но жизнь героя, пусть и в облике насекомого, закончилась, как это часто бывает у писателя на страницах его произведений, трагической, еле заметной усмешкой: трупик насекомого из бывшего родного дома служанка выбрасывает, как никому не нужный мусор.

Примечательно, куда исчезла пребывавшая в теле насекомого душа бывшего Грегора Замза, прерывается ли позаимствованная писателем у первобытных народов и некоторых религий идея переселения души из одного тела в другое? Автор об этом умалчивает, но совершенно точно можно сказать, что Кафка, вложив часть своей души в образ Грегора Замза, пусть и вполне бессознательно, но в духе литературных традиций, которые он переформулировал на свой лад, надеялся оживать в душах своих читателей.

Таким образом, творчество Ф. Кафки было положительно оценено Набоковым. В нем автор «Лекций» нашел те неповторимые черты стиля, которые оказывались у писателя на первом месте в его собственной линейке литературных ценностей. Для начала превращение главного героя в насекомое — прием, который выше всего оценивал Набоков. Мистификационный характер превращения становится для Набокова не только примером идеального замысла автора, но и примером использования мистического компонента с оригинальным замыслом. Прежде всего Набоков восхищен сюжетом произведения и его строением. Художественные детали, мистика — всё, что так высоко ценил Набоков соблюдено Кафкой в романе. Это один из немногих случаев, когда лектор рассказывал студентам не только о сюжете романа, но и рассказывал о том, к какому классу насекомых относить жука-Грегора. Набоков рассуждает не только о событийных компонентах, но и о том, что произошло с главным героем (изменения в голосе, судьба души насекомого-человека и т. д.). Символы и мистификации, которые любил Набоков, отражены в романе «Превращение» полной мере. Это и три служанки, и три состояния главного героя (сын, брат, жук). Все эти моменты привлекали Набокова, и произведение Кафки получило небывало высокую оценку писателя, как один из наиболее «великолепных» шедевров XX века.

2.3. В. Набоков о сюжете романа Дж. Джойса «Улисс»

Джеймс Джойс (1882 – 1941) знаменитый ирландский писатель, творчество которого Владимир Набоков оценивал довольно высоко. Лекция в Корнельском университете, посвященная роману Джойса «Улисс», считается одной из самых выразительных в публицистике писателя. Многие исследователи творчества Набокова отмечают некоторую схожесть языка с языком Джеймса Джойса. Так, например, в романе «Бледный огонь» есть некоторые переплетения, пусть и несознательные, с романом «Улисс». Набоков отвергал всяческое сходство или влияние на его творчество произведений ирландского писателя. «Как писатель, Джойс не оказал на меня никакого влияния», - заверит читателей Набоков. – «Тем не менее, не могу не отметить, что «Улисс» возвышается надо всем, что написано Джойсом» (Мельников, 2002, с. 243).

Сравнения ирландского писателя с великим мастером несколько задевали последнего, тем не менее, Набоков всегда говорил: «Пусть люди обязательно сравнивают меня с Джойсом, но мой английский – лишь вялое перебрасывание мяча по сравнению с чемпионской игрой Джойса» (там же). Талант Джойса был высоко оценен писателем, его роман «Улисс» стал воистину лучшим произведением для Набокова. Уделяющий внимание деталям, которыми наполнен роман, Владимир Набоков писал: «Я верю в значимость конкретной детали; общие идеи в состоянии позаботиться о себе сами. «Улисс», разумеется, божественное произведение искусства и будет жить вечно вопреки академическим ничтожествам, стремящимся обратить его в коллекцию символов или греческих мифов» (там же).

Безусловно, одним из известнейших и наиболее ярких романов Дж. Джойса по праву можно назвать роман «Улисс» (1922). Роман повествует об одном дне из жизни Леопольда Блума, дублинского еврея, а также молодого человека Стивена Дедала. Три части книги, делящейся на восемнадцать эпизодов, должны были, по мысли автора, соотноситься с гомеровской «Одиссеей». Джойс намеренно убрал названия глав, где есть какое-то переплетение со странствиями Одиссея (Кун,

2009, с. 89). Однако связь романа с древнегреческим эпосом есть, хотя и весьма относительна и построена скорее на обратном.

Прежде всего, следует упомянуть, что Джойс стоит у истоков модернизма, является первым писателем, «бросившим вызов» читателю. Роман «Улисс» написан в форме «потока сознания», что, с одной стороны, делает его более удобным для понимания, а с другой стороны еще более усложняет.

Американский философ У. Джеймс, который и ввел термин «поток сознания», считал, что сознание напоминает поток или ручей, где ассоциации и переживания, мысли и ощущения постоянно перебивают друг друга и причудливо переплетаются, подобно тому, что происходит в сновидении (Джеймс, 1991, с. 59). Фактически, весь роман «Улисс» есть многочисленные потоки сознания, организованные, как интертекст. В данном случае его можно представить как «совокупность межтекстовых связей, в состав которых входят не только бессознательная, автоматическая или самодовлеющая цитация, но и направленные, осмысленные, оценочные отсылки к предшествующим текстам и литературным фактам» (Хоружий, 1993, с. 101). Данное определение применимо, когда речь идет о Блуме и Дедале. Что касается Мэрион, то здесь Джойс показывает так называемое «чистое сознание» – бессознательное, выраженное в потоке сознания в конце произведения. Набоков в интервью Роберту Хьюзу назвал данный прием «ошибкой» (Мельников, 2002, с. 267), считая, что Джойс не смог преодолеть это «затруднение» (там же). «К концу «Улисса» словесный поток, без знаков препинания, пытается соответствовать некоему внутреннему языку. Однако люди таким манером не думают», - констатирует Набоков (там же, с. 268). В своем письме к Р. Гринбергу (1950) он рассказал о своем «открытии»: «Я остыл к Жоусе'у (Джойсу – И. С.), которого как писателя очень любил, хотя, как писатель же, ничем ему не был обязан. Теперь нахожу в «Улиссе» досадные недостатки промеж гениальных мест – *stream of concionsness* (*поток сознания* – И. С.) звучит условно и неубедительно» (Набоков, 1999, с. 338).

Набоков пишет: «Обращая внимание на детали, Джойс добился совершенства в тонкой игре слов» (Набоков, 1980, с. 277). Автор «Улисса» не использует в потоке сознания других героев бессознательного набора знаков и символов, как в мыслях Молли. Поток сознания Стивена, к примеру, более связан и структурирован логически, несмотря на хаотическое движение мыслей. В качестве примера, Владимир Набоков приводит небольшой отрывок из первой части, первой главы: «Он устремил взгляд искоса вверх, издал долгий, протяжный призывный свист и замер, напряженно прислушиваясь. Белые ровные зубы кой-где поблескивали золотыми крупинками. Златоуст. Резкий ответный свист дважды прозвучал в тишине» (Джойс: режим доступа: <http://www.james-joyce.ru/ulysses/ulysses-text.htm>). Поток сознания Стивена проще объяснить, он мене бессвязен, чем у Мэрион. «Стивен видит и слышит, как Бык свистит, чтобы разбудить Хейнса, затем замирает, напряженно прислушиваясь, и Стивен видит золотые пломбы в зубах Быка, блестящие на солнце, – золото, златоуст, красноречивый оратор, оракул Маллиган – на мгновение образ отца Церкви проносится в голове Стивена», - констатирует Набоков (Набоков, 1980, с. 278).

В «Улиссе» писатель предстает перед читателем как мифотворец, создающий произвольную модель мира и человека. Мысль о статичности природы человека дала основание Джойсу соотнести своего героя с персонажем древнегреческих мифов Одиссеем. И, несмотря на относительность связи романа с сюжетами древнегреческих мифов, все же прослеживается определенная сюжетная связь героев «Улисса» и «Одиссеи». Для начала, соотнесенность образов – Блум, как сам Одиссей, Стивен, как сын Одиссея Телемак и Мэрион, как жена Одиссея Пенелопа. В лекции «Джеймс Джойс «Улисс», Набоков писал: «Блум – фигура центральная в этом триптихе, Стивен и Мэрион – боковые: книга начинается со Стивена и заканчивается на Мэрион. Уподобляя героев «Улисса» Одиссею, Телемаку и Пенелопе, Джойс с усмешкой создает некую пародию на человечество» (там же). Блум, Дедал и жена Блума – воплощение извечных свойств человека, само человечество, а описанный в романе Дублин – весь мир.

Каждый эпизод связан с определенным эпизодом гомеровского повествования. Однако читатель сразу же находит определенные несоответствия. Во-первых, «Одиссея» развернута в пространстве и времени, роман же Джойса ограничен временными и пространственными рамками одного города и одного дня. По одной из версий, герой Гомера был финикийцем, а значит семитом. Герой Джойса – ирландский еврей. Не случайно, по мнению Набокова, выбрана национальность Блума: «Изучая этот вопрос, я обнаружил, что в 1904 году – время действия нашего дублинского романа – количество евреев, проживавших в Ирландии, составляло около четырех тысяч при населении в четыре с половиной миллиона (там же). При создании образа Блума в намерения Джойса входило поместить среди коренных ирландцев его родного Дублина кого-то, кто, будучи ирландцем, как сам Джойс, был бы также белой вороной, изгоем, как тот же Джойс» (там же, с. 279). Поэтому он специально выбрал для своего героя тип Вечного Жида, тип постороннего, изгоя. Одиссей – царь, Блум – рекламный агент. Казалось бы, весьма обычная, ничем не приметная профессия. Набоков выступает категорически против того, чтобы главного героя «Улисса» считали «простаком» и заурядным: «Я возражаю против того, чтобы Блума объявляли заурядным гражданином. Вряд ли сознание обыкновенного гражданина неизменно занято физиологией» (Мельников, 2002, с. 263). Пенелопа – символ верности, Мэрион – с точностью до наоборот. В произведении Гомера Одиссей был во многих местах, «странствовал долго», в то время как герой Джойса ограничен пределами. Но это не значит, что хронотоп второго скуднее первого. «Разница в масштабе», - замечает исследователь Набоков (Набоков, 1980, с. 376). Свои слова Набоков подтверждает следующим: во время чтения лекций по творчеству Джойса, он неизменно приносил с собой наглядный материал – карту Дублина. «Если посмотреть на карту любого города, с его пересекающимися проспектами, улицами, прогулками и тупиками, ассоциация с лабиринтом возникнет сама собой», - писал Набоков (Набоков, 1980, с. 419).

Джойс неоднократно говорил: «Я хочу транспортировать миф при свете современности» (Хоружий, 1993, с. 87). Здесь стоит отметить, что автор не имел в виду один миф об Одиссее, а мыслил более широко. Так, в «Улиссе» переплелись целый ряд античных и христианских мифов, культурных мифов Европы. Как пишет исследователь творчества Джойса, С. Хоружий: «В отдельных эпизодах романа в Блуме начинает проглядывать то Вергилий, то Христос, то Шекспир; в Стивене – Фома Аквинский, Гамлет» (там же, с. 89). Джойс не просто использует многочисленные мифы разных этапов культурного развития, но и воссоздает свой собственный. «Это и миф о Дублине как модели современной европейской столицы, миф о его обитателях как типичных современных европейцах», - пишет Набоков (Мельников, 2002, с. 79). Мифологическое измерение у Джойса дает некоторую дополнительную опору для символической интерпретации «натуралистического» материала жизненных наблюдений. «Смешение различных мифологических традиций, литературных мотивов и персонажей, исторических и псевдоисторических имен всячески подчеркивает «универсализацию» как некую бесконечность тех же ролей и ситуаций», - отмечает исследователь С. Хоружий (Хоружий, 1993, с. 90).

Образ Шекспира, присутствующий на страницах романа, появляется в повествовании не случайно. В 15-м эпизоде романа есть следующая сцена: Блум и Стивен смотрят в зеркало и видят в отражении лицо Шекспира (Джойс: режим доступа: <http://www.james-joyce.ru/ulysses/ulysses-text.htm>). Он возникает перед ними как знак единения, символ их общности. При этом использование в романе шекспировских цитат, аллюзий свидетельствует о «создании некоего фона, с помощью которого показана деградация современного человека», - отмечает С. Романовский (Романовский: режим доступа: http://ec-dejavu.net/u/Ulysses_Romanovsky.html). Однако, параллельно шекспировской тематике, в романе важное место занимает тема Гамлета. «Это тема отца и сына, обретение Стивеном некоего духовного родства с Блумом», - пишет исследователь И. Гарин (Гарин, 2002, с. 35). В «Улиссе» Джойс старается не только переплести

основную сюжетную линию со странствиями Одиссея, но и пытается связать последнего и его странствия с биографией Шекспира. Таким образом, идея Джойса о соединении воедино нескольких линий воплощается в его героях. Его герои создают двойное сплетение – причем сплетение судьбы Шекспира с судьбой Одиссея является ярким примером использования в романе реальных исторических персонажей, что свойственно творчеству модернистов. Жизнь Блума здесь выступает как своеобразная вариация на тему жизни Шекспира. Как замечает Набоков: «Появление в «Улиссе» Шекспира как персонажа, выполняет функцию раскрытия образа Стивена как художника» (Набоков, 1980, с. 380). Недаром Набоков характеризует Стивена, как интеллектуала (там же), в отличие от Блума и его жены: «Блум – интеллектуал наполовину, а Мэрион и вовсе не интеллектуалка, более того, «весьма вульгарная особа» (там же).

В 4-й главе Стивен говорит о Шекспире и заявляет, что великий писатель присутствует в своих произведениях сам. «Он запрятал свое имя, прекрасное имя, Вильям, в своих пьесах, дав его, где статисту, где клоуну, как на картинах у старых итальянцев, художник иногда пишет самого себя где-нибудь в неприметном уголку» (Джойс: режим доступа: <http://james-joyce.ru/ulysses/ulysses-text.htm>). В своей лекции о джойсовском «Улиссе», Набоков выдвигает интересную теорию: Джойс увековечил себя в своем романе (Набоков, 1980, с. 381). Проходящий сквозь романный сон Человек в Коричневом Макинтоше – это сам автор. На протяжении нескольких сцен Человек в Макинтоше то появляется, то исчезает. Он, словно какой-то глас, пытается показать герою что-то важное, что-то дать понять своим присутствием. Однако, фраза «Человек в коричневом макинтоше любит женщину, которая уже умерла» вызывает сомнения. Жена Джойса Нора Барнакл была еще жива, поэтому вряд ли автор «Улисса», увековечивший дату их первого свидания в романе (16 июня 1904 года), пренебрег этим. Теория о том, что Человек в макинтоше мог быть читателем, тоже является весьма сомнительной. Джойс наделил таинственного гостя совсем не универсальными чертами внешности. Последний вариант,

который предлагают исследователи творчества Джойса (С. А. Романовский), это случайный человек, бродяга (Романовский: режим доступа: http://es-dejavu.net/u/Ulysses_Romanovsky.html). Однако эту версию тоже можно подвергнуть сомнению. Сцена, где говорят о Человеке в макинтоше как о Леопольде Хиггинсе, известном поджигателе, разубеждает читателей в случайности появления этого персонажа. Любопытно, что Джойс дал поджигателю в макинтоше такое же имя, как и Блumu – Леопольд. Возможно, это Альтер-эго, литературный двойник героя «Улисса». Как пишет Набоков, «он (*Человек в макинтоше*. – И. С.) как фантом, переходит из одного места в другое, оставляя за собой шлейф тайны» (Мельников, 2002, с. 282).

Таким образом, роман Джойса навсегда вошел в классику мировой литературы, став любимым произведением для миллионов читателей. «Уникальный язык, внимание к деталям и оригинальный сюжет – вот те три «кита», на которых держится мастерство Джойса», - писал Набоков (там же, с. 283-284). Неудивительно, что Джойс был одним из самых любимых писателей Набокова. В романе Набоков видел, в отличие от других критиков, не подражание древнегреческому мифу, а цельный автономный сюжет, в котором нашлось место нескольким слоям повествования: современный человек в античном городе, образ Шекспира, как символ единения и связки биографии героев и странствий Одиссея с биографией писателя. Набоков замечает, что несколько сюжетных линий романа переплетаются воедино, хотя в начале еще не была понятной читателю данная связка. Набоков рассматривает «Улисс» с точки зрения не античных мифов, а с точки зрения самобытного произведения. Набоков тщательнейшим образом сравнивает и отвергает аналогии романа с мифом об Одиссее. Это и пространственно-временные характеристики и сюжетные несоответствия. Однако с точки зрения набоковской концепции трех ипостасей Великого художника, можно говорить о наличии у Джойса таланта не только учителя и рассказчика, но и волшебника, создавшего свой уникальный мир, наполненный, по замечанию Набокова, философией А. Бергсона и его учением о

времени как «длительности», сближение с феноменологией, «поток сознания» и «эпифаниями».

3. Выводы

Во второй главе рассматриваются сами тексты «Лекций». Русская литература представлена исследованиями произведений Ф.М. Достоевского, А.П. Чехова, Л.Н. Толстого, Н.В. Гоголя и И.С. Тургенева. Зарубежная литература представлена исследованием произведений Ф. Кафки, Дж. Джойса, М. Пруста. Порядок расположения приводимых авторов дан аналогично расположению авторов в тексте «Лекций» В.Набокова.

Опираясь на собственно выработанную теорию о трех ипостасях Великого художника, Набоков исследует художественные тексты с точки зрения наличия или отсутствия у писателя качеств блестящего рассказчика, учителя и волшебника. Но это не единственные критерии, по которым Набоков характеризует произведение.

Стоит отметить, что Набокова выгодно отличает от других критиков то, что он никогда не претендовал в своих суждениях на объективность, подчеркивая сугубо личный характер своих высказываний. Такие высказывания можно встретить во всех «Лекциях» Набокова.

Раскрывая образ Н.В. Гоголя, Набоков начинает свое повествование с биографии писателя. Он выстраивает перед своими слушателями следующую цепочку, которая отражает основные этапы жизни Гоголя: смерть - болезнь - путешествия - творчество - детство. По мнению Набокова, корни творчества Гоголя уходят в его детство, в то время как причина смерти кроется в его творчестве. Лектор высказывает идею о том, что произведения Гоголя построены автором по законам сна. Набоков в своих работах выступает яростным противником широко распространенного мнения, что Гоголь был реалистом и писал сатирические произведения. Он оценивает творчество Гоголя с позиции

трех ипостасей Великого художника и обнаруживает в нем и блестящего рассказчика, и хорошего учителя, и непревзойденного волшебника.

Отношение Владимира Набокова к творчеству И.С. Тургенева было неоднозначным. С одной стороны он высоко ценил Тургенева за прекрасные описания пейзажей и природы. В целом же, оценка Набокова творчества Тургенева была высокой. «Можно заметить, что худшее в тургеневской прозе нашло наиболее полное выражение в книгах Горького, а лучшее (русский пейзаж) – изумительное развитие в прозе Чехова», - именно так обозначил литературные «промахи» автора романа «Отцы и дети». Тургенева Набоков мягко журит за невнимание к композиции, повторяющиеся детали и некоторую прямолинейность. Но за Тургеневым Набоков тоже признает право быть одним из столбов русской литературы 19-го века, заявляя, что он - прекрасный описатель природы. Правда, не наделенный особым талантом.

Во всех своих интервью, лекциях, рецензиях и эссе Набоков крайне негативно отзывался о Ф.М. Достоевском. Безусловно, Набоков сильно отличался от своего предшественника, у него были совершенно иные приемы, совершенно другой язык и особое отношение к своим героям и деталям в произведениях. Тем не менее, это противостояние двух гениев будет всегда отмечено многими критиками и истинная причина нелюбви великого Набокова к Достоевскому кроется, как нам кажется, в неприятии гения Достоевского, некой творческой злости со стороны Набокова. Совершенно очевидно, что Набоков в лекции исследует творчество Достоевского с точки зрения идей и концепций платонизма, указывая в лекции, что искусство «божественно, ибо именно оно приближает человека к Богу, делая из него истинного полноправного творца» (Сараскина, 1999, с. 287).

Л.Н. Толстого Владимир Набоков считал поистине великим мастером, а его произведения – бесспорными шедеврами искусства. В Толстом Набоков видел не просто блестящего писателя, но и удивительного волшебника, завлекавшего читателя своей «магией рассказа». Объемная и очень содержательная лекция

Набокова посвящена роману Л. Толстого «Анна Каренина». Набоков высоко оценивал его роман за присутствующие мистические элементы, сновидения, мир сбывающихся кошмаров главной героини. Впервые Набоков указывает на «поток сознания», соотнося его с романами Дж. Джойса и М. Пруста. Таким образом, лекция о Л.Н. Толстом дает возможность по-новому взглянуть на творчество русского классика через призму набоковских взглядов и оценок.

Набоков высоко ценил А.П. Чехова, как непревзойденного мастера слова. Во-первых, за оригинальность языка, во-вторых – за внимание к деталям и, в-третьих – за умение завлечь читателей, дать читателю «пищу» для ума. Точная глубокая характеристика достигается внимательным отбором и распределением незначительных, но поразительных деталей. Набоков-исследователь характеризует Чехова с позиций рассказчика, учителя и волшебника, а также говорит о блестящих художественных деталях Чехова, которые в конце текста «собираются» им в единый сюжет.

Говоря о творчестве М. Пруста, Набоков всегда указывал на гениальность «отца модернизма» (Набоков, 1999, с. 238), ставя его роман в один ряд с «величайшими шедеврами XX века» (Мельников, 2002, с. 248). Поэтому прустовский роман «В поисках утраченного времени» содержит в себе ту языковую игру, которую так ценил Набоков. Особенно ценным для писателя была отсылка Пруста к феноменологии через учение А. Бергсона о «длительности» времени и так называемые вспышки в сознании, которые раскрывают перед читателем яркие детали. Набоков видел в романе Пруста и блестящее мастерство рассказчика, и талант учителя и непревзойденный талант волшебника. Набоков оценивает роман Пруста с позиции модерниста – будучи сам модернистом и видя в Прусте не только талантливого писателя, но и соратника, Набоков пристально изучает его, восхищаясь его талантом.

Творчество Ф. Кафки было положительно оценено Набоковым. В нем автор «Лекций» нашел те неповторимые черты стиля, которые оказывались у писателя на первом месте в его собственной линейке литературных ценностей. Для начала

превращение главного героя в насекомое — прием, который высоко оценивал Набоков. Мистификационный характер превращения становится для Набокова не только примером идеального замысла автора, но и примером использования мистического компонента с оригинальным замыслом. Символы, которые любил Набоков, проявляются в романе Кафки в полной мере. Это и три служанки, и три состояния главного героя (сын, брат, жук). Все эти моменты привлекали Набокова, и произведение Кафки получило небывало высокую оценку писателя, как один из наиболее «великолепных» шедевров XX века.

Роман Дж. Джойса «Улисс» был одним из самых любимых произведений Набокова. В романе Набоков видел, в отличие от других критиков, не подражание древнегреческому мифу, а цельный автономный сюжет, в котором нашлось место нескольким слоям повествования. Набоков рассматривает «Улисс» с точки зрения не античных мифов, а с точки зрения самобытного произведения. В романе есть и пространственно-временные характеристики и сюжетные несоответствия. Однако с точки зрения набоковской концепции трех ипостасей Великого художника, можно говорить о наличии у Джойса таланта не только учителя и рассказчика, но и волшебника, создавшего свой уникальный мир, наполненный, по замечанию Набокова, философией А. Бергсона и его учением о времени как «длительности», связь с феноменологией, «поток сознания» и «эпифаниями».

Исследование творчества писателей в «Лекциях», говорит о многоплановости подхода Набокова к анализу текстов, где на первый план всегда выходит концепция трех ипостасей Великого художника. В исследовании текстов Набоковым всегда выделял искусство писателя наполнять произведение художественными деталями, метафорами, с восхищением отзывался о тех авторах, которые наполняли свои произведения мистификациями и необычными поворотами сюжета, давали читателям «пищу для ума» и оставляли пространство для размышления.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подводя итоги проделанной работы, мы пришли к следующим выводам. Набокова-исследователя нельзя однозначно отнести ни к одной существующей школе. Имея собственную точку зрения, он умело перемешал все направления и создал собственный стиль литературно-критического высказывания. Лекции Набокова стали субъективным отражением творческого мира писателя, его литературных взглядов и позиций. Текст лекций – это уникальный симбиоз чисто набоковских оценок и суждений и отдельных элементов поэтики литературных школ, удачно синтезированных писателем. Принцип создания лекций не отличался какой-то специфической хронологией и структурой. Позиция автора, по которой он отбирал авторов и их произведения, заключалась в придании писателем оригинальности словесной формы, в замысловатости сюжета произведения, в котором помимо обычного описания жизненных коллизий можно было бы найти нечто уникальное, оригинальный слог или язык повествования.

На взгляды В. Набокова оказали влияние идеи Платона, где писателю родственно платоновское представление о творчестве как повелении извне, требующем подчинения. Дуализм тела и души стал основой набоковского видения текста. Тело обозначено как клетка, решетки тюрьмы, темница для души. Взгляды Набокова представляют собой буквализацию этой метафоры. Платоновские идеи оказались чрезвычайно близки творчеству В. Набокова, однако нельзя прямо говорить о принадлежности Набокова к учению Платона, так как Набоков воспринял его учение не только напрямую, но и опосредованно, отчасти сквозь призму эпохи модернизма, через «серебряное» наследие символистов с родственной идеей двоемирия.

Нельзя не отметить влияние на Набокова школы символистов, отдельные элементы которой он вобрал в себя и синтезировал в особый, ни на что не похожий стиль. Русский символизм присутствует в модели философско-эстетических взглядов Набокова двумя способами. Во-первых, именно из русской модернистской поэтики берет Набоков принцип разных видов повтора и

варьирования семантического материала. Вторая особенность, связанная с русским модернизмом (точнее, с поэтикой русского символизма), – это дуалистическая концепция действительности.

Также Набокову были близки взгляды философа Анри Бергсона и его учении о времени. Бергсон предлагал определять время как «длительность», как процесс «непрерывного становления», а не как «совершившийся факт», не как результат, выраженный алгебраическим уравнением. Набоков использует бергсоновские идеи при создании «Лекций», во многом опирается на них. Писатель считает, что время, которое воспринимается живым организмом, является динамичным, изменчивым и качественным. Прожитое время, которое Бергсон именуется «длительностью», может быть воспринято только интуитивно, и это становится главным аспектом, который и перенимает Набоков.

С формальной школой Набокова сближало модернистское искусство, ярким приверженцем которого он был и которое было сосредоточено на самом разрушении привычных форм восприятия, на сдвиге и остранении. Одним из катализаторов процесса оформления русского формализма как раз и было восхищение достижениями литературного авангарда, которое было так близко Набокову. Другая причина заключалась в неприятии косности академического литературоведения, что Набокову также было близко.

Эстетика Набокова, по всей вероятности также, коррелирует с субъективной критикой Айхенвальда, прежде всего в вопросе о роли творческой личности в искусстве. Владимир Набоков, формулируя свое понимание единственно верного отношения к эстетическому феномену, довольно успешно уравнивает субъективно-импрессионистический метод Ю. Айхенвальда и его тезисы о иррациональном и бессознательном как доминантах процесса чтения-сотворения литературного сочинения своим формалистическим принципом научно-конкретного прочтения художественного текста.

Стиль Набокова-Сирина, заключающийся во внимании к деталям, возникнув в процессе взаимодействия экспериментальных исканий в русской

литературе XIX в. и в западном искусстве XX в., сплавил в единый, целостный эстетический организм элементы художественного мышления «классического» типа и различных модернистских, авангардных и поставангардных течений в европейской литературе XX в., а также теории институционализма, возникшей в США в 60-е годы.

В диссертации была выделена главная повествовательная стратегия, которая проходит через весь лекционный курс Набокова. Это постоянная «наблюдаемость» говорящего не только в тексте лекции, но и в текстовой реальности анализируемого произведения, подчеркнутая синхронизация двух реальностей. Исследование двух программных лекций Набокова «Искусство литературы и здравый смысл» и «О хороших читателях и хороших писателях», как способа анализа литературного произведения Набоковым, дает возможность понять отношение писателя к реализму и дает возможность понять какими способами и приемами пользовался Набоков при исследовании литературного произведения. Эссе «Искусство литературы и здравый смысл» подчеркивает бесполезность и нерезультативность рационального, рассудочного и примитивного понимания отношения между искусством литературы и действительностью. В противовес здравому смыслу Набоков выдвигает категории мистификации, оригинальности художественного слова и повествования в целом.

В лекции «О хороших читателях и хороших писателях» Набоков выделяет три основных момента «хорошего писателя». По мнению автора, каждый писатель должен был обладать даром рассказчика, даром учителя и даром волшебника. Смысл лекции «О хороших писателях и хороших читателях» заключается в необходимости поднятия читательского восприятия произведения до уровня восприятия этого произведения писателем.

Набоков смотрел на зарубежную литературу целостно, не разбивая ее на определенные периоды, направления или географические составляющие. Для него была только литература достойная или недостойная внимания. Отсюда и сугубо личная «набоковизация» мировой художественной литературы,

построение ее создателей в ряд исторических предшественников ему самому. Художественные пристрастия Набокова применимы не только к созданному им собственному миру. Они распространяются и на литературную классику, где он выбирает только то, что соответствует его писательским взглядам; все остальное не заслуживает внимания, оттого и отбрасывается. Литературная критика и литературоведческие исследования содержат ряд принципиальных позиций, исходя из которых он оценивает творчество того или иного автора и художественное произведение. Это позиции, в совокупности создают литературную концепцию, соединяющую художественное творчество Набокова и его литературную критику, порождая набоковский метатекст.

Набокову в полной мере присуще осознание литературы как параллельной реальности, как мира созданного и придуманного. Эстетический и онтологический феномен писателя Набокова определяется единством трех ипостасей автора: художника, который рисует свои произведения-полотна, мудрого, вдумывающегося и крайне внимательного читателя, который плавно превращается в исследователя художественного текста, исследующего практически каждое слово. В качестве героев у В. Набокова выступают не только персонажи романов, драм или рассказов, но и вся мировая литература.

Важнейшей темой становится тема «художественной реальности», которая скрепляет и объединяет «Лекции» в единый текст. Возникая как кумулятивный эффект мотивных звеньев, символических образов, понятийных характеристик, внутренняя тема повествования определяет отбор анализируемых текстов, цель и технику их рассмотрения. Восприятие реальности в сложном синтезе метафизики, этики и эстетики формирует у Набокова метафорический метод исследования: он рассматривает произведения предшественников через пространственные метафоры, временные, визуальные, тактильные.

Требование создания собственной реальности, аналогичной реальности жизни, которая одновременно не может повторять окружающую

действительность, а рождается во внутреннем мире персонажа и продиктована авторским взглядом на мир.

- а) Необходимость подробной и живой детализации;
- б) Непредсказуемость сюжетных ситуаций;
- в) Новизна художественной формы, исключая всякие повторы, банальности и даже намеки на уже имеющийся художественный опыт;
- г) Склонность к воплощению сакральных контактов и связей духовной деятельности человека в его конфликте с миром;
- д) Синтезирование объективной реальности и мифотворчества, как в его классической традиции, так и в индивидуально-авторском проявлении;
- е) В существо набоковского исследовательского метода положено два принципа: наглядность описания и крайне пристальное внимание к деталям. Особое значение имеет прием, который Набоков-критик называет «методом контрапункта», позволяющий показывать жизнь в разных эмоциональных ключах одновременно. Это и стирание грани между текстом и жизнью, «распахнутость» текста, удар по шаблонам, художественная игра – все это относит Набокова к представителям постмодернизма.

Живое восприятие и использование слова, языка как строительного материала художественного мира, извлечение из всем известных смыслов слова такого значения, которое обладает неожиданным эмоциональным и соответственно содержательным эффектом.

Творчество отдельно взятых авторов вызывает у Набокова дополнительные подходы и выявляет некоторые новые принципы, объясняемые тем вкладом, который вносит в мировую культуру изучаемый писатель.

Итак, литературные исследования Набокова могут быть охарактеризованы как самобытное и завершенное явление, обусловленное характером литературного творчества самого писателя. Все стороны его концепции, в сущности, объединены принципом субъективности и индивидуализации и отражают мысль о явлениях искусства как фактах невозможных для

тиражирования. Отсюда неприемлемость никаких исследовательских рамок, подобных литературному направлению или другим теоретическим категориям. Не будучи теоретически оформленной в рамках сложившихся научных концепций, литературоведческая деятельность Набокова (как и его литературоведческие изыскания) тем не менее, в результате предлагает очень меткие и оригинальные оценки творчества самых разных писателей, раскрывающие художественную, эстетическую сущность их слова. С этой точки зрения литературные исследования Набокова являются новым словом в литературе и объединяются с теми традициями прошлого, которые сосредоточены на выявлении, прежде всего, эстетического содержания литературы как искусства.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Набоков, В.В. Волшебник / В.В. Набоков. [Электронный ресурс]: URL: <http://lib.ru/NAVOKOW/wolshbn.txt>. – (Дата обращения: 18.08.2013 г.).
2. Набоков, В.В. Интервью, данное Альфреду Аппелю / В.В. Набоков // Вопросы литературы. – 1989. – № 10.
3. Набоков, В.В. Лекции по зарубежной литературе / В.В. Набоков. – М.: Независимая газета, 1980. – 514 с.
4. Набоков, В.В. Набоков о Набокове и прочем: Интервью, рецензии, эссе / В.В. Набоков. – М.: Независимая Газета, 2002. – 704 с.
5. Набоков, В.В. Неизданное в России / В.В. Набоков // Звезда. – 1996. – № 11.
6. Набоков, В.В. Постскрипtum к русскому изданию «Лолиты» / В.В. Набоков. [Электронный ресурс]: URL: <http://lolita.mb4.ru/content/view/93/>. – (Дата обращения: 14.08.2013 г.).
7. Набоков, В.В. Смех и мечты / В.В. Набоков (пер. с англ. Н.И. Толстой) // Звезда. – 1996. – № 11.
8. Набоков, В.В. Собр. соч. амер. периода. В 5 т. / В.В. Набоков. – СПб.: Symposium, 1999. – 5 т.
9. Набоков, В.В. Собр. соч. русского периода. В 5 т. / В.В. Набоков. – СПб.: Симпозиум, 1999. – 5 т.
10. Набоков, В.В. Стихотворения и поэмы / В.В. Набоков. – М.: Современник, 1991. – 572 с.
11. Набоков, В.В. Лекции по русской литературе: Чехов, Достоевский, Гоголь, Горький, Толстой, Тургенев / В.В. Набоков. – М.: Независимая газета, 1981. – 438 с.
12. Nabokov, V. Speak, Memory: An Autobiography Revisited / V. Nabokov. – New York: G. P. Putnam's Sons, 1967. – 488 с.
13. Nabokov, V. Srtong Opinion / V. Nabokov. – N.Y.: McGraw-Hill, 1973. – 398 с.
14. Аверин, Б.В. Гений тотального воспоминания / Б.В. Аверин // Звезда. – 1999. – № 4.

15. Адамович, Г.В. О Сирине / Г.В. Адамович. – Последние новости, 4 января, 1934.
16. Адамович, Г.В. Собрание сочинений. Стихи, проза, переводы / Г.В. Адамович. – СПб.: Алетейя, 1999. – 560 с.
17. Азадовский, М.К. Об одном сюжетном совпадении: «Смерть атеиста» в романе Оммулевского и у Ипполита Тэна / М.К. Азадовский // 45 лет академику Н.Я. Мару: Сб. статей XLV. – М.; Л.: АН СССР, 1935. – 589 с.
18. Айхенвальд, Ю.И. Силуэты русских писателей: в 2 т. / Ю.И. Айхенвальд. – Т. 1. – М.: ТЕРРА-Книжный клуб; Республика, 1994. – 304 с.
19. Айхенвальд, Ю.И. Сирина / Ю.И. Айхенвальд // Vladimir Nabokov Archive. Library of Congress. Container 8, folder 17.
20. Александров, В.Е. Набоков и потусторонность. Метафизика. Этика. Эстетика / В.Е. Александров. – СПб.: Алетейя, 1999. – 320 с.
21. Амусин, М.Ф. Ваш роман принесет еще сюрпризы. (О специфике фантастического в «Мастере и Маргарите») / М.Ф. Амусин // Вопросы литературы. – 2005. – № 2.
22. Анастасьев, Н.А. Феномен Набокова. / Н.А. Анастасьев. – М.: Современный писатель, 1992. – 320 с.
23. Андреева, В.А. Поэтика Гайто Газданова в контексте модернистской прозы первой половины XX века / В.А. Андреева // Диссертация ... кандидата филологических наук: 10.01.01. – Ярославль: 2013 год. – 250 с.
24. Апдайк, Дж. Америка как клоака / Дж. Апдайк // Фрагменты интервью французской газете «Le Monde». [Электронный ресурс]: URL: <http://inosmi.ru/world/20090128/246993.html>. – (Дата обращения: 08.08.2013 г.).
25. Апдайк, Дж. Кентавр / Дж. Апдайк. [Электронный ресурс]: URL: http://modernlib.ru/books/apdayk_dzhon/kentavr/read/ – (Дата обращения: 07.08.2013 г.).
26. Апресян, Ю.Д. Роман «Дар» в космосе В. Набокова / Ю.Д. Апресян // Известия АН. Серия лит. и яз. – Т. 54. – 1995. – № 3.

27. Аствацатуров, А.А. Ловец во ржи / А.А. Аствацатуров. [Электронный ресурс]: URL: <http://svobodanews.ru/content/transcript/1944442.html>. - (Дата обращения: 01.08.2015 г.).
28. Бабич, Д.П. Каждый может выйти из зала. Театрализация зла в произведениях Набокова / Д.П. Бабич // Вопросы литературы. – 1999. – № 5.
29. Баканова, М.А. В.В. Набоков – исследователь русской литературы: приемы организации макротекста / М.А. Баканова // Дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.01. – Иваново: 2004. – 167 с.
30. Барабтарло, Г.А. Очерк особенностей устройства двигателя в «Приглашении на казнь» / Г.А. Барабтарло // В.В. Набоков: Pro et contra. – СПб: Издательство Русского Христианского гуманитарного института, 1999. – 992 с.
31. Барабтарло, Г.А. Сочинение Набокова / Г.А. Барабтарло. – СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2011. – 464 с.
32. Баранников, А.П. Индийская филология: Литературоведение. / А.П. Баранников. – М.: Наука, 1959. – 334 с.
33. Барт, Р. Смерть автора / Р. Барт // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, 1994. – 616 с.
34. Бахрах, А.В. Берлинский «Клуб писателей» / А.В. Бахрах // Новое русское слово. – 1981. – 6 сентября.
35. Бахтин, М.М. Собрание сочинений. В 7 томах / М.М. Бахтин // Издание института мировой литературы им. А.М. Горького РАН. – М.: Русские словари, 1996. – 7 т.
36. Белый, А. Критика. Эстетика. Теория символизма. В 2х томах / А. Белый. – М.: Искусство, 1994. – 2 т.
37. Белый, А. Одна из обителей царства теней / А. Белый. – Л.: Государственное издательство, 1924. – 224 с.
38. Берберова, Н.Н. Курсив мой (Автобиография) / Н.Н. Берберова // Вопросы литературы. – 1989. – № 11.

39. Бергсон, А. Творческая эволюция / А. Бергсон. – М.: Прогресс-Традиция, 2006. – 672 с.
40. Бердяев, Н.А. Миросозерцание Достоевского / Н.А. Бердяев // Н.А. Бердяев о русской философии. В 2х частях. – Свердловск: Издательство Уральского ун-та, 1991. – 2 ч.
41. Бердяев, Н.А. Новое Средневековье. Размышления о судьбе России и Европы / Н.А. Бердяев. – М.: Феникс, 1991. – 82 с.
42. Берлинский кружок поэтов (1928-1933). Русский альманах. / Под ред. З. Шаховской, Р. Гера, Е. Терновского. – Париж: Giban and Parker, 1981. – 340 с.
43. Бетея, Д. Изгнание как уход в кокон: образ бабочки у Набокова и Бродского / Д. Бетея // Русская литература. – 1991. – № 3.
44. Битов, А.Г. Музыка чтения. Предисловие к «Лекциям по зарубежной литературе» Набокова / А.Г. Битов. – М.: Независимая газета, 1998. – 512 с.
45. Битов, А.Г. Одноклассники. К 90-летию О.В. Волкова и В.В. Набокова / А.Г. Битов // Новый мир. – 1990. – № 5.
46. Бицилли, П.Б. Жизнь и литература / П.Б. Бицилли // Современные записки. – 1933. – № 51.
47. Бицилли, П.Б. В. Сирин / П.Б. Бицилли // Русская речь. – 1994. – № 2.
48. Блауберг, И.И. Анри Бергсон / И.И. Блауберг. [Электронный ресурс]: URL: http://modernlib.ru/books/i_i_blauberg/anri_bergson/read/ – (Дата обращения: 23.08.2013 г.)
49. Бойд, Б. Метафизика Набокова: Ретроспективы и перспективы / Б. Бойд // Набоковский вестник. В.В. Набоков и Серебряный век. – СПб. – 2001. – № 6.
50. Борухов, Б.Л. Об одной вертикальной норме в прозе Набокова / Б.Л. Борухов // Художественный текст: антология и интерпретация. – Саратов: Монолит, 1992. – 220 с.
51. Бочаров, С.Г. Пруст и «поток сознания» / С.Г. Бочаров // Критический реализм XX века и модернизм. – М.: Наука, 1997. – 512 с.

52. Бродски, А. «Лолита» Набокова и послевоенное эмигрантское сознание / А. Бродски (Авториз. перевод В. Нугатова) // Новое литературное обозрение. – 2002. – № 58.
53. Бродский, И.А. Сочинения Иосифа Бродского: в 7 т. / И.А. Бродский. – Т. 5. – СПб.: Пушкинский фонд, 1999. – 376 с.
54. Букс, Н. Эшафот в хрустальном дворце. О русских романах Владимира Набокова / Н. Букс. – М.: Новое литературное обозрение, 1998. – 208 с.
55. Быков, Д.Л. Прощай, отчаяние, или По ком звонит дар / Д.Л. Быков // Журнал «Огонёк». – 2008. – № 52. [Электронный ресурс]: URL: <http://ogoniok.com/archive/2003/4780-4781/01-56-58/> – (Дата обращения: 11.08.2013 г.).
56. Виноградов, В.В. Проблема образа автора в художественной литературе. О теории художественной речи / В.В. Виноградов. – М.: Высшая школа, 1971. – 240 с.
57. Витгенштейн, Л. Избранные Работы / Л. Витгенштейн. – М.: Территория будущего, 2005. – 440 с.
58. Витрак, Р. Внутренний монолог и сюрреализм / Р. Витрак // Антология французского сюрреализма. 20-е годы. – М.: ГИТИС, 1994. – 358 с.
59. Вострикова, А.В. Бегство от жизни: Роман В.В. Набокова «Защита Лужина» / А.В. Вострикова // Литература в школе. – 2007. – № 1.
60. Выготский, Л.С. Психология искусства / Л.С. Выготский. – СПб.: Питер, 2000. – 345 с.
61. Гаврилова, Ю.Ю., Гиршман, М.М. Миф-автор-художественная целостность: аспекты взаимосвязи / Ю.Ю. Гаврилова, М.М. Гиршман // Филологические науки. – 1993. – № 3.
62. Гадамер, Г.-Г. Игра искусства / Г.-Г. Гадамер (Пер. с нем. А.В. Явецкого) // Вопросы философии. – 2006. – № 8.
63. Гайденок, П.П. Герменевтика и кризис буржуазной культурно-исторической традиции / П.П. Гайденок // Вопросы литературы. – 1989. – № 5.

64. Галинская, И.Л. Загадки Сэлинджера / И.Л. Галинская. [Электронный ресурс]: URL: <http://opentextnn.ru/man/?id=2451>. – (Дата обращения: 23.08.2013 г.).
65. Галинская, И.Л. К вопросу о генезисе романа В.В. Набокова «Лолита» / И.Л. Галинская. [Электронный ресурс]: URL: <http://ec-dejavu.ru/l/Lolita.html>. – (Дата обращения: 20.08.2013 г.).
66. Гарин, И.И. Век Джойса. / И.И. Гарин. – М.: Terra–Книжный клуб, 2002. – 704 с.
67. Гачечиладзе, Г.Р. Художественный перевод и литературные взаимосвязи. / Г.Р. Гачечиладзе. – М.: Советский писатель, 1980. – 256 с.
68. Генис, А.А. Поверх барьеров / А.А. Генис // Интервью «Радио Свобода» (1999 год). [Электронный ресурс]: URL: <http://archive.svoboda.org/programs/OTB/2003/OBT.080103.asp>. – (Дата обращения: 15.08.2013 г.).
69. Гинзбург, Л.Я. О психологической прозе. / Л.Я. Гинзбург. – Л.: Интрада, 1999. – 413 с.
70. Глазунова, С.И. Интерпретация русской литературы XIX века в творчестве В. Набокова / С.И. Глазунова // Дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.01. – Иваново: 2004. – 221 с.
71. Гоголь, Н.В. Собрание сочинений в 14 томах / Н.В. Гоголь. [Электронный ресурс]: URL: <http://maxima-library.org/mob/bl/series/8710>. – (Дата обращения: 17.08.2013 г.).
72. Грибанов, Б.Т. Эрнест Хемингуэй. Жизнь и творчество / Б.Т. Грибанов. [Электронный ресурс]: URL: <http://hemingway-lib.ru/analiz-proizvedenii/gribanov-ernest-hemingway-zhizn-i-tvorchestvo.html>. – (Дата обращения: 02.08.2013 г.).
73. Григорьев, А.А. О правде и искренности в искусстве / А.А. Григорьев // Эстетика и критика. – М.: Искусство, 1993. – 496 с.
74. Гришакова, М.А. Визуальная поэтика В. Набокова / М.А. Гришакова // Новое литературное обозрение. – 2002. – № 2 (54).

75. Гродецкая, А.Г. Агиографические прообразы в «Анне Карениной» (жития блудниц и любодеец и сюжетная линия главной героини романа) / А.Г. Гродецкая // Труды Отдела древнерусской литературы. – СПб.: Прогресс, 1993. – 582 с.
76. Гузеев, С.С. Предисловие к лекциям по зарубежной литературе В. Набокова / С.С. Гузеев. [Электронный ресурс]: URL: <http://old.russ.ru/journal/kniga/99-03-25/guzev.htm>. – (Дата обращения: 01.08.2013 г.).
77. Гусейнова, Э.Р. Художественные стратегии В.В. Набокова в лекциях по русской и зарубежной литературе как текстопорождающий фактор / Э.Р. Гусейнова // Дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.01. – Саратов: 2013. – 225 с.
78. Гуссерль, Э. Собрание сочинений. Логические исследования. В 2 т. / Э. Гуссерль (пер. с нем. В.И. Молчанова). – М.: Дом интеллектуальной книги, 2001. – 2 т.
79. Давид, К. Франц Кафка / К. Давид. [Электронный ресурс]: URL: http://royallib.com/read/david_klod/frants_kafka.html#0 – (Дата обращения: 11.08.2013 г.).
80. Давыдов, С.С. «Тексты-Матрешки» Владимира Набокова / С.С. Давыдов. – München: Otto Zanger, 1982. – 282 с.
81. Дарк, О. Загадка Сирина: Примечания / О. Дарк // В. Набоков Собр. соч. в 5 т. – М.: Правда, 1990. – 5 т.
82. Дарк, О. Загадка Сирина: Ранний Набоков в критике «первой волны» русской эмиграции / О. Дарк // Вопросы литературы. – 1990. – № 3.
83. Дворецкий, И.Х. Древнегреческо-русский словарь. В 2-х томах // И.Х. Дворецкий. – М.: Государственное издательство иностранных и национальных словарей, 1958. – 2 т.
84. Демешко, В.А. К вопросу о принципе игры в творчестве В.В. Набокова / В.А. Демешко // Лингвистика и литературоведение в университете: Материалы науч. конф., Минск, 14-15 ноября 2002 г. – Мн.: БГПУ, 2002.

85. Демешко, В.А. Набоков и красота слова (на материале ранних критических заметок 20-30-х гг.) / В.А. Демешко // Культура мовы і грамадства: Матэрыялы міжнар. навук.-практ. канф., 5-6 снежня 2002. – Мн.: БДПУ, 2002.
86. Демешко, В.А. Принципы анализа литературного произведения (на материале «Лекций по русской литературе» В.В. Набокова) / В.А. Демешко // Актуальные вопросы русского языка и литературы: теория, методика преподавания: Материалы третьей науч.-практ. конф., Минск, 26 апр. 2001 г. – Мн.: БГПУ им. М. Танка, 2001.
87. Демешко, В.А. Эстетический подход Набокова-литературоведа к поэтическому тексту / В.А. Демешко // Традиционное и новаторское в преподавании литературы в школе и вузе: Материалы международной научной конференции, 20-21 ноября 2001 г. В 2-х ч. Ч. 1 – Брест: БрГУ им. А.С. Пушкина, 2002.
88. Демешко, В.А. Язык поэтического текста как объект внимания Набокова-литературоведа / В.А. Демешко // Актуальные проблемы исследования языка и речи: Материалы междунар. науч. конф., Минск, 30-31 окт. 2001 г.: В 2 ч. – Мн.: БГПУ им. М. Танка, 2001. – 2 ч.
89. Деринг-Смирнова, И.Р., Смирнов, И.П. «Исторический авангард» с точки зрения художественных систем / И.Р. Деринг-Смирнова, И.П. Смирнов // Russian Literature. – 1980. – № 7.
90. Деррида, Ж. Голос и феномен, и другие работы по теории знака Гуссерля. Различение / Ж. Деррида. – СПб: Алетейя, 1999. – 476 с.
91. Джеймс, У. Психология / У. Джеймс. – М.: Педагогика, 1991. – 368 с.
92. Джойс, Дж. Улисс / Дж. Джойс. [Электронный ресурс]: URL: <http://www.james-joyce.ru/ulysses/ulysses-text.htm>. – (Дата обращения: 14.07.2013 г.).
93. Дземидок, Б. Институционализм и философия искусства / Б. Дземидок // Американская философия искусства. – Екатеринбург: Деловая книга, 1997. – 530 с.

94. Дмитриенко, О.А. Фольклорно-мифологические мотивы в романе Набокова «Машенька» / О.А. Дмитриенко // Русская литература. – 2007. – № 4.
95. Долинин, А.А. Набоков, Достоевский и достоевщина / А.А. Долинин. [Электронный ресурс]: URL: <http://magazines.russ.ru/slo/2001/1/dol.html>. – (Дата обращения: 07.08.2013 г.).
96. Долинин, А.А., Маликова, М.В., Аверин, Б.В. В.В. Набоков: Pro et Contra // Антология в 2 томах. – СПб: Издательство Русского Христианского гуманитарного института, 1999. – 992 с.
97. Доманский, Ю.В. Вариативность драматургии А.П. Чехова / Ю.В. Доманский // Монография. – Тверь: Лилия-Принт, 2005. – 160 с.
98. Достоевский, Ф.М. Собрание сочинений в 15 томах / Ф.М. Достоевский. [Электронный ресурс]: URL: <http://lib.rus.ec/s/7642>. – (Дата обращения: 11.08.2013 г.).
99. Дэвенпорт, Г. Предисловие / Г. Дэвенпорт // В. Набоков. Лекции о Дон Кихоте. – М.: Азбука, 2009. – 320 с.
100. Евразийство. В поисках своего пути: Россия между Европой и Азией / Хрестоматия по истории российской общественной мысли XIX–XX веков // Под ред. Н.Г. Федоровского. – М.: Логос, 1997. – 752 с.
101. Емец, Д.А. Какие чувства связывали Акакия Башмачкина с его шинелью / Д.А. Емец. [Электронный ресурс]: URL: <http://lib.rus.ec/b/223475/read>. – (Дата обращения: 10.08.2013 г.).
102. Ерофеев, В.В. Русский метароман Владимира Набокова, или В поисках утраченного рая / В.В. Ерофеев // Вопросы литературы. – 1988. – № 1.
103. Женетт, Ж. Фигуры. В 2-х т. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – 2 т.
104. Журавлев, А.И. «Органическая критика» Ап. Григорьева / А.И. Журавлев // Эстетика и критика (вступительная статья А.И. Журавлева). – М.: Искусство, 1980. – 496 с.
105. Замятин, Е.И. Сочинения / Е.И. Замятин. – М.: Современник, 1988. – 576 с.

106. Зверев, А.М. Набоков. Серия ЖЗЛ / А.М. Зверев. [Электронный ресурс]: URL: <http://lib.rus.ec/b/411134/read>. – (Дата обращения: 21.08.2013 г.).
107. Зверев, А.М. Набоков на кафедре / А.М. Зверев // Иностранная литература. – 1999. – № 9.
108. Злочевская, А.В. Набоков и Айхенвальд // А.В. Злочевская // Вестн. Моск. ун-та. – 2007. – № 5.
109. Злочевская, А.В. Набоков и Ф. Достоевский / А.В. Злочевская. [Электронный ресурс]: URL: <http://www.bogoslov.ru/text/374881.html>. – (Дата обращения: 21.08.2013 г.).
110. Злочевская, А.В. Художественный мир Владимира Набокова и русская литература XIX века / А.В. Злочевская. – М.: Изд-во МГУ, 2002. – 188 с.
111. Иванова, Е.В. Владимир Набоков: выломавшее себя звено / Е.В. Иванова // Литературная учеба. – 1989. – № 6.
112. Ильин, И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм / И.П. Ильин. – М.: Интрада, 1996. – 252 с.
113. Илюшин, А.А. Владимир Набоков. Лекции по русской литературе: Чехов, Достоевский, Гоголь, Горький, Толстой, Тургенев / А.А. Илюшин. – М.: Независимая газета, 1996. – 438 с.
114. Ингарден, Р. Введение в феноменологию Эдмунда Гуссерля / Р. Ингарден. – М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. – 158 с.
115. История литературы. Критика / (Под ред. В.В. Прозорова). – СПб.: Высшая школа, 2001. – 464 с.
116. Кабанова, И.В. Зарубежная литература / И.В. Кабанова // «Превращение» Ф. Кафки. [Электронный ресурс]: URL: <http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/kabanova/prevraschenie-kafki.htm>. – (Дата обращения: 11.08.2013 г.).
117. Касаткина, Т.А. Достоевский и XX век. В 2 т. / Т.А. Касаткина. – М.: ИМЛИ РАН, 2007. – 2 т.
118. Катаев, В.Б. Литературные связи А.П. Чехова / В.Б. Катаев. – М.: Изд-во МГУ, 1989. – 262 с.

119. Кафка, Ф. Превращение / Ф. Кафка. [Электронный ресурс]: URL: <http://kafka.ru/rasskasy/read/prewrashenie>. – (Дата обращения: 23.08.2013 г.).
120. Кожинов, В.В. Внимание: Литература США сегодня. Достижения и просчеты советской американистики / В.В. Кожинов. – М.: Прогресс, 1982. – 220 с.
121. Копанев, П.И. Вопросы методики и теории художественного перевода / П.И. Копанев. – Минск: Издательство БГУ им. В. И. Ленина, 1972. – 296 с.
122. Кормилов, С.И. История русской литературы / С.И. Кормилов. [Электронный ресурс]: URL: <http://lib.rus.ec/b/209756/read>. – (Дата обращения: 23.08.2013 г.).
123. Косиков, Г.К. Два века западноевропейского литературоведения: от «романтической герменевтики» до «новой критики». От структурализма к постструктурализму (проблемы методологии) / Г.К. Косиков // Монография. – М.: Художественная литература, 1998. – 182 с.
124. Краткая энциклопедия символов. [Электронный ресурс]: URL: http://www.symbolarium.ru/index.php/Краткая_энциклопедия_символов. – (Дата обращения: 25.08.2013 г.).
125. Кузнецов, Б.Г. Ценность познания / Б.Г. Кузнецов. – М.: Наука, 1975. – 168 с.
126. Кун, Н.А. Мифы Древней Греции / Н.А. Кун. – М.: Эксмо, 2009. – 240 с.
127. Кураев, М.М. Памятник Гоголю / М.М. Кураев // День и Ночь. Литературный журнал для семейного чтения. – 1996. – № 6.
128. Левин, Ю.Д. Русские переводчики XIX века и развитие художественного перевода / Ю.Д. Левин. – Л.: Наука, 1985. – 348 с.
129. Левин, Ю.И. Заметки о «Машеньке» В.В. Набокова / Ю.И. Левин // В.В. Набоков: Pro et contra. – СПб: Издательство Русского Христианского гуманитарного института, 1999. – 992 с.

130. Левин, Ю.И. Об особенностях повествовательной структуры и образного строя романа Владимира Набокова «Дар» // В.В. Набоков: Pro et contra. – СПб: Издательство Русского Христианского гуманитарного института, 1999. – 992 с.
131. Левин, Ю.И. Повествовательная структура как генератор смысла: текст в тексте в новеллах Х.-Л. Борхеса. Текст в тексте / Ю.И. Левин. – Тарту: Прогресс, 1984. – 282 с.
132. Лермонтов, М.Ю. Собр. соч. в 4 т. / М.Ю. Лермонтов. – Л.: Наука, 1979-1981. – 4 т.
133. Липовецкий, М.Н. Эпилог русского модернизма. Художественная философия творчества в «Даре» Набокова / М.Н. Липовецкий // В.В. Набоков: Pro et contra. – СПб: Издательство Русского Христианского гуманитарного института, 1999. – 992 с.
134. Ломинадзе, С.В. Концептуальный стиль и художественная целостность / С.В. Ломинадзе. – М.: Контекст, 1982. – 452 с.
135. Лосев, А.Ф. Эстетика Возрождения / А.Ф. Лосев. – М.: Наука, 1982. – 564 с.
136. Лотман, Ю.М. Игра как семиотическая проблема и ее отношение к природе искусства / Ю.М. Лотман // Летняя школа по вторичным моделирующим системам. – Тарту: Прогресс, 1964. – 302 с.
137. Лотман, Ю.М. Об искусстве. Проблема сходства искусства и жизни в свете структурального подхода / Ю.М. Лотман. – М.: Наука, 1998. – 534 с.
138. Лотман, Ю.М. Структура художественного текста / Ю. Лотман. – М.: Искусство, 1970. – 384 с.
139. Люксембург, А.М., Рахимкулова, Г.Ф. Магистр игры Вивиан Ван Бок: игра слов в прозе В. Набокова в свете теории каламбура / А.М. Люксембург, Г.Ф. Рахимкулова. – Ростов-на-Дону: Изд-во РГУ, 1996. – 156 с.
140. Майзенер, А. Песнь любви Сэлинджера / А. Майзенер. – М.: Наука, 1962. – 346 с.
141. Мамардашвили, М.К. Лекции о Прусте. Психологическая топология пути / М.К. Мамардашвили. – М.: Ad Marginem, 1995. – 548 с.

142. Мельников, Н.Г. Владимир Набоков. Интервью 1932-1977 / Н.Г. Мельников. – М.: Независимая газета, 2002. – 700 с.
143. Мельников, Н.Г. Набоков о Набокове и прочем / Н.Г. Мельников. – М.: Независимая газета, 2002. – 704 с.
144. Мергаут, В. Учение индуизма / В. Мергаут // Боги, брахманы, люди. – М.: Наука, 1986. – 188 с.
145. Мережковский, Д.С. Собрание сочинений в 4 томах / Д.С. Мережковский. – М.: Книговек, 2011. – 4 т.
146. Минц, З.Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов / З.Г. Минц. [Электронный ресурс]: URL: <http://www.ruthenia.ru/mints/papers/neomifologich.html>. – (Дата обращения: 23.08.2013 г.).
147. Млечко, А.В. Игра, метатекст, трикстер: пародия в «русских» романах В.В. Набокова / А.В. Млечко // Вестник ВолГУ. – Серия 8: Литературоведение. Журналистика. – 2013. – Вып. 12.
148. Мочульский, К.В. Достоевский. Жизнь и творчество / К.В. Мочульский. – Париж: Утса-press, 1980. – 412 с.
149. Мулярчик, А.С. Верность традиции. (Рассказы В.Набокова 20-30-х годов) / А.С. Мулярчик // Литературная учеба. – 1989. – № 1.
150. Набоковский вестник. – СПб.: вып. 4. – 1999. – 188 с.
151. Набоковский вестник. – СПб.: вып. 5. – 2000. – 245 с.
152. Нехамкин, Э.Л. Просто Набоков / Э.Л. Нехамкин // «Вестник». – 1999. – № 10 (217).
153. Нива, Ж. Возвращение в Европу. Мистификация прежде всего / Ж. Нива. [Электронный ресурс]: URL: <http://russia-west.ru/viewtopic.php?id=622>. – (Дата обращения: 15.08.2013 г.).
154. Нива, Ж. От Жюльена Сореля к Цинциннату (Стендаль и Набоков) / Ж. Нива // Континент-87. – М.-Париж: Колумнист, 1987. – 312 с.

155. Нижник, А.В. «В сторону Пруста»: франкоязычные подтексты американской лекции В. Набокова «Гюстав Флобер» / А.В. Нижник // Ярославский педагогический вестник. – 2014. – № 4. – Т.1.
156. Новикова-Строганова, А.А. О вечном примирении и жизни бесконечной...: роман И.С. Тургенева «Отцы и дети» (к 195-летию писателя) / А.А. Новикова-Строганова. [Электронный ресурс]: URL: http://tricolor.org/history/cu/lit/turgenev/15_05_2013/. – (Дата обращения: 15.05.2013 г.).
157. Носик, Б.М. Мир и дар Владимира Набокова. Первая русская биография / Б.М. Носик. – М.: Пенаты, 1995. – 550 с.
158. Носик, Б.М. Набоков-переводчик и переводчики Набокова / Б.М. Носик // Иностранная литература. – 1993. – № 11.
159. Носов, А.Л. Несколько слов об эстетических взглядах В. Набокова / А.Л. Носов. – М.: Наука, 1993. – 364 с.
160. О'Коннор, Д. Дж. Д. Сэлинджер / Д. О'Коннор. – М.: Весна, 1981. – 368 с.
161. Орлов, В.В. На полпути к России: Набоков и Пушкин / В.В. Орлов // Вестник. – 1999. – № 11 (218).
162. Ортега-и-Гассет, Х. Время, расстояние и форма в искусстве Пруста / Х. Ортега-и-Гассет // Эстетика. Философия культуры. – М.: Искусство, 1991. – 588 с.
163. Отто, Р. Священное. Об иррациональном в идее божественного и его соотношении с рациональным / Р. Отто. – СПб: Изд-во СПбГУ, 2008. – 274 с.
164. Павлов, А.М. Пересказ и его рецептивные возможности в «Лекциях по литературе» Владимира Набокова / А.М. Павлов // Критика и семиотика. – 2002. – Вып. 5.
165. Парамонов, Б.М. Интервью радио «Свобода» / Б.М. Парамонов. [Электронный ресурс]: URL: <http://www.svoboda.org/programs/otbe/2005/otbe.112305.asp>. – (Дата обращения: 17.08.2013 г.).

166. Пасекова, Н.В. «Флоберовский след» в творческом наследии В.В. Набокова (на материалах «Лекций по зарубежной литературе» и художественных произведений) / Н.В. Пасекова. [Электронный ресурс]: URL: <http://potext.ru/literatura/3791/index.html>. – (Дата обращения: 03.08.2013 г.).
167. Пекка, Т. Заметки о полигенетичности в прозе Набокова / Т. Пекка // В.В. Набоков: Pro et contra. – СПб: Издательство Русского Христианского гуманитарного института, 1999. – 992 с.
168. Петренко, В.Ф., Кучеренко, В.В. Взаимосвязь эмоций и цвета / В.Ф. Петренко, В.В. Кучеренко // Вестн. Моск. ун-та. – сер 14. – 1988. – № 3.
169. Погребная, Я.В. Мнимость смерти и материальность памяти в лирике М.Ю. Лермонтова и В.В. Набокова / Я.В. Погребная // М.Ю. Лермонтов: проблемы изучения и преподавания. – Ставрополь. – 1997. – Вып. 3.
170. Погребная, Я.В. Актуальные проблемы современной мифопоэтики: учебное пособие / Я.В. Погребная. – Ставрополь: Изд-во СКФУ, 2014. – 102 с.
171. Подорога, В.А. Выражение и смысл / В.А. Подорога. – М.: Ad Marginem, 1995. – 339 с.
172. Попович, А.А. Проблемы художественного перевода / А.А. Попович. – М.: Высшая школа, 1980. – 348 с.
173. Пронин, В.А., Толкачев, С.П. Современный литературный процесс за рубежом / В.А. Пронин, С.П. Толкачев. [Электронный ресурс]: URL: <http://hi-edu.ru/e-books/xbook026/01/part-006.htm>. – (Дата обращения: 09.08.2013 г.).
174. Проффер, К. Ключи к «Лолите» / К. Проффер. – М.: Симпозиум, 2000. – 304 с.
175. Пруст, М. В поисках утраченного времени / М. Пруст. [Электронный ресурс]: URL: http://libtxt.ru/chitat/prust_marsel/9014V_poiskah_utrachennogo_vremeni_7.html. – (Дата обращения: 15.07.2013 г.).
176. Пушкин, А.С. Полн. собр. соч.: в 10 т. / А.С. Пушкин. – Л.: Наука, 1977–1979. – 10 т.

177. Пятигорский, А.А. Чуть-чуть о философии Владимира Набокова / А.А. Пятигорский // В.В. Набоков: Pro et contra. – СПб: Издательство Русского Христианского гуманитарного института, 1999. – 992 с.
178. Ранчин, А.М. Традиции русской поэзии XVIII–XX вв. в творчестве И. Бродского / А.М. Ранчин // Дисс. докт. филол. наук: 10.01.01. – М.: 2001. – 371 с.
179. Романовский, С.А. Беседы с «Улиссом» / С.А. Романовский. [Электронный ресурс]: URL: http://ec-dejavu.net/u/Ulysses_Romanovsky.html. – (Дата обращения: 16.08.2013 г.).
180. Ронен, О. Пути Шкловского в «Путеводителе по Берлину» / О. Ронен // Звезда. – 1999. – № 4.
181. Руднев, В.П. Несколько слов о рассказе «Хорошо ловится рыбка-бананка» / В.П. Руднев. [Электронный ресурс]: URL: http://student.km.ru/ref_show_frame. – (Дата обращения: 04.08.2014 г.).
182. Руднев, В.П. Словарь культуры XX века / Под ред. В.П. Руднева. – М.: Аграф, 1997. – 384 с.
183. Рымарь, Н.Т. Поэтика романа / Н.Т. Рымарь // Под общей редакцией С.А. Голубкова. – Куйбышев: Изд-во Саратовского университета, 1990. – 256 с.
184. Рымарь, Н.Т., Скобелев, В.П. Теория автора и проблема художественное деятельности / Н.Т. Рымарь, В.П. Скобелев. – Воронеж: Логос-Траст, 1994. – 264 с.
185. Рягузова, Л.Н. Эстетические и теоретико-литературные понятия В. Набокова / Л.Н. Рягузова // Текст-интертекст-культура. – М.: Наука, 2001. – 396 с.
186. Сараскина, Л.И. Набоков, который бранится / Л.И. Сараскина // В.В. Набоков: Pro et contra. – СПб: Издательство Русского Христианского гуманитарного института, 1999. – 992 с.
187. Сарнов, Б.М. Ларец с секретом: О загадках и аллюзиях в русских романах В. Набокова / Б.М. Сарнов // Вопросы литературы. – 1999. – № 3.

188. Сартр, Ж.-П. Что такое литература? / Ж.-П. Сартр. – Уфа: Ихтик, 1997. – 252 с.
189. Свердлов, М.А. Поэтика абсурда: «Превращение» Франца Кафки / М.А. Свердлов. [Электронный ресурс]: URL: <http://.lit.1september.ru/articlef.php?ID=200403003>. – (Дата обращения: 18.08.2013 г.).
190. Сендерович, С.Я., Шварц, Е.М. Балаган смерти: заметки о романе В.В. Набокова «Bend Sinister» / С.Я. Сендерович, Е.М. Шварц // Культура русской диаспоры: Владимир Набоков – 100: материалы науч. конф. – Таллинн: Visavis, 2000. – 358 с.
191. Серафимова, В.Д. Русская литература XX в. (вторая половина): Учебные материалы: 10-11 кл.: в 2 ч. / В.Д. Серафимова. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. – 2 ч.
192. Скобелев, В.П. О структурно-семантических первоосновах поэтики литературного пародирования / В.П. Скобелев // Проблемы изучения литературного пародирования: Межвуз. науч. сб. – Самара: Изд-во Самарского ун-та, 1996. – 154 с.
193. Скобелев, В.П. Поэтика рассказа / В.П. Скобелев. – Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1982. – 156 с.
194. Сконечная, О.Ю. Люди лунного света в русской прозе Набокова. К вопросу о набоковском пародировании мотивов Серебряного века / О.Ю. Сконечная // Звезда. – 1996. – № 11.
195. Скоропанова, И.С. Русская постмодернистская литература: Учебное пособие / И.С. Скоропанова. – М.: Флинта, 2001. – 608 с.
196. Современное зарубежное литературоведение: (Страны Западной Европы и США): Концепции, школы, термины: Энцикл. Справочник / Науч. ред. и сост. И.П.Ильин, Е.А. Цурганова. – М.: Интрада – ИНИОН, 1996. – 320 с.

197. Степанян, К.А. Сознать и сказать. «Реализм в высшем смысле» как творческий метод Ф.М. Достоевского / К.А. Степанян. – М.: Раритет, 2005. – 512 с.
198. Струве, Г.П. Из моих воспоминаний об одном русском литературном кружке в Берлине. – Три юбилея Андрея Седых / Г.П. Струве. – Нью Йорк: Schloegel, 1982. – 194 с.
199. Сухих, И.Н. Проблемы поэтики А.П. Чехова / И.Н. Сухих. – Л.: Издательство Ленинградского университета, 1987. – 188 с.
200. Сучков, Б.Л. Лики времени / Б.Л. Сучков. – М.: Художественная литература, 1969. – 444 с.
201. Сэлинджер, Дж. Д. Хорошо ловится рыбка-бананка / Дж. Д. Сэлинджер. [Электронный ресурс]: URL: http://lib.ru/SELINGER/sel_3.txt. – (Дата обращения: 06.08.2013 г.).
202. Тихомирова, Е.К. К интерпретации произведений В. Набокова / Е.К. Тихомирова // Русская классика XX века: пределы интерпретации. Сб. материалов научной конференции. – Ставрополь: Изд-во СГУ, 1995. – 226 с.
203. Тишкевич, А.С. Культурология XX век: Энциклопедия в 2 т. / А.С. Тишкевич. – СПб: Университетская книга, 1998. – 448 с. – 2 т.
204. Толстой, И.Н. Предшественник «Лолиты» / И.Н. Толстой // Звезда. – 1991. – № 3.
205. Толстой, Л.Н. Собр. соч.: В 22 т. / Л.Н. Толстой. – М.: Художественная литература, 1978–1985. – 22 т.
206. Топоров, В.Н. Зачем заново переводить Сэлинджера на русский? / В.Н. Топоров. [Электронный ресурс]: URL: <http://fontanka.ru/2008/11/10/078/>. – (Дата обращения: 30.08.2013 г.).
207. Топоров, В.Н. Набоков наоборот / В.Н. Топоров // Литературное обозрение. – 1990. – № 4.
208. Тургенев, И.С. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. / И.С. Тургенев. – М.: Наука, 1979. – 30 т.

209. Тюпа, В.И. Тезисы к проекту словаря мотивов / В.И. Тюпа // Дискурс. – 1996. – № 2.
210. Уайльд, О. Избранные произведения. В 2 т. / О. Уайльд. – М.: Республика, 1993. – 2 т.
211. Успенский, Б.А. Семиотика истории. Семиотика культуры / Б.А. Успенский. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. – 608 с.
212. Усыскин, Л.Б. Лекции о Дон Кихоте В.В. Набокова / Л.Б. Усыскин // (пер. с англ. И.М. Бернштейн, М.А. Дадяна, Г.М. Дашевского, Н.Г. Кротовской, под общ. ред. М.А. Дадяна). – М.: Независимая Газета, 2002. – 328 с.
213. Ухова, Е.Ю. Призма памяти в романах В. Набокова / Е.Ю. Ухова // Вопросы литературы. – 2003. – № 4.
214. Федоров, А.В. Искусство перевода и жизнь литературы / А.В. Федоров. – Л.: Советский писатель, 1983. – 352 с.
215. Федоров, В.С. Отчаянье и надежда Владимира Набокова / В.С. Федоров // В. Набоков. Соглядатай; Отчаянье: романы. – М.: Изд-во ВЗПИ, 1991. – 346 с.
216. Федякин, С.А. Круг кругов, или Набоковское зазеркалье / С.А. Федякин // В. Набоков. Избранное. – М.: Искусство, 2005. – 574 с.
217. Флобер, Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Письма / Г. Флобер. – М.: Художественная литература, 1984. – 296 с.
218. Фолкнер, У. Шум и ярость / У. Фолкнер. [Электронный ресурс]: URL: http://lib.ru/INPROZ/FOLKNER/noise_u.txt. – (Дата обращения: 08.08.2013 г.).
219. Франк, С.Л. Религиозность Пушкина / С.Л. Франк // Русское мировоззрение. Филологические науки. – 2003. – № 4.
220. Франк, С.Л. Сущность и ведущие мотивы в русской философии / С.Л. Франк // Русское мировоззрение. – СПб.: Наука, 1996. – 344 с.
221. Хайдеггер, М. Время и бытие: Статьи и выступления / М. Хайдеггер // Сост., пер. с нем. и комм. В.В. Бибихина. – М.: Республика, 1993. – 448 с.
222. Хайдеггер, М. Учение Платона об истине / М. Хайдеггер // Историко-философский ежегодник. – М.: Наука, 1986. – 274 с.

223. Хализев, В.Е. Теория литературы / В.Е. Хализев. [Электронный ресурс]: URL: http://mordenlib.ru/books/halizev_v/teoriya_literaturi/read/. – (Дата обращения: 23.08.2013 г.).
224. Ханзен-Леве, А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм / А. Ханзен-Леве. – СПб: Академический проект, 1999. – 506 с.
225. Ханзен-Леве, А. Русский формализм / А. Ханзен-Леве. – М.: Языки русской культуры, 2001. – 672 с.
226. Хёйзинга, Й. Homo Ludens. Статьи по истории культуры. / Й. Хёйзинга // Пер., сост. и вступ. ст. Д.В. Сильвестрова. – М.: Прогресс – Традиция, 1997. – 444 с.
227. Хемингуэй, Э. Убийцы / Э. Хемингуэй. [Электронный ресурс]: URL: <http://lib.rus.ec/b/204887/read>. – (Дата обращения: 10.08.2013 г.).
228. Ходасевич, В.Ф. Колеблемый треножник / В.Ф. Ходасевич. – М.: Советский писатель, 1991. – 684 с.
229. Хоружий, С.С. Комментарии / С.С. Хоружий // (вступ. ст. С.С. Хоружего к роману Дж. Джойса «Улисс»). – М.: Знак, 1993. – 448 с.
230. Целкова, Л.Н. Литературоведческие концепции В. Набокова (на материале «Лекции по русской литературе») / Л.Н. Целкова // Литературоведение на пороге XXI века: Материалы международной научной конференции. – М.: МГУ, 1998. – 326 с.
231. Чехов, А.П. Дама с собачкой / А.П. Чехов. – М.: Азбука, 2012. – 416 с.
232. Чуковский, К.И. Искусство перевода / К.И. Чуковский. – М.; Л.: Детиздат, 1936. – 230 с.
233. Шаховская, З.А. В поисках Набокова. Отражения / З.А. Шаховская. – М.: Книга, 1991. – 320 с.
234. Шеллинг, Ф. Философия искусства / Ф. Шеллинг. – М.: Мысль, 1966. – 496 с.

235. Шепелёв, А.А. Ф.М. Достоевский в художественном мире В.В. Набокова. Тема нимфолепсии как рецепция темы «ставрогинского греха» / А.А. Шепелёв // Дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.01. – Тамбов: 2003. – 168 с.
236. Шиньев, Е.П. Проблема литературной игры в романах «Король, дама, валет» и «Защита Лужина» В. Набокова / Е.П. Шиньев // Мир культуры: теория и феномены: Межвузовский сборник научных статей. – Пенза: 2007. – Вып. 6. – 248 с.
237. Шиньев, Е.П. Творчество В. Набокова в системе культурных парадигм. (Своеобразие перехода от модернизма к постмодернизму) / Е.П. Шиньев // Мир культуры: теория и феномены: Межвузовский сборник научных статей. – Пенза: 2006. – Вып. 5. – 180 с.
238. Шкловский, В.Б. Гамбургский счет: Статьи – воспоминания – эссе (1914 – 1933) / В.Б. Шкловский. – М.: Советский писатель, 1990. – 544 с.
239. Шлегель, Ф. Эстетика. Философия. Критика / Ф. Шлегель. – М.: Искусство, 1983. – 448 с.
240. Шраер, М.Д. Набоков: темы и вариации / М.Д. Шраер. – СПб.: Академический проект, 2000. – 228 с.
241. Шульман, М.Ю. Набоков, писатель / М.Ю. Шульман. – СПб.-М.: Постскриптум, 1997. – 224 с.
242. Шульпяков, Г.Ю. Точная рифма к «Онегину» / Г.Ю. Шульпяков // Новый мир. – 1999. – № 11.
243. Эйхенбаум, Б.М. Вокруг вопроса о формалистах / Б.М. Эйхенбаум // Журнал «Печать и Революция». – 1924. – № 5.
244. Элиаде, М. Аспекты мифа / М. Элиаде. – М.: Академический проект, 2010. – 256 с.
245. Юнг К.-Г. Психология бессознательного / К.-Г. Юнг. – М.: Канон, 1994. – 317 (3) с.
246. Юркина, Л.А. Лекции В.В. Набокова о литературе / Л.А. Юркина // Русская словесность. – 1995. – № 1.

247. Якобсон, Р.О. Работы по поэтике / Р.О. Якобсон. – М.: Прогресс, 1987. – 464 с.
248. Якобсон, Р.О. Речевая коммуникация и избранные труды / Р.О. Якобсон. – М.: Прогресс, 1985. – 460 с.
249. Яновский, А.Н. О романе Набокова «Машенька» / А.Н. Яновский // В.В. Набоков: Pro et contra. – СПб: Издательство Русского Христианского гуманитарного института, 1999. – 992 с.
250. Austin, J.F. Proust, Pastiche, and the Postmodern or Why Style Matters / J.F. Austin. – Bucknell: University Press, 2013. – P. 336.
251. Barth, J. The Literature of Replenishment / Ed. by Michael J. Hoffman and Patrick D. Murphy // Essentials of the Theory of Fiction. – NC: Durham, 1996. – P. 398.
252. Boyd, B. Vladimir Nabokov. The American Years. Princeton / B. Boyd. – New Jersey: Princeton University Press, 1991. – P. 686.
253. Bradbury, M. Introduction: The State of Criticism Today / M. Bradbury // Stratford-upon-Avon Studies Contemporary Criticism. – N.Y.: Ltd., 1970. – P. 522.
254. Brown, C. Nabokov's Pushkin and Nabokov's Nabokov / C. Brown // Nabokov: The Man and His Work. – Madison: Studies ed. by L. S. Dembo, 1967. – P. 322.
255. Couturier, M. Nabokov in Postmodernist Land / M. Couturier // Critique: Studies in Contemporary Fiction. Summer. – 1993. – № 34 (4).
256. Dirda, M. Nabokov at the Lectern / M. Dirda // Washington Post. – 1980. – October, 19.
257. Dolinin, A. Clio Laughs Last: Nabokov's Answer to Historicism / A. Dolinin // Nabokov and His Fiction: New Perspectives. – Cambridge: University Press, 1999. – P. 488.
258. Field, A. VN: The Life and Art of Vladimir Nabokov / A. Field. – N.Y.: Ltd., 1986. – P. 268.
259. Grayson, J. Nabokov Translated: A Comparison of Nabokov's Russian and English Prose / J. Grayson. – Oxford: Oxford University Press, 1977. – P. 386.

260. Jonson, D. Synesthesia, Polychromatism, and Nabokov / D. Jonson // Pnin. – N.Y.: Ltd., 1986. – P. 242.
261. Merkin, D. Learning from Nabokov / D. Merkin // New Leader. – 1980. – № 19. – Vol. 63. (October 20).
262. Stonehill, B. The Self-Conscious Novel / B. Stonehill. – Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press, 1988. – P. 188.
263. Thibaudet, A. Gustave Flaubert / Flaubert, savait-il écrire, Une querelle grammaticale (1919–1921) // Textes réunis et présentés Gilles Philippe. – Grenoble: ELLUG, 2004. – P. 402.

ПРИЛОЖЕНИЯ

1. В. Набоков об образной системе рассказа Дж. Сэлинджера «Хорошо ловится рыбка-бананка»

Дж. Д. Сэлинджер – писатель, подаривший миру противоречивое, уникальное по своей композиции произведение – роман «Над пропастью во ржи» (1951), сделавшее его одним из самых популярных классиков западной литературы. В Америке его называли писателем-невидимкой. Он не допускал к себе журналистов, почти не давал интервью, не читал лекций. Он не продал Голливуду права на постановку своих произведений. Он попросил убрать из книги свою фотографию, когда печаталось второе издание «Над пропастью во ржи». Необычный писатель неистово боролся за право оставаться в тени, сохранять тайну личной жизни.

Литературная деятельность Сэлинджера началась после войны, в период холодной войны и маккартизма, в то время, которое обычно называется «молчаливым» американской критикой. Это было время, когда была чрезвычайно сильна охранительная, тенденциозная литература, индифферентная к социальным вопросам. Помимо своего самого известного романа, Сэлинджер создал целый ряд рассказов, ставших переломной вехой в мировой литературе. Недаром критик Андрей Аствацатуров назвал писателя «рассказчиком от Бога» (Аствацатуров: режим доступа: <http://svobodanews.ru/content/transcript/1944442.html>).

Владимир Владимирович Набоков, был из ряда тех, кто считал неоспоримым вклад Сэлинджера в мировую литературу. Ни для кого не секрет, что писатель был избирателен в выборе книг для своего «прикроватного столика», мог скрупулезно изучать современную ему литературу, сопоставлять и анализировать различные детали. Так, например, изучив американскую критику, Набоков писал: «Удел среднего писателя – раскрашивать клише: он не замахивается на то, чтобы заново изобрести мир – он лишь пытается выжать все лучшее из заведенного порядка вещей, из опробованных другими шаблонов

вымысла. Писательское искусство – вещь совершенно никчемная, если оно не предполагает умения видеть мир, прежде всего как кладовую вымысла» (Набоков, 1980, с. 40). Это высказывание говорит о том, что Набоков крайне негативно относился к банальностям, литературным стереотипам, бездушной копиистике при создании произведений: «Время и пространство, краски времен года, движения мышц и мысли – все это для писателя, наделенного высоким даром, не традиционные понятия, извлеченные из общедоступной библиотеки расхожих истин, но ряд уникальных открытий, для которых гениальный мастер сумел найти уникальный же способ выражения» (там же, с. 41).

Неудивительно, что Набоков, избирательный в литературных предпочтениях, так обозначал творчество Сэлинджера: «Читая его произведения («Хорошо ловится рыбка-бананка». – *И. С.*), с наслаждением, одновременно и чувственным и интеллектуальным, мы будем смотреть, как художник строит карточный домик, и этот карточный домик превращается в прекрасное здание из стекла и стали» (там же, с. 40). В своей лекции о зарубежной литературе «О плохих писателях и хороших читателях» Набоков подчеркивал, что главным «козырем» писателя является вдохновение. «О вдохновении редко пишут даже худшие критики нашей лучшей прозы. Я говорю «нашей» и говорю «прозы», подразумевая произведения американской художественной литературы, включая собственные сочинения. Может показаться, что такая сдержанность связана с чувством благопристойности. Конформисты полагают, что говорить о «вдохновении» так же безвкусно и старомодно, как защищать башню из слоновой кости. И, однако, вдохновение существует, так же как башни и бивни» (там же, с. 48).

«Его проза уникальна хотя бы потому, что ранее никто не показывал жизнь, а только описывал и рассказывал», - говорит Набоков (Мельников, 2002, с. 152). В интервью Роберту Хьюзу, известному американскому журналисту, он и вовсе заявляет, что автор «Девяти рассказов» и романа «Над пропастью во ржи» есть наиболее талантливый писатель середины столетия. Набоков выделял его как

«одного из самых тонких из пишущих в последние годы художников» (там же, с. 147). Именно его он считал кладезем вдохновения, писателем, который может пропустить вдохновение через себя, почувствовать каждую его грань.

Мало кто из современных писателей, как зарубежных, так и русских, получал от Набокова столь высокую похвалу, поэтому особый интерес вызывают причины, которые обусловили такую высокую оценку.

Причиной столь явного выделения именно Сэлинджера из огромного количества современных Набокову авторов, явился тот факт, что Сэлинджер, несмотря на всю его неоднозначность и необычные сюжеты, которые порой лишены всякого логического объяснения и граничат с абсурдностью, является одним из наиболее ярких творцов того времени. При абсолютно разных подходах к строению сюжетных линий и стилевому решению своих романов, Набоков давал довольно высокую оценку Дж. Сэлинджеру, как «писателю-реалисту, который способен в одиночку заменить десятки тех, кто создает популярную смесь порнографии и идеалистической прециозности» (там же, с. 154), указывая на новаторский характер его поэтики.

В лекции «О хороших читателях и хороших писателях» (Набоков, 1980, с. 40), Набоков говорил, что каждое искусство имеет два смысла: явный и скрытый. «Это проявленный и непроявленный смыслы, где можно вывести определённые деления» (там же, с. 43). В произведении «Хорошо ловится рыбка-бананка» они оба идентифицируются.

К писателю-рассказчику читатель обращается за умственным возбуждением простейшего рода, эмоциональной вовлеченностью, развлечением, за удовольствием побродить в дальних областях пространства и времени. Это позволяет ему найти некое удовлетворение от получаемой информации, потока слов. Сэлинджер, будучи автором, который в простой и лаконичной форме излагал свои мысли читателям, вполне подходит под набоковское описание идеального писателя-рассказчика.

Сэлинджер, в данном случае, выступает как некий основатель собственной философии (Руднев, 1997, с. 65). Его новелла пропитана духом поэтики дзэн, ибо, в конечном счете, поучительная функция его рассказа отходит немного в сторону, уступая место следующей, третьей и самой глобальной, по мнению Набокова, ипостаси – «великого волшебника» (Набоков, 1980, с. 45). «Великий писатель – всегда великий волшебник, и именно тогда начинается самое захватывающее, когда мы пытаемся постичь индивидуальную магию писателя, изучить стиль, образность, структуру его романов или стихотворений», - пишет Набоков (там же).

К писателю-рассказчику читатель обращается за необходимостью ненадолго погрузиться в прошлое или настоящее, в некий удивительный мир, поблуждать по лабиринтам времени и пространства. Сэлинджер, прибегая к оригинальному построению сюжета в «Рыбке-бананке», обращается к разговорной лексике и выбирает диалог движущей силой развития сюжета.

Наблюдая за структурой, образностью и стилем романов и рассказов Сэлинджера, можно сказать о слиянии в целостное ощущение единственного и единого. Данная «магия искусства», по мнению Набокова, вполне может пронизывать весь рассказ и жить в самой сердцевине мысли (там же, с. 52).

Новелла «Хорошо ловится рыбка-бананка» представляет собой сплошную загадку, как в плане построения сюжета, так и в плане смысла и содержания. В сэлинджеровской новелле нет неомифологической подсветки, она практически не вмещается в рамки модернизма, у нее традиционный стиль, сюжет с одной стороны абсурдный, а с другой – очень простой.

Однако В. Набоков, отвечая на вопрос о сходстве «Рыбки-бананки» и «Лолиты», сравнивая себя и Сэлинджера, отмечает, что предельно литературен как писатель, а вот Сэлинджер рушит литературные каноны в своих произведениях. По определению Набокова, поэтику Сэлинджера «нельзя назвать никак иначе, как только лишь американской. Он не прописывает панорамные моменты в своих рассказах, то есть, читатель не всегда понимает, что происходит

в итоге. Читатель «достраивает» сюжет на свой лад, хотя сюжетная структура не всегда очевидна» (Мельников, 2002, с. 253). Действительно, у Сэлинджера эти моменты не на виду, они будто скрыты. Владимир Набоков подчеркивает: «Читатель должен замечать подробности и любоваться ими. Он не должен следовать автору, должен сам предаваться фантазиям вместе с ним. Раз художник использовал свое воображение при создании книги, то и ее читатель должен пустить в ход свое – так будет и правильно, и честно» (Набоков, 1980, с. 55).

Сэлинджер «по-американски абсолютно фрагментарен, он постоянно заставляет читателя достраивать, доделывать, он его все время приглашает в соавторы» (Аствацатуров: режим доступа: <http://svobodanews.ru/content/transcript/1944442.html>). Возможно, Набоков считал, что автор «Рыбки-бананки» пошел по пути фрагментарного сюжетостроения в литературе, однако данное принципиальное отличие от самого Набокова, нисколько не умаляло значения сэлинджерского мастерства.

Набоков считал, что три грани великого писателя – рассказ, поучение и магия – как правило, сливаются в цельное ощущение. Сэлинджер, в данном случае, сумел в «Рыбке-бананке» воссоединить все три ипостаси писателя. Говоря о рассказе Сэлинджера, Набоков замечал: «Точность поэзии в сочетании с научной интуицией – вот, как мне кажется, подходящая формула для проверки качества романа. Для того чтобы погрузиться в эту магию, мудрый читатель прочтет книгу не сердцем и не столько даже умом, а позвоночником. Именно тут возникает контрольный холодок, хотя, читая книгу, мы должны держаться слегка отрешенно, не сокращая дистанции» (Набоков, 1980, с. 57). По мнению Набокова, читая новеллу Сэлинджера, читатель сполна мог ощутить тот самый холодок, понять те уникальные переливы сэлинджерского калейдоскопа.

Новелла Сэлинджера «Хорошо ловится рыбка-бананка» не содержит в себе готовых шаблонов ценностей, автор позволяет читателю самому их «выстроить». Улавливая эту тонкую грань, Набоков пишет: «Настоящий писатель, который заставляет планеты вертеться, лепит человека и, пока тот спит, нещадно мнет его

ребро, – такой писатель готовыми ценностями не располагает: он должен сам их создать» (там же, с. 51). Сэлинджер сам создает свой уникальный мир, выражая его посредством небольшого микромира повести о «рыбке-бананке». Набоков, изучая творчество Сэлинджера, говорит о некоем «внутреннем мире, который живёт своей собственной жизнью, внутри мира внешнего» (Мельников, 2002, с. 253).

От восприятия «Рыбки-бананки» читателем зависит очень многое. Дело в том, что по определению Набокова, у читателя есть два вида воображения. Первое – довольно убогое, питающееся простыми эмоциями и имеющее отчетливо личный характер. Читатели остро переживают ситуацию, которая описана в книге, так как она напоминает про то, что, возможно, довелось испытать их знакомым или им самим. Иногда книга становится близкой читателю потому, что способна вызывать в его памяти часть прошлого: образ жизни, пейзаж, край, то, что ему ценно и дорого. Либо – и, по мнению Набокова, это худшее, что может случиться с читателем – он начинает отождествлять себя с персонажем книги. Как пишет Набоков: «Я не советовал бы читателям прибегать к этой разновидности воображения, ибо это отвлекает от истинной сущности» (Набоков, 1980, с. 54). Единственный инструмент, применимый в данной ситуации – это пробуждение воображения и эстетическое удовольствие. Следует, как указывает Набоков, стремиться к художественно-гармоническому равновесию между сознанием автора и сознанием читателя. «Следует оставаться немного в стороне, находя удовольствие в самой этой отстраненности, и оттуда с наслаждением, – переходящим в страсть, исторгающим слезы и бросающим в дрожь, – созерцать глубинную ткань шедевра. Разумеется, полной объективности тут быть не может. Все ценное в какой-то степени всегда субъективно. Читатель должен уметь вовремя обуздывать свое воображение, а для этого нужно ясно представлять тот особый мир, который предоставлен в его распоряжение автором. Нужно смотреть и слушать, нужно научиться видеть комнаты, одежду, манеры обитателей этого мира» (там же, с. 44-45).

Сэлинджер, по мнению Набокова, умеет сделать так, чтобы читатель научился смотреть и слушать созданный им, писателем, мир. «У каждого свой душевный склад, и я скажу вам сразу, что для читателя больше всего подходит сочетание художественного склада с научным. Неумеренный художественный пыл внесет излишнюю субъективность в отношении к книге, холодная научная рассудочность остудит жар интуиции. Но если будущий читатель совершенно лишен страстности и терпения – страстности художника и терпения ученого, – он едва ли полюбит великую литературу» (там же, с. 45). Сэлинджер, по мнению Набокова, не привносил в свои рассказы чего-то лишнего, «в нём тонко сочетались две ипостаси: великого художника и грамотного учителя» (Мельников, 2002, с. 265).

Писатель, по мнению Набокова, следует примеру Природы, вводя читателя в заблуждение. Сэлинджер в своей новелле как раз прибегает к подобному «обману». На первый взгляд, повесть кажется вполне простой и незатейливой. Но это только на первый взгляд. На самом деле, стержень произведения лежит не на поверхности. Читатель сам должен найти его. А для того, чтобы сделать это, следует оставаться немного в стороне, находя удовольствие в самой этой отстраненности, и оттуда с наслаждением, «переходящим в страсть, исторгающим слезы и бросающим в дрожь» (Набоков, 1980, с. 48), созерцать глубинную ткань шедевра. Разумеется, полной объективности тут быть не может. Все ценное в какой-то степени всегда субъективно. Новелла Сэлинджера как раз пронизанная духом дзэн-мышления, открыта для интерпретации и читательских прочтений и оценок. Каждый находит в ней что-то для себя. Это и отмечал Набоков, говоря о субъективном восприятии: «Читатель должен уметь вовремя обуздывать свое воображение, а для этого нужно ясно представлять тот особый мир, который предоставлен в его распоряжение автором. Нужно смотреть и слушать, нужно научиться видеть комнаты, одежду, манеры обитателей этого мира» (там же, с. 49).

Подводя итог, можно сказать, что В. В. Набоков столь высоко оценивал творчество Сэлинджера и неоднократно упоминал о нем в своих интервью потому, что автор «Девяти рассказов» умел привлечь внимание читателя деталями и неким потаённым смыслом своих произведений. Обращаясь к значению подтекста, исследователь и читатель находят, что новелла не сводится к истории вернувшегося с фронта человека с расшатанными нервами, совершающего самоубийство. При поверхностном анализе сюжет тривиален и прост, но если рассматривать ее через призму индийской философии и психоанализа, можно понять, для чего Сэлинджер «вплетал» в текст те или иные детали. Это и восхищало Владимира Набокова, ведь читая произведения Дж. Сэлинджера можно открыть мир совершенно с другой стороны, заглянуть в него «посредством потаённых, а порой даже мистических символов» (Мельников, 2002, с. 263). Сам Набоков любил погрузить читателя в особый мир, скрыть между строк уникальные детали и символы, поэтому произведения Сэлинджера были ему так близки.

Таким образом, в исследовании творчества Сэлинджера, Набоков опирался на свое представление об идеальном писателе, рассматривая его новеллу с точки зрения трех ипостасей Великого художника. По мнению Набокова, в писателе Сэлинджере сошлись воедино рассказчик, учитель и волшебник. В своей новелле Сэлинджер использует элемент загадки (78 бананов, причина самоубийства главного героя и т. д.), что привлекает Набокова-исследователя. Здесь писатель в полной мере использует принцип наблюдаемости и вживания в образ главного героя, рассуждает, с каких позиций он мог совершить те или иные действия. Говоря о Сэлинджере, Набоков отмечает использование писателем многочисленных мистификаций (выдуманная сказка, ее абсурдность), склонение к буддийской философии и, самое главное, пристрастие Сэлинджера к деталям (сцена разговора жены Симора с матерью, поведение героя с Сибиллой и т.д.), которые создают уникальное полотно новеллы.

2. В. Набоков о поэтике романа Дж. Апдайка «Кентавр»

Как неустанно повторял сам Набоков, когда его спрашивали, что он думает о современной американской литературе, он отвечал: «за одно поколение редко появляется более двух или трех действительно первоклассных писателей. И Апдайк, безусловно, один из самых тонких пишущих в последние годы художников» (Мельников, 2002, с. 204).

Набоков всегда рассматривал книги с точки зрения самобытности стиля и оригинальности мировидения ее автора. Набоков был беспощаден к тем писателям, в творчестве которых он усматривал «принаряженные банальности» или заимствование модных литературных клише, которые не одухотворены искрой творческого воображения. Если исходить из теории Владимира Набокова о трёх великих ипостасях писателя – рассказчика, учителя и волшебника, можно прийти к выводу, что произведения Апдайка заключали в себе эти признаки, от чего и получили столь высокую оценку писателя.

Интерес к творчеству Набокова нашел выражение в творчестве самого Апдайка. Он пережил влияние Набокова в раннем творчестве, отдавая должное уникальному набоковскому стилю. В 1967 году Апдайк писал, что ностальгия и переезд в Швейцарию В. Набокова – это потеря для национальной культуры, так как именно в США он создал все самое лучшее. Апдайк очень тяжело воспринял переезд Набокова в Европу. «Набоков не желает быть американским писателем. Он переехал в Швейцарию и, вместо того чтобы сочинить еще одну прелестную, демоническую и невообразимую книгу в стиле «Бледного огня», он носит с запоздалыми планами: занимается переводами своих второстепенных русских книг» (Апдайк: режим доступа: <http://inosmi.ru/world/20090128/246993.html>). «Если Набоков посвятит остаток своих дней копанию в русских закромах своей памяти, для Америки это будет потерей куда более прискорбной, чем отставание в космической гонке» (там же).

Апдайк высоко ценил творчество Набокова, но особенно отмечал книгу «Убедительное доказательство». «Набоков творит из своего прошлого

великолепную икону – оправленную в драгоценные камни, лишенную перспективы, недостижимую. Книга отмечена джойсовской виртуозностью, но ощутимей всего в ней присутствует Пруст – в причудливых метафорах, в картинах природы и в повиновении могуществу памяти. Впрочем, превратив Иллэ в Комбре, Пруст сделал свое детство доступным каждому, Набоков же сузил круг своих читателей, исходя из того, что лишь русские эмигранты, аристократичные и образованные, могут испытывать столь утонченную ностальгию» (там же).

Во многом опираясь на творчество Набокова, Апдайк писал: «В начале, я думаю, писатель ищет образец для подражания – в моем случае это были Пруст, Набоков, Сэлинджер» (там же). Он заимствовал у Набокова внимание к мелочам, деталям и высокие требования к повествовательному стилю. Но, в отличие от Набокова, Апдайк не был склонен к «искусству для искусства», чистому эстетизму. Тем не менее, в ходе становления его творчества далеко не последнюю роль сыграла именно набоковская эстетика и постижение прекрасного через словесную форму.

Что-то мифическое, сверхъестественное, необыкновенное, по мнению Набокова, неизменно присутствовало в творчестве Апдайка. Те миры, созданные им в более поздние периоды творчества, лежали далеко за гранью «банальностей». Они сохранили свой уникальнейший язык повествования, имели свою неповторимую структуру, отличаясь при этом «скромной радостью и плотской добродетелью». Романы Апдайка иногда прямо имитируют стиль Владимира Набокова, так как полны стилистических экспериментов. Влияние эстетики Набокова довольно ощутимо в позднем романе писателя «Переворот», где один из персонажей носит фамилию Сирин, которая совпадает с ранним псевдонимом Набокова. Но самим Набоковым были наиболее высоко оценены только последние работы автора, романы «Кентавр» и «Заговор».

Писательница Дж. К. Оутс в своей статье «Американские комедии Апдайка» (Генис: режим доступа:

<http://archive.svoboda.org/programs/OTB/2003/OBT.080103.asp>.) утверждала, что на стилистику Дж. Апдайка сильно повлияла проза Владимира Набокова. В нем Апдайк восхищался именно даром стилиста. Он почитал Набокова как своего учителя, ментора, поэтому и написал предисловие к его Корнельским лекциям. У Набокова Апдайк учился не выискивать «оригинальности», а создавать такие «оригинальности» сам. «Оценивая инструментарий русского гения, он хищно набрасывался на поразительной плотности детали, способные вынести покорного случаю автора за ограду здравого смысла», - пишет Александр Генис (там же). Замечая эту схожесть, Апдайк пишет про Набокова: «Он требовал от своего искусства чего-то лишнего, росчерка миметической магии или обманчивого двойничества, сверхъестественного и сюрреального, в коренном смысле этих обесцененных слов» (Апдайк: режим доступа: <http://inosmi.ru/world/20090128/246993.html>). Но причина расхождения Апдайка с Набоковым кроется в том, что автор «Кентавра» всегда стремился вернуть смысл стертым словам. Апдайковская энергичная, по-американски объективная, плодовитая проза обращает свое внимание на все сразу.

Владимир Набоков, воссоздавая уникальную правдивость деталей, абсолютно не был реалистом. Набоков с большой долей иронии относился к понятию «объективная реальность», считая, что ее не существует. В его эстетике выделяется скептическое отношение бытописанию и реализму в целом. Зато в творчестве Дж. Апдайка эти вещи стоят на первом месте, выносятся во главу всего повествования. Его творчество невозможно без банальных, но увесисто земных предметов. Романы Апдайка претендуют на идейно-нравственное содержание, актуальность тематики, своеобразие художественных средств, но в них отсутствует тот масштаб мышления и та степень проникновения в жизнь. Если применить к Апдайку формулу «хорошего писателя», предложенную В. Набоковым, то выяснится, что в отличие от среднего писателя, он сам создаёт ценности, а не располагает готовыми. Он «не пытается выжать все лучшее из

заведенного порядка вещей, из опробованных другими шаблонов вымысла» (Набоков, 1980, с. 97).

Мир, представленный в романе «Кентавр» – есть мир, где причудливо смешаны сегодня и вчера. Но мир Апдайка это далеко не калейдоскоп или ребус, который рассчитан лишь на специальные знания и изощренную сообразительность. Тонкая грань и простота мифа пронизывают все произведение насквозь. «Роман можно воспринимать как сказку, и тогда не покажется странным, что герой романа все еще живет и действует после того, как мы прочитали посвященный ему некролог, что в учителя стреляют не из традиционной рогатки, а его ранят настоящей стрелой. Много в книге причудливого вымысла. Но боль от ранения – истинная», - резюмирует Набоков (там же, с. 101).

Отличительной чертой апдайковского романа является его мифологичность. Реальность и миф переплетены здесь в единое целое: действие идет как будто одновременно: в Соединенных Штатах Америки сейчас и в Греции во времена условного существования античных героев и богов. Положив в основу романа сходство главного героя Колдуэлла и благородного античного кентавра Хирона, Апдайк положил в основу тенденции к мифологизации современной ему литературы. Стоит отметить, что в романе связь с античной мифологией не превращалась в отдельный миф. Все же Колдуэлл не стал Хироном, а США не превратились в Древнюю Грецию. Древняя родина мировоззрения человечества – мифология – не превращалась в романе в миф, а становилась заменой реальности; гротеск был мотивировкой отхода от реальности. Как пишет исследователь Я. Погребная, «текучесть, неконкретность архетипов, способность приобретать содержательную определенность только в контексте соотносимы с текучестью, взаимозаменяемостью мифологических героев» (Погребная, 1997, с. 69). Архетип не равен мифу, но схож с концепцией мифологического персонажа, персональность которого можно понять лишь в контексте. Миф комплексен, актуален и конкретен, архетип же находит свою актуальность в контексте, в том

числе – мифологическом. К.-Г. Юнг дает определение архетипу как причине «не только современных символических образов, но и всех подобных продуктов человеческого прошлого» (Юнг, 1994, с. 93).

Владимир Набоков пишет об интересных переходах Апдайка, который одновременно сочетал современный город и античный мегаполис, «одним касанием руки переводя стрелки часов назад» (Набоков, 1980, с. 111). Вокруг еще городские реалии Олинджера, трамвай, ящик из-под кока-колы, склад, школа. Однако эти реалии вытесняются мифологическими: при разговоре о современных детях «кентавр» вспоминает своих учеников – Ахилла, Ясона, Геракла, а позже уже цокает копытами. Гараж смахивает на пещеру, а когда он уходит, ему вслед раскатисто смеются циклопы. Переходы, отмеченные Набоковым, действительно довольно резкие, но читатель этого не замечает. Казалось бы, только что здесь шел человек, но вот уже он превратился в кентавра. «Автор словно берет читателя за руку и переводит его в совершенно другой мир, безболезненно и бесшумно. Таким удивительным даром может обладать только тот, кто посредством слова создает внешние образы», - писал Набоков (там же, с. 112).

Хирон, когда был ранен отравленной стрелой, пожертвовал бессмертием, дарованным ему свыше, в пользу Прометея. Благодаря мифологическим вкраплениям, изображение действительности приобретает, с помощью автора, метафорическую глубину и широкий временной размах. «Он (Апдайк), очевидно, стремился подчеркнуть «извечность» нравственно-этических проблем, поднятых в романе», - пишут исследователи В. Пронин и С. Толкачев (Пронин, Толкачев, 1997, с. 176). Это герои, соотносимые с персонажами Апдайка, действуют в послевоенной Америке в абсолютно реальных обстоятельствах. Так, Джордж Колдуэлл выступает перед читателем в обличье доброго, сеющего знание мудреца, а Питер Колдуэлл – в образе Прометея. Директор школы Зиммерман становится Зевсом, его любовница миссис Герцог – Герой, владелец авторемонтной мастерской Хамел – Гефестом, его жена Вера – Афродитой, хозяин кафе Майнор Кретц – Минос и так далее.

Героев Апдайка всегда интересовал вопрос о смысле и ценности жизни. Это связано, прежде всего, с тем, что сам автор «Кентавра» упорно искал тайну мироздания, старался понять, какова роль человека и для чего пришел человек в этот мир. Это стало объектом размышления для колдуэлловской семьи в трех поколениях. Хаос в окружающем мире, хаос в душе – это всё слилось воедино. Возможно, спасти бы их могла вера в преобразование общества, но Апдайк безмолвствует, как молчат и его герои. Один лишь человек не тонет в бездне. От всепоглощающей страсти, по мнению В. Набокова, его может спасти разве что «осознание связи с другими людьми» (Мельников, 2002, с. 221). Но тут сразу Набоков уточняет: «Герой Апдайка одинок. Его уже не слышат окружающие люди» (там же, с. 222).

Набоков характеризовал Апдайка, как мастера «овладевшего секретами психологизма, и тайнами своего ремесла» с одной стороны, а с другой как писателя «обладающего узкими представлениями и сугубо литературным восприятием жизни» (там же, 227). Эти два утверждения великого писателя настолько противоречивы, что исследователь В. Кожин поясняет, комментируя слова Набокова: «Книги данных писателей были не столько освоением подлинной жизни американского народа, сколько иллюстрацией к пресловутой литературно-эстетической теории «отчуждения» (Кожин, 1982 с. 244).

Уникальность романа Апдайка для Набокова выражалась, прежде всего, в двухплановости повествования, которое соединяет мифологическое и конкретно историческое, аллегорическое и реально повествовательное. Набоков считал, что с одной стороны «он хочет дать слепок той части хаоса, в которой и живут его герои, то есть неизбежно впустить хаос на свои страницы» (Мельников, 2002, с. 223). Но, «с другой стороны пытается обуздать его, удержать ускользающее, странное, причудливое» (там же). Неудивительно, что Набоков, который был тонко чувствующим писателем, обратил внимание на творчество Апдайка, который сумел отразить в своих произведениях ту неповторимую игру языка, деталей, игру сюжета и слов.

Таким образом, Набоков видел в Апдайке «хорошего писателя», в котором сочетались все 3 ипостаси Великого художника. Набоков связывает героя «Кентавра» и древнегреческий миф, что позволяет говорить о том, что писатель видел у Апдайка не просто оригинальный сюжет, а многочисленные мистификации («превращение» в кентавра Хирона, «наложение» одного времени на другое и т. д.). Также Набоков отмечает внимание Апдайка к деталям (сцена занятий учителя с учеником) и особому, метафоричному языку повествования. Для Набокова был интересен переход Апдайка от современного мегаполиса, современных людей к античному миру, мифическим существам. Для Набокова был очень интересен принцип «замены» одних событий в настоящем мире, другими событиями в мире мифическом (эмоциональные раны героя — раны от стрел у кентавра). Набоков высоко ценил стиль Апдайка и крайне положительно отзывался о его творчестве.

3. В. Набоков о поэтике рассказа Э. Хемингуэя «Убийцы»

Отношение Набокова ко многим писателям, его современникам, было особенное. Мало кого он признавал, как «тонко пишущих художников» (Мельников, 2002, с. 204), большинство его коллег по перу так и не удостоились высокой оценки от писателя. Таким образом, похвала Набокова была гарантом признания художественных достоинств произведения, мастерства писателя. Из англоязычных современных писателей Набоков выделял Дж. Апдайка, Дж. Д. Сэлинджера, но противоречивую оценку, сочетающую похвалу и жёсткую критику Набоков давал Хемингуэю. Эрнест Хемингуэй (1899-1961) был, бесспорно, великим классиком американской литературы, современником Набокова, рождённым в том же году.

«Что угодно могу себе представить, но эту встречу – никак», - пишет критик Дмитрий Быков о возможных творческих контактах Э. Хемингуэя и В. Набокова (Быков, 2008, с. 28). В самом деле, эти два автора совершенно разные, пользующиеся совершенно разными литературными приёмами. Поразительно,

что при наличии многих общих черт между двумя писателями, существует не так много работ по сравнительному анализу их творчества. Сам Набоков порой транскрибировал фамилию Хемингуэя как «Гемингвэй». Этим он хотел показать свое отношение к писателю, однако не учитывать его значимости в литературном процессе Набоков не мог. Он упоминал о Хемингуэе в своих текстах лишь один раз, в послесловии к роману «Лолита»: «Не знаю, кого сейчас особенно чтят в России – кажется, Гемингвея, современного заместителя Майн-Рида, да ничтожных Фолкнера и Сартра, этих баловней западной буржуазии» (Набоков, 1999, с. 435). Несколько раз Набоков упоминал о Хемингуэе в своих знаменитых интервью, каждый раз по-разному отзываясь о его творчестве. Так, в постскриптуме к русскому изданию «Лолиты», у Набокова русская мода на Хемингуэя рассматривается как признак дурного вкуса (там же). В интервью О. Тоффлеру, Набоков называет повесть «Старик и море» (1952 год) «рыбной историей» (Мельников, 2002, с. 136). Но, несмотря на столь пренебрежительное название, повесть американца была оценена Набоковым достаточно высоко. «Описание радужного блеска рыбы и ритмичного мочеиспускания в его знаменитой рыбной истории превосходно» (там же, с. 236). К тому же известно, что Набоков хотел собственноручно переводить притчу «Старик и море», за которую Хемингуэй получил Нобелевскую премию в 1954 году. Но как сам Набоков заявил позже в интервью А. Аппелю, «меня просили перевести её на русский, но я по каким-то причинам не смог» (там же, с. 237).

Неоднократно Набоков называл автора «рыбной истории» несерьёзным и «детским писателем» (там же). Однако, в сравнении с Дж. Конрадом, стиль которого Набоков «не выносил» (там же), Хемингуэй явно выступал фаворитом: «Хемингуэй, конечно, из них лучший: у него, во всяком случае, есть свой собственный голос, и ему принадлежит очаровательный, прекрасно написанный рассказ «Убийцы» (там же, с. 238). Стоит отметить, что редко когда можно было услышать столь высокую похвалу в адрес писателей-современников. Обычно Набоков или давал наивысшую оценку творчеству писателя или наоборот —

самую низшую. Но про Хемингуэя Набоков говорил неоднозначно, что было связано с противоречиями набоковского восприятия его творчества. Некоторые произведения, такие как «Старик и море», «Убийцы», вызывали у писателя восторг, а другие, такие как роман «По ком звонит колокол» – вызывали «отвращение» (там же, с. 240). Но наибольшим уважением у Набокова пользовался рассказ «Убийцы», как вершина творчества «мастера коротких рассказов» (там же, с. 241) Хемингуэя.

Рассказ «Убийцы» был написан Хемингуэем в 1927 году и по праву считается одним из самых пронзительных и сильных произведений автора. Верный своим принципам, Хемингуэй опустил понятные вещи, не объясняя, зачем гангстеры хотят убить некоего Оле Андерсона, но дал всего один намек – Оле был боксером. Читатель, знакомый с нравами американского профессионального бокса, легко может догадаться, что герой нарушил какую-то сделку или пари, и теперь вынужден расплачиваться за это ценой своей собственной жизни. В своем рассказе Хемингуэй показывает простоту и обыденность криминальной жизни, с которой ему пришлось столкнуться и свое отношение к ней. Писатель применил свой независимый стиль журналиста, чтобы читатель смог сделать оценку происходящих событий сам, не используя подсказку автора. Поэтому после прочтения и осмысления «Убийц» остается чувство недосказанности, даже некоторого замешательства, что произойдет дальше, ведь в каждом рассказе, так или иначе, должно быть логическое завершение сюжета, заложенное автором. Однако здесь Хемингуэй объективно передал череду жизненных событий и вынес финал за пределы рассказа, разрешая читателю собственноручно сделать выводы касательно конца истории. Однако самым главным достоинством произведений Хемингуэя является жизненность. «Свои истории Хемингуэй черпал не из собственной головы, он брал их из реальности», – пишет Александр Генис. – «Он писал о событиях своей жизни, а его жизнь была наполнена приключениями и неожиданностями» (Генис: режим доступа: <http://archive.svoboda.org/programs/OTB/2003/OBT.080103.asp>).

В произведениях Хемингуэя не могут не удивить две вещи: реалистичность описания окружающей действительности и удивительная эмоциональность диалогов. Читая его рассказы, действительно чувствуешь все то, что испытывают герои. «Так, например, в сцене, когда убийцы делают заказ в закусочной, читатель ясно представляет запах блюд, когда связанные герои сидят в кухне, невольно чувствуешь, будто сам находишься на прицеле, опутанный веревками...», - пишет А. Генис (там же).

Владимир Набоков, один из самых тонко чувствующих литературу писателей, прекрасно понимал значение Хемингуэя для мирового художественного процесса. Однако хорошие отзывы Набокова вызвали только два произведения – «Старик и море» и «Убийцы». И, хотя, «рыбная история» оставила лишь «приятное впечатление от некоторых сцен» (Мельников, 2002, с. 242), то вторая повесть поистине восхитила Набокова. В интервью 1966 года Альфреду Аппелю Набоков сказал: «Что же касается Хемингуэя, я его впервые прочел в начале сороковых годов, что-то насчет быков, рогов и колоколов, и это мне сильно не понравилось. Потом, позже, я прочитал его *замечательных* «Убийц»...» (там же, с. 271). Набоков, который либо восхищался, либо полностью не признавал творчества некоторых писателей, относился к Хемингуэю двояко, с одной стороны признавая, что он – мастер реалистичных описаний, уделяющий внимание деталям и оставляющий на усмотрение читателя судьбы своих героев. Но с другой стороны, Набоков назвал одну из книг писателя «По ком звонит колокол» (1940) «произведением быков, рогов и колоколов» (там же).

В лекции «О хороших читателях и хороших писателях» (Набоков, 1980, с. 65), Набоков всегда подчеркивал, что у каждого искусства есть два смысла: явный и скрытый. В произведениях Хемингуэя читатель не всегда понимает, чем, в конечном счете, все закончится. Читатель «достраивает» концовку на свой лад, до самого конца книги не подозревая, выживет боксер или его убьют. «А ты не думай об этом», - заканчивает Хемингуэй свое произведение словами владельца закусочной. Характеризуя литературу, Набоков замечает, что: «Если художник

использовал свое воображение при создании книги, то и читатель должен пустить в ход свое – так будет и правильно, и честно» (там же, с. 45).

Читая и анализируя «Убийц», Набоков особое внимание уделил смысловой нагрузке рассказа. Произведение почти полностью состоит из диалогов, что делает его очень удобным для восприятия. В произведении красной нитью прописана идея античного фатума и неизбежности судьбы. Набоков писал: «Судьба понятие весьма относительное, но при этом – неизбежное» (Набоков, 1999, с. 238). В «Убийцах» Хемингуэй отразил некий античный подтекст, отсылая читателя к древнегреческой мифологии. Убийцы-гангстеры у автора становятся древними эриниями – богинями мести. Достаточно символично использовано именно это сходство – двое убийц появляются неожиданно, также неожиданно и уходят. Рассказ начинается с диалога: внезапно появившиеся в закуской люди в черном делают заказ, попутно беседуя с хозяином заведения. Перебирая блюда меню, они спокойно и размеренно общаются друг с другом, ведут себя довольно вежливо. В ходе беседы становится ясно, что двое мужчин ждут человека, которого они должны убить. Они не знают ничего про того, кого им заказали, им это не интересно. Хемингуэй не случайно использует образы эриний – как и богини мести, они делают то, для чего предназначены, то, что уготовано им великим фатумом. Нет смысла даже задумываться о своем предназначении, все решено заранее. Убийцы давно выслеживают свою жертву. Образ этого маленького города в рассказе задает тему безысходности, потерянности и ненужности, обыденности и анонимности. Даже тот факт, что за время действия в закуской туда зашли всего три посетителя, говорит о тихой и сонной провинциальной атмосфере и неспешном ритме жизни обитателей. Владимир Набоков, отмечая использование в повести символики цифры «3», пишет: «Три посетителя, два убийцы, одна жертва. Убивание завершено. В конце читателю остается лишь ноль – неизвестность» (Мельников, 2002, с. 242). Не дождавшись шведа, посетители уходят, так же тихо, как и пришли. «Гости не оставили никаких следов, будто бы растворились в ночной мгле», - пишет Набоков. –

«Возможно, лёгкость рассказа в этом и заключается: читатель не нагружен излишними подробностями» (там же, с. 247). Внешность убийц непримечательна, автор не указывает никаких деталей, только черные одежды, котелки, пальто и костюмы. Эта мрачность символизирует не просто людей в темных одеждах, но и хаос окружающего мира. «Эти мрачные одежды рожают в воображении читателя что-то мистическое, неуловимое и зловещее», - пишет исследователь творчества Хемингуэя Борис Грибанов (Грибанов: режим доступа: <http://lib.rus.ec/b/119379/read#t15>). Такая непривлекательность внешности, образа в целом и есть воплощение богинь мести эриний в «Убийцах».

Следуя набоковской концепции о трёх ипостасях великого художника, писатель должен обладать даром рассказчика, учителя и волшебника (Набоков, 1980, с. 45). «Рассказчик из него отличный – его описания и диалоги просто восхитительны», - пишет Набоков о структуре «Убийц». И действительно, ничего не мешает восприятию текста читателем и ничего не отвлекает на ненужные вкрапления. Что касается дара учителя, у Хемингуэя он раскрывается в полной мере. Это проявляется в его отсылках к древнегреческой мифологии, когда через призму текста автор показывает невозможность изменить то, что предначертано. «Убегай, не убегай, исход понятен. И каждый читатель должен понимать, что от судьбы не уйдешь. Герой это понимает, поэтому и не пытается спастись», - пишет Борис Грибанов (Грибанов: режим доступа: <http://lib.rus.ec/b/119379/read#t15>). Действительно, согласно древнегреческой мифологии эринии настигнут того, кому нужно отомстить. Исключение – более сильный заступник, который мог бы защитить от гнева и спасти героя. Но такого человека в городе нет. Действующие лица предпочитают не думать о дальнейшей участи Оле. В рассказе Ник стал ипостасью автора, гуманиста Хемингуэя. Он пытается развить тему: «Из головы не выходит, как он там лежит в комнате и знает, что ему крышка. Даже подумать страшно» (Хемингуэй: режим доступа: <http://lib.rus.ec/b/204887/read>). По мнению Набокова, здесь проявляется одна из основных идей рассказа, когда владелец закуской отвечает Нику: «А ты не думай» (там же). «Определённо, в концовке

мастерство писателя-учителя должно достигать своего апогея», - пишет Набоков (Набоков, 1980, с. 31). И действительно, конец достаточно ёмкий, несет на себе чуть ли не всю смысловую нагрузку рассказа.

Наконец, в Хемингуэе проявляется и писатель-волшебник. По определению Набокова, «для того, чтобы стать волшебником, нужно немного пофантазировать, поиграть с воображением читателя» (там же, с. 47). Для этого Хемингуэй оставляет на суд читателя концовку произведения, не прописывая, что же случилось с убийцами, Джорджем, Ником и самим Оле. «Читатель может лишь предположить, что убийцы настигли Оле в его доме, тот не пытался убежать, Ник уехал из города, а Джордж и его повар продолжили обслуживать посетителей закусочной маленького городка», - пишет Б. Грибанов. – «Но наверняка мы не знаем, вот в чем волшебство» (Грибанов: режим доступа: <http://lib.rus.ec/b/119379/read#t15>). Набоков, крайне трепетно относившийся к творчеству тех писателей, которые могли на страницах своих произведений отразить некую «магию рассказа» (Набоков, 1980, с. 46), считал это одним из великих свойств настоящего писателя. Именно поэтому, писатель, избирательный в литературных предпочтениях столь высоко ценил рассказ Хемингуэя «Убийцы», называя его «одним из превосходнейших произведений автора» (Мельников, 2002, с. 246).

Итак, Владимир Набоков крайне двусмысленно говорил о творчестве Э. Хемингуэя. С одной стороны писатель уважал его творчество и называл одним из самых лучших произведений рассказ «Убийцы», где видел Хемингуэя как непревзойденного рассказчика, учителя и волшебника, мистификации и внимание к деталям. Набокова мучали вопросы: что случилось с главным героем в конце и кто скрывался за «убийцами». Однако с другой стороны Набоков не принимал Хемингуэя, отзываясь о нем порой крайне негативно, искажая его фамилию и названия произведений. Он называл его «писателем книг для мальчишек», «безнадёжно незрелым» (Мельников, 2002, с. 376).

Стоит отметить, что весьма противоречиво было отношение Набокова к рассказу «Старик и море». Это обусловлено тем, что в других произведениях Набоков не видел ни мистификаций, ни художественных деталей, сюжет казался писателю простым и банальным. Отсутствие ключевых моментов в романах и рассказах Хэмингуэя было для Набокова принципиальным – именно поэтому только одно произведение из всего многообразия творчества Хэмингуэя было высоко оценено Набоковым.

4. В. Набоков об особенностях реализма У. Фолкнера

Знаменитая фраза В. Набокова, о том, что «за одно поколение редко появляется более двух или трех действительно первоклассных писателей» (Мельников, 2002, с. 206), никак не относилась к творчеству таких авторов, как например Эрнест Хемингуэй или Уильям Фолкнер. И если о некоторых рассказах Хемингуэя Набоков все же отзывался крайне высоко, например, о повести «Убийцы» (1927), то У. Фолкнера Набоков отвергал «за библейское урчание в животе» (там же, 249).

Уильям Фолкнер (1897-1962), писатель-модернист той же генерации, что и Э. Хемингуэй, пишущий в тех же жанрах; как и Хемингуэй, лауреат Пулитцеровских и Нобелевской (1954) премий, практически одновременно с Хемингуэем ушедший из жизни. В остальном, он являлся едва ли не полной его противоположностью. И если творчество Хемингуэя основано на фактах его биографии и неотделимо от его времени (20-50-е годы XX века), то проза У. Фолкнера лежит вне конкретных событий его жизни и вне времени, даже если автор точно указывает дату того или иного события. При этом из двух современников одного Набоков признавал, второго категорически не принимал. Казалось бы, действительно, о Хемингуэе Набоков отзывается как о «оригинально пишущем» (там же, с. 246), а о Фолкнере, как о писателе, творчество которого для него ничего не значит и абсолютно безынтересно (там же, 249).

Тем не менее, творчество В. Набокова неким образом переплетается с творчеством Фолкнера. Об этом свидетельствуют многочисленные сходства романов Набокова с повестями и романами Фолкнера. В рассказе «Волшебник» (1939) ясно слышны отголоски трилогии Фолкнера «Деревушка» (1940). В послесловии к американскому изданию «Лолиты» (1958) Набоков рассказал о «прототипе» своего романа – рассказе «Волшебник». Этот рассказ был написан в октябре-ноябре 1939 г. в Париже. «Вещицей я был недоволен и уничтожил её после переезда в Америку, в 1940 году», – сообщил Набоков (Набоков, 1999, с. 347). Но один из экземпляров рассказа «Волшебник» каким-то образом сохранился и был напечатан в 1991 году в альманахе «Russian Literature Triquarterly». Это была первая русскоязычная публикация. Исследователь Александр Пиперский указал на первую книгу трилогии Уильяма Фолкнера «Деревушка», где частично содержится сюжет набоковского «Волшебника» (Мельников, 2002, с. 217). При том, что Набоков о Фолкнере отзывался сугубо отрицательно: «Не выношу региональную литературу с её искусственным фольклором» (Мельников, 2002 с. 212).

Когда в 1940 году Набоков приехал в США, Уильям Фолкнер уже считался видным мастером новой американской прозы. «Но поскольку сюжет рассказа Набокова «Волшебник» аналогичен сюжету, описанному Фолкнером, русский эмигрант, имя которого в Америке не было никому известно, благоразумно отказался публиковать свой рассказ», – пишет известный исследователь творчества Набокова И. Галинская (Галинская, 2005). Поэтому рассказ «Волшебник» увидел свет лишь после смерти писателя. В нем уже были разработаны сюжет и тончайшая паутина эротических переживаний, способствовавшие скандальной славе набоковского романа. Набоков же до конца жизни уверял, что рассказом этим доволен не был (Набоков, 1999, с. 311). Некоторые схожие эпизоды есть и в романе «Дар» Набокова, но они никаким образом не проецируются на Фолкнера.

При всем том, что схожесть в сюжете и некоторая схожесть в манере описаний у двух писателей определённо присутствует, Набоков считал Фолкнера «фольклорным писателем», а его творения называл «кукурузными хрониками» (Мельников, 2002, с. 212) по причине слишком реалистичного описания. «Определенно, Набоков, не признающий банальности, которых у Фолкнера в избытке, считал трилогию не чем иным, как «хрониками кукурузоводов», – пишет исследователь Ж. Нива (Нива, 1987, с. 135). Радость «созревающих початков» (Мельников, 2002, с. 212) была чужда Набокову, который призывал авторов уйти от «наскучивших описаний» и перейти напрямую к «вниманию к деталям в своих творениях» (Набоков, 1980, с. 72). Но причина столь огромной неприязни Набокова к Фолкнеру еще и в отношении писателя к реализму как таковому. Если брать реализм как литературное течение и использование реалистических описаний в произведениях, то такой метод был чужд Набокову, более того, даже вызывал у Набокова «приступы тошноты» (Мельников, 2002, с. 212).

За это Фолкнера он критиковал, порой весьма беспощадно, не стесняясь в высказываниях: «Если значительная часть американской литературы состоит из толстых романов типа «Южной глубинки», набитых под завязку инцестами, насилиями, убийствами и фермерами алкашами, то это уж точно вина Фолкнера», – писал Набоков (там же, с. 210).

Довольно часто многие журналисты интересовались у Набокова, отчего же он не признает тех, кого уже давно признало всё американское общество. На этот вопрос Набоков отвечал: «Меня изумляют и смешат сфабрикованные понятия о так называемых «великих книгах». Как кукурузные хроники Фолкнера могут называться «шедеврами» или, по определению журналистов, «великими книгами», я не понимаю» (там же, с. 211). Возможно, великого Набокова просто раздражало то, что писатели, которые не нравились ему, приобретали такую популярность среди критиков и журналистов, а их «никчемные произведения» (там же) становились мировой классикой.

Но, несмотря на это, оригинальность прозы Фолкнера состоит в том, что он нашёл свою уникальную тему – современность американского Юга. Фолкнеровская Йокнапатофа – это свыше семидесяти новелл, в основном объединённых в циклы («Сойди, Моисей!», «Непобежденные», и т.д.), и семнадцать романов: «Свет в августе» (1932), «Реквием по монахине» (1951) и другие, в том числе трилогия «Деревушка» (1940), «Город» (1957), «Особняк» (1960), действие которых разворачивается в вымышленном округе Йокнапатофа на Юге США. Все персонажи здесь переходят из произведения в произведение. Автором представлена модель провинции, за которой проглядывает некая глобальная мифологическая модель жизни вообще, мир, как целый космос, населённый обитателями.

Набоков, высоко ценивший обращение писателей к деталям, неоднократно упоминал об обращении Фолкнера к мифологическим представлениям, даже определённым Библейским мотивам. «Она (мифология) завораживает нас, гипнотизирует нас, как те хитроумные картины, которые можно разглядывать только с определённого расстояния, иначе увидишь всего лишь беспорядочную комбинацию цветовых пятен», – писал Набоков (Набоков, 1980, с. 54). При этом, нельзя не отметить, что произведения Фолкнера в своем большинстве («Шум и ярость», «Деревушка» и др.) очень трудны для восприятия читателем. «Автор демонстрирует такую изощренную манеру письма, которая, порой, граничит с чудом», – объясняет пристрастие Фолкнера к хитросплетениям сюжетных линий Р. Отто (Отто, 2008, с. 48).

Мифологичность произведений Фолкнера наиболее ярко проявляется в романе «Шум и ярость» (1929). Здесь она отражена через образ блаженного Бенджи, воплощающего антично-мифологические представления о действительности. Мир в сознании Бенджи – хаос, подобный тому, который царил во времена сотворения мира. Прием повествования от лица «идиота», человека не от мира сего, позволяет автору использовать первобытное сознание, сродни детскому, когда человек не осознаёт причинно-следственной связи событий. В

религиозной традиции «идиот» - блаженный, лицо, приближенное к Богу, не признающее мирских благ. Вызывает философский интерес использование в литературе образа «идиота», в античном понимании как человека, живущего в своем мире. Парадигма отношения к странному, непонятному человеку изменилась при переходе от мифологического сознания к рациональному. Такой тип сознания стал рассматривать странного, отличного от других человека как больного, которого необходимо лечить. Причем «больной» должен и сам осознавать необходимость лечения, в противном случае он должен подвергнуться лечению насильственному.

События в пересказе такого персонажа – возможность раскрыть события непредвзято, будто это происходит в первые дни творения, и сами события приобретают эпическое звучание. Так, в романе У. Фолкнера первая часть романа рассказана от лица Бенджи, странного взрослого, в символическом возрасте 33 лет, взрослого физически, но с душой и сознанием ребенка. «Наивные и простые пояснения, которые дает Бенджи событиям своего рассказа, сопряжены с прямоотой сознания, не ведающего стыда грехопадения», - писал Набоков (Мельников, 2002, с. 255). Эмоциональное, чувственное постижение мира блаженным Бенджи – точный и яркий пример «работы» дологического сознания, живущего в окружении людей, обладающих рациональным сознанием. Набоков крайне негативно отзывался о писателях, чьи произведения не были построены на некой загадке или интриге, без деталей и уточнений. В романе Фолкнера весьма много «банальностей», зато присутствует тема мифа и мифологических верований, что очень любил в литературе Набоков. Соотнося текст произведения Фолкнера с философскими учениями Гуссерля о знаках и архетипах К.-Г. Юнга, можно сделать вывод, что как мифологическое, так и античное начало пронизывает роман Фолкнера. Тема архетипов возникает в рассказе Бенджи на основе событий, произошедших с его сестрой Кэдди, которая в глазах общества «стала на путь порока». Здесь возможный инцест между героями выступает некой мифологемой. Само слово инцест в переводе с латыни обозначает

неблагопристойный. Это брак или эротическая связь ближайших кровных родственников или – в расширительном смысле – всякий интимный союз людей слишком близких, в повседневной практике нарушающий нормы экзогамии. Инцест представлен в мифологии разнообразными сюжетами, различающимися по характеру родственных отношений (инцест родителей и детей, брата и сестры) и по ситуации. Во времени мифическом совершаются межродственные браки, которые не являются нарушением норм: это, прежде всего, браки первопредков, представляющих собой единственную пару на земле, так что происхождение богов или людей зависит от их по необходимости кровосмесительного союза – сакрального инцеста. Эта ситуация непреступного инцеста соответствует снятию брачных и иных запретов в наиболее важных ритуалах, и с ней как с прецедентом связаны инцестные браки в различных традициях. Наиболее характерный тип инцестного сюжета в развитых мифологиях связан с отношением к инцесту как к преступлению, со стремлением избежать его и все-таки совершением инцеста, чаще всего по неведению. Это подразумевает наличие в сюжете сложной системы обоснований случившегося. Как всякое нарушение табу, инцест обладает определенной амбивалентностью: герой, совершивший инцест, может эволюционировать к крайним степеням добра и зла (Нива, 1987, с. 168).

Это основная сюжетная линия романа становится поистине эпической. С помощью образа Бенджи Фолкнер создает картину мира человека, не знающего пространственно-временных связей. Главной для героя становится только одна цель – остановить время. Как ни парадоксально, Бенджи религиозен вне конкретной конфессии. Его чувственное сознание, не привязанное логически к определенной религиозной доктрине, воплощает в себе христианскую доктрину о смерти и воскрешении Христа. Тот самый «ужас» окружающего мира в представлении Бенджи выражает мифологическую составляющую современного религиозного сознания. Сознание блаженного определяется первой частью фразы – «он прост, как голубь, и, одновременно, дик в своих проявлениях» (Фолкнер: режим доступа: http://lib.ru/INPROZ/FOLKNER/noise_y.txt). Посредством языка

внутренние чувственные переживания Бенджи как субъекта, вызванные созерцанием реальности, находят свое выражение в мифологических образах, которые так ценил писатель.

Набоков был убеждён, что произведения, где реконструируется мифологический опыт, воссоздают историю сотворения мира, создают новый космос (Набоков, 1980, с. 198). Проникнуть в эти миры, по мнению Набокова, равноценно тому, чтобы стать посвященным. Тем самым человек преодолевает всеобщий пессимизм мира, современную философию отчаяния, и даже убегает в другой мир от мещанства, в условиях противостояния, как официальному обществу, так и Церкви, пишет Р. Отто (Отто, 2008, с. 62). Этим объясняется не утихающий интерес к романам У. Фолкнера.

Но Владимир Набоков, который при оценке литературы всегда ссылался на три ипостаси великого мастера (Набоков, 1980, с. 45), не признавал Фолкнера мастером слова, даже несмотря на использование в тексте мифологических образов и античных посылок в виде архаического мира главного героя-«идиота», которые так ценил Набоков. По его мнению, «мастерством писателя-учителя Фолкнер не обладал, волшебства в его романах не наблюдается, да и рассказчик из него весьма сомнительный» (Мельников, 2002, с. 250). Тем не менее, обращение Фолкнера к мифу и космосу, как неотъемлемой части знаковых и античных представлений об устроенности мира, всё же несколько смягчило высказывания Набокова о творчестве Фолкнера. В интервью «Голосу Америки» (1963) Набоков говорил: «Несмотря на всё это, автор «кукурузных хроник» не безнадежен, всему виной тяга к описанию быта, а банальности – удел писателей второго ряда» (там же, с. 251).

По сути, спор Набокова с Фолкнером – это спор писателя с реализмом, к которому Набоков относился негативно. Для Набокова было крайне важным наличие в произведении «отправных точек» - мистификаций, реальности, но не такой, как в романах Фолкнера – реальности, отображающей действительность, а реальности художественной, дополненной «волшебством» вымысла и

необычными деталями. У Фолкнера Набоков видел лишь отображение действительности. Набоков говорит о реализме романов Фолкнера. В Фолкнере Набоков видит также лишь учителя, который «менторски» поучает читателя. Не видел в нем Набоков и рассказчика — по мнению писателя, сюжет был крайне неинтересен (там же, с. 252), не видел и волшебника. Ввиду полного отсутствия (по мнению Набокова) в романе интересных деталей и сюжета, роман становился у Набокова примером полного безытересного чтива.

5. Выводы

В интервью о творчестве Сэлинджера, Набоков опирался на свое представление об идеальном писателе, рассматривая его новеллу с точки зрения трех ипостасей Великого художника. Здесь писатель в полной мере использует принцип наблюдаемости и вживания в образ главного героя, рассуждает, с каких позиций он мог совершить те или иные действия. Говоря о Сэлинджере, Набоков отмечает использование писателем многочисленных мистификаций, пристрастие Сэлинджера к деталям, которые создают уникальное полотно новеллы.

В Апдайке Набоков видел «хорошего писателя», в котором сочетались все три ипостаси Великого художника. Набоков связывает героя «Кентавра» и древнегреческий миф, что позволяет говорить о том, что писатель видел у Апдайка не просто оригинальный сюжет, а многочисленные мистификации («превращение» в кентавра Хирона, «наложение» одного времени на другое и т. д.). Также Набоков отмечает внимание Апдайка к деталям (сцена занятий учителя с учеником) и особому, метафоричному языку повествования.

О творчестве Э. Хэмингуэя В. Набоков говорил двусмысленно. С одной стороны писатель уважал его творчество и называл одним из самых лучших произведений рассказ «Убийцы». Однако с другой стороны Набоков одной из главных неудач Хэмингуэя как писателя считал роман «По ком звонит колокол». Также весьма противоречиво было отношение Набокова к рассказу «Старик и

море». Это обусловлено тем, что в других произведениях Набоков не видел художественных деталей, сюжет казался писателю простым и банальным.

Говоря о Фолкнере, Набоков вступает в некий спор с реализмом, к которому относился негативно. В романах Фолкнера Набоков видел реальность, отображающую действительность, а реальности художественной, дополненной «волшебством» вымысла нет.