

ИВАН А. ЕСАУЛОВ

Moskwa

ИГРОВОЕ САМООПРЕДЕЛЕНИЕ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ ВЛАДИМИРА НАБОКОВА КАК ФИНАЛ РУССКОГО „СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА”

(Доклад на 2 семинаре Загребского понятийника культуры XX века,
Загреб, май 1994)

Исходный тезис работы составляет убеждение, что само по себе игровое поведение (по отношению к другим людям) далеко не всегда столь безобидно, как это порой представляют – по крайней мере, в российской истории. Как известно, два наиболее известных российских тирана – Иван Грозный и Петр Первый – в то же время являются и наибольшими „лудистами”, абсолютно произвольно устанавливающими выгодные им и только им „правила игры”. Впрочем, с такой же легкостью и нарушающим эти правила. Третьим крупным „лудистом” был Сталин. Интересно, что в фильме Абуладзе *Покаяние* тиран, прототипом которого, безусловно, является советский вождь, прежде всего – носитель игрового сознания.

Превращение человеческой личности в „вещь”, совершаемое в пределах тоталитарного советского государства, хотя и напоминает античные (дохристианские) аналоги, но резко отличается противоположным аксиологическим подходом к своей собственной и чужой жизни. Есть „авторы” тоталитарного государства-произведения (ср. Ханс Гюнтер 1992: 27-41), находящиеся, как и положено демиургам, в позиции в не нахождении, и есть „герои” – как объекты для реализации чужих „эстетических” замыслов.

Продолжая эту тему, можно добавить, что функция псевдонимов, столь беспрецедентно массовых в правящем слое совдеповской России, отчасти проявляется при данном – „эстетическом” – подходе к проблеме. Ведь псевдонимы это привилегия художников, отнюдь не политиков. В нашем случае они были оставлены, а не отброшены, когда уже отпала прагматическая необходимость у пламенных революционеров что-либо скрывать в собственной биографии: обладатели псевдонимов сами стали властью. Но, по-видимому, они продолжали считать себя демиургами (авангардистского толка), авторами, вынужденными и работать (играть) с весьма трудным „материалом”.

Любопытно, что под лозунгами „равенства” и „братства” (для рецепции „героями”) осуществлялось – совершенно подобное античному, но в данную эпоху откровенно антихристианское – разделение на „рабов” (подавляющее большинство советской России, как известно, не имело возможности не только покинуть ее пределы, но и преодолеть „границы” отведенного им места в той или иной главе тоталитарного государства-произведения – родном колхозе-„полисе”, не имея гражданских паспортов, имеющие же паспорта горожане были прикреплены к своему топосу системой прописки) и „рабовладельцев”, регулирующих как передвижение „рабов”, так и все прочие их „права”.

Надо сказать, термин „рабы” – безотносительно к античности, но зато имеющий прямое отношение к будущему социалистическому строительству, был употреблен в 1872 году Федором Достоевским в романе *Бесы* при описании проекта Шигалева (спустя полвека полностью осуществленного в России). В нем мы можем обнаружить то жесткое „разделение человечества на две неравные части” (Достоевский 1957, 7: 423), которое было возможно только в античную эпоху. Для нас существенно, что предполагаемая двухчастная структура основывается именно на потере личности „девятьюдесятью”, то есть на обращении этой косной массы – „стада” – (1957, 7: 423) в дохристианское состояние („при безграничном повиновении” активному меньшинству, которое и ведет в „первобытный рай” (1957, 7: 423) – аналог коммунизма – обезличенное стадо, само с ним отнюдь не смешиваясь). Напротив, как показывает Достоевский, обнаживший сам механизм будущего тоталитаризма, „одна десятая доля получает свободу личности и безграничное право над остальными девятьюдесятью” (1957, 7: 423).

Между прочим, жгучая обида „старых большевиков” на Сталина как раз и состояла в том, что вожь нарушил некоторые сложившиеся „правила игры”, иными словами, шулерски (как они считали) смешал карты, стал периодически перетряхивать колоду, разрушая важнейший негласный принцип константного послереволюционного „разделения человечества”. Бил „своих” так же больно, как можно было бить только „чужих”. При таком раскладе размывались казавшиеся ранее навсегда установившимися отношения между „авторами” и „героями”, а стало быть, кардинально изменялась и сама „эстетическая деятельность” – цель создаваемого государства-произведения. Вероломство Сталина состояло в том, что он самовольно („культ личности”) превращал „авторов” в „героев”, „режиссеров” – в „актеров”, то есть помешал создателей ада для других в созданный ими же ад вместе с другими. Антихристианское представление о разной ценности человеческих жизней отнюдь не исчезло: насильственное овнешнение „девяятидесятих” в годы сталинщины только усугубилось. Но наряду с этим на губительные „общие работы”, выражаясь лагерным жаргоном, стали попадать и пребывавшие когда-то в позиции „внезаходимости” бесы революции. С другой стороны, вожь зачастую совершал и обратную перестановку, при которой „герои” становились „авторами”, а „актеры”-жертвы могли стать „режиссерами”-палачами. Используя содержательную терминологию Михаила Бахтина, наступил „кризис авторства” (ср. Бахтин

1979: 176), но при полном сохранении самой двухчастной структуры тоталитарного общества.

Однако отношение к нехудожественной реальности как к жизненному материалу для глобальных „режиссерских” экспериментов как известно одна из существенных тенденций всего XX столетия, наиболее отчетливо проявившаяся в первой трети этого века.

Сравнение Октябрьского переворота 1917 года с удачно проведенной хирургической операцией, то есть придающей политическому событию статус события искусства (по крайней мере, в античном смысле этого слова – как *теснѐ*) принадлежит не какому-нибудь соцреалисту, а выдающемуся мастеру слова Борису Пастернаку. В его знаменитом романе центральный персонаж, прочитав известие об „установлении в России советской власти и введении в ней диктатуры пролетариата” заявляет: „Какая великолепная хирургия! Взять и разом *артистически* (здесь и далее курсив в цитируемых текстах мой. – И. Е.) вырезать старые вонючие язвы [...] Это небывалое, это чудо истории, это откровение ахнуто в самую гущу продолжавшейся обыденщины [...]” (Пастернак 1990, 3: 193, 194).

Подобная метафоричность не может быть случайной. Попытаемся обратиться к другому выдающемуся русскому писателю, весьма негативно оценившему в свое время роман *Доктор Живаго*, с целью выявления некоторых лудистских мотивов. Большинство текстов Владимира Набокова, анализируемых в данной работе, создано в 20-е годы. Ближайшим историческим контекстом для их бытования явилась эстетика „серебряного века”. Это позволяет проследить в поэтике одного из крупнейших писателей русского зарубежья судьбу некоторых лудистских комплексов; причем, эта исследовательская установка делает возможной и ретроспективное (правда, по необходимости чрезвычайно конспективное) описание с новой точки зрения не только игровой доминанты „серебряного века”, но и более отдаленной культурной парадигмы.

Игровая атмосфера романа Набокова *Защита Лужина* настолько плотно пропитывает собой весь текст, что уже с первых страниц еще вовсе не знакомый с шахматной комбинаторикой маленький Лужин тем не менее уже и г р а е т: „Наплакавшись вдоволь, он *поиграл* с жуком, нервно поведившим усами, и потом долго его давил камнем, стараясь повторить первоначальный сдобный хруст” (Набоков 1990, 2: 9).

Грозящий герою „невозможный, неприемлемый мир” (1990, 2: 9), упомянутый Набоковым чуть выше в тексте, проникает и в процитированную микроструктуру предложения – слезами мальчика. Мотив же игры, во-первых, изначально связан с властно-режиссерской склонностью героя, пытающегося взять реванш у неприемлемого космоса путем произвольного комбинирования различных вариантов жизненного поведения (личных возможностей, которые отменили бы реальность „невозможного” мира), и, во-вторых, здесь же окрашен с м е р т ь ю живого существа, ставшего невольной жертвой заигравшегося героя. Представление о жизни, уже чреватой смертью и слово ждущей смерти, вмещается в „сдобный хруст” раздавленного жука. Кстати, тут и мучившее позднее Лужина-шахматиста

(как и многих набоковских героев) роковое удвоение жизненных ситуаций (либо грозящая возможность таких удвоений, как в *Машеньке*), удвоение, будто бы сигнализирующее о некоей злой воле, играющей судьбами беспомощных героев-объектов, на самом деле порождается, как оказывается, своеволием героя-субъекта: Лужин неудачно пытается повторить смерть жука, вторично „вкусно” умертвить природное существо. На персонализацию, и, так сказать, одушевленность жука указывает авторское наделение его атрибутом личности – нервною. Что, впрочем, лишь подчеркивает последующее шокирующее превращение его в сдобно хрустнувший предмет, мертвую вещь – для героя.

Окружающая героя агрессия коварного миропорядка (незадолго до казни жука „страшные” мальчики „на мосту окружили его, навели жестяные пистолеты, пальнули в него палочками, с которых коварно были сдернуты резиновые наконечники” – 1990, 2: 9) преодолевается и заменяется игровой агрессией героя по отношению к миру. Итогом такой замены в набоковском космосе становится эстетическое умерщвление онтологически понимаемой реальности.

Годунов-Чердынцев из *Дара*, перечитывая свои стихи, посвященные „одной теме – детству”, „вновь пользовался всеми материалами, однажды уже собранными памятью для извлечения из них данных стихов” (Набоков 1990, 3: 11). Последнее слово в этой фразе – самое неожиданное. Ведь оно завершает принципиально не поэтическую лексическую цепочку („пользовался [...] материалами [...] для извлечения [...] данных”). Словно речь идет о решении чисто интеллектуальной математической задачи. Странно, однако предлагаемый читателю конструктивный механизм добывания „данных стихов” больше напоминает воспетый Маяковским – „изводишь [...] тысячи тонн словесной руды” (*Разговор с фининспектором о поэзии*, 1978, 4: 29), нежели „органический” вариант их рождения (например, пушкинский – „стихи свободно потекут” – *Осень*, 1963, 3: 265), либо ахматовский – „стихи растут” (*Мне ни к чему одические рати*, 1976: 202)).

Пушкинское творчество безусловно – некий идеальный ориентир для Годунова-Чердынцева. Но и здесь за „спортивной” метафоричностью можно уловить примесь утилитарного отношения к заряду, получаемую от пушкинского гения: „[...] в течение всей весны продолжал тренировочный режим, он питался Пушкиным, вдыхал Пушкина, – у пушкинского читателя увеличиваются легкие в объеме”; „[...] закаляя мускулы музыки, он как с железной палкой, ходил на прогулку с целыми страницами *Пугачева*, выученными наизусть” (Набоков 1990, 3: 87).

Набоков будто бы блистательно и хладнокровно извлекает нектар из цветка, но отказывается передать сам запах этого цветка. На хладнокровность операции и указывает остраненная от поэтического вдохновения авторская лексика. Для русской классической традиции столь методичный отбор жизненного „материала” весьма экзотичен.

Так, обычное для русской литературы „золотое детство” (даже у Николая Некрасова в *Крестьянских детях* упомянуто „красное детство” – 1981, 2: 121) не то чтобы опровергается Набоковым, но как бы переводится в иную систему коор-

динат (с совершенно другими критериями оценок). Например, у того же Годунова-Чердынцева „удавшееся детство” (Набоков 1990, 3: 10). Но и благополучный герой *Дара* иной раз как бы с некоторым подозрением относится к миру детских воспоминаний. Он словно опасается до конца довериться им, признать их истинность, замечая, „каким *восковым* становится воспоминание, как *подозрительно* хорошеет херувим по мере того, как темнеет оклад” (1990, 3: 17).

Сам знаменитый набоковский детский „рай”, очертания которого восстанавливаются в „данных стихах” (как известно, стихи Годунова-Чердынцева – одновременно и стихи Сирина), имеет оттенок все той же строгой упорядоченности и математической рассудочности. Вспомним хотя бы „домовой музей” отца героя *Дара*, где „стояли рядами узкие дубовые шкафы с выдвигаемыми стеклянными ящиками, полными *распятых бабочек* [...] где пахло так, как пахнет, должно быть, *в раю*, и где у столов вдоль цельных окон работали *препараторы*” (1990, 3: 95-96). Можно до самозабвения любить великолепный космос Набокова, но нельзя все-таки не подивиться местоположению *рая*, словно бы окруженного „распатыми бабочками” и распинающими их „препараторами”. А ведь это своего рода лобное место названо „*срединным* очагом, освещавшим снаружи весь наш петербургский дом” (1990, 3: 96), а вдругом месте подано как „душа дома”, сохранившая в период революционного крушения „неуязвимость, присущую святыням” (1990, 3: 122).

Но это „святыня” особого рода, „святыня” именно для героя. Здесь преподаются особые уроки и отношения к миру („Сладость уроков!” (1990, 3: 99) – восклицает Годунов-Чердынцев). В частности, „препарирование генитальной арматуры для определения видов, по внешности неразличимых” (1990, 3: 99).

При этом иной подход к миру, основанный на началах, противоположных препарированию элементов, вызывает полупрезрительный иронический комментарий: „русский простолудин знает и любит родную природу. Сколько насмешек, сколько предположений и вопросов мне доводилось слышать, когда, преодолевая неловкость, я шел через деревню со своей сеткой! „Ну, это что, – говорил отец, – видел бы ты физиономии *китайцев*, когда я однажды коллекционировал на *какой-то священной горе* [...]” (Набоков 1990, 3: 98).

Нельзя не признать, что тончайшая и мастерская работа „препараторов” и „коллекционеров” очень напоминает создание стихов Годуновым-Чердынцевым (и использование им биографии Николая Чернышевского). В том и другом случаях из мира реальности „извлекается” филигранным хирургическим образом „материал”, заинтересовавший субъекта „игралища”, и используется весьма прихотливо.

Играющий и убивающий жука герой Набокова обречен погибнуть сам – вследствие игры некоего более могущественного, нежели он, режиссера его судьбы. Для кончающего самоубийством Лужина „вся бездна распалась на бледные и темные квадраты” (Набоков 1990, 2: 152), то есть коварно обращается в чудовищное подобие гигантской шахматной доски, отчего и происходит полная посмертная аннигиляция героя. „Никакого Александра Ивановича не было” (1990, 2: 152) – и не оттого только, что выпавший из окна самоубийца оставляет пустой ком-

нату. В первый и последний раз звучащее имя Лужина для того и появляется именно в финальной фразе романа, чтобы зафиксировать окончательное уничтожение всякой надежды на идентификацию Лужина (шахматиста, вынужденного сменить режиссерские властные функции демиурга на актерское угадывание враждебного чужого замысла) и Александра Ивановича, живущего частным образом в мире других. Распад бездны на контрастные квадраты лишь символизирует итоговый распад сознания героя, словно попадающего в трещину шахматной доски („доска с трещиной” (1990, 2: 10) – первое в романе упоминание о шахматной атрибутике).

Так глубоко укорененное в русской словесности соборное „мы” (Ср. Есаулов 1992 а: 148-170), преодолевающее расчлененность мира и человека, равноудаленное от коллективизма „толпы” и от индивидуализма „я”, вовсе чуждо набоковскому космосу. Даже Мартын из *Подвига*, наиболее человечный в галерее героев набоковского „метаромана”, и он мыслит лишь категориями „победы” и „поражения”, пытаясь „изловить счастье” (Набоков 1990, 2: 187). А рассказчик в романе *Отчаяние*, желающий быть „хозяином своей жизни” и „деспотом своего бытия” (1990, 3: 394), однако не случайно ставший „хозяином” и „деспотом” жизни чужой, убивая своего двойника, с надрывом противопоставлении „я” и „не-я”: „Я не могу, не хочу в Бога верить еще и потому, что сказка о нем – это *не моя, чужая, всеобщая сказка* [...]” (1990, 3: 394).

Глубоко символично, что „свечечка” – христианский аналог человеческой жизни – предстает в воспоминаниях Лужина „умиравшей от разрыва сердца, когда на углу улицы ветер с Невы” (1990, 2: 104).

По наблюдениям Зинаиды Шаховской, „как будто с годами Набоков все более становится агностиком – и даже воинствующим антицерковником”. Его же „философская установка [...] кажется метафизикой небытия” (Шаховская 1991: 84, 83). Глеб Струве, написавший исследование о Набокове, приходит в итоге к грустному выводу, созвучному мнению Шаховской: „У персонажей Сирина просто „нет души” (Струве 1984: 287). Это в конце концов и было увидено теми, кто чувствовал, что какое-то „неблагополучие” завелось как червоточина в этом несравненном по блеску таланте. Это именно имел в виду Борис Зайцев, когда он писал, что Сирин писатель, у которого „нет Бога, а может быть, и дьявола” (ср. Струве 1984: 286).

Здесь же Струве приводит поразительное суждение Георгия Адамовича по поводу набоковского *Посещения музея*: „Согласен на какие угодно лестные, даже лестнейшие зпитеты, – но ищу того, что на моем, на нашем языке называется жизнью”. Как полагает другой крупнейший критик русского зарубежья Владислав Ходасевич: „У него (Сирина) отсутствует, в частности, столь характерная для русской литературы любовь к человеку” (ср. Струве 1984: 286). Можно говорить о пристрастности и предубежденности процитированных нами авторов, попеняя, что они преимущественно указывают на отсутствие чего-то в прозе Набокова, вместо того чтобы интерпретировать то, что там есть, судить автора по законам его поэтики. Однако же перед нами особый случай: критики, по-видимому, не находят главного, что позволило бы талантливейшему писателю без

всяких оговорок войти именно в океан русской литературы.

Для Набокова искусственный и искусный космос комбинаторных возможностей призван заместить мир реальности („весь мир потух, как будто повернули выключатель” – 1990, 2: 19), поскольку он как бы заведомо неконкурентоспособен параллельному универсуму, рожденному интеллектом. Живая реальность тем самым овнешняется: „он эту внешнюю жизнь принимал как нечто неизбежное, но совершенно незанимательное” (1990, 2: 53), тогда как „стройна, отчетлива и богата приключениями была подлинная жизнь, шахматная жизнь” (1990, 2: 77).

Жизнь же природная (то есть не подлинная) безусловно и открыто враждебна герою: „[...] он решал [...] следить за каждой секундой жизни, ибо всюду мог быть *подвох*” (1990, 2: 134). Настоящим открытием героев Набокова становится игровой механизм этой внешней ему жизни. Если в шахматном мире „легко [...] *властвовать*”, поскольку „все [...] слушается его воли и покорно его замыслам” (1990, 2: 77), то в жизни идет „игра, не им затеянная [...] с ужасной силой направленная *против него*” (1990, 2: 134).

Феномен Набокова – это феномен неоромантического сознания, доказавший всю законность давних опасений Гегеля относительно романтической эстетики. „Подлинным содержанием романтического, – полагал он, – служит *абсолютная* внутренняя жизнь, а соответствующей формой – духовная субъективность [...] В романтическом искусстве перед нами [...] два мира. С одной стороны, духовное царство, завершенное в себе [...] С другой стороны, перед нами царство внешнего как такового, освобожденного от прочного единства с духом; *внешнее становится теперь целиком эмпирической действительностью*, образ которой не затрагивает души”. Романтиками „внешнее рассматривается как некий безразличный элемент” (Гегель 1969: 233, 341, 240).

Как можно заметить, и в космосе Набокова „царство духа”, целиком и без остатка относимое лишь ко „внутренней жизни” героя, обездушивает и мертвит тем самым все остальное, превращая его во „внешнее как таковое”, в „безразличный”, не обладающий собственным „духом” и смыслом материал.

Однако следует подчеркнуть, что Набоков только блистательно завершает исторический путь особого типа мировосприятия. Разработанное европейской романтической эстетикой окончательное „освящение” права „я” на использование „внешнего” мне „безразличного элемента”, зависящего лишь от авторской „духовной субъективности”, права навязать ему иной „дух” и смысл, для многих писателей русского „серебряного века” являлось уже как бы самоочевидным.

Ведь и для романтического сознания „внешнее, поскольку оно существует и обладает наличным бытием, образует лишь *случайный мир*” (Гегель 1969: 240). В этой связи упреки Набокову со стороны многих виднейших эмигрантских критиков в „нерусскости”, приводимые Струве (ср. Струве 1984: 284-287), бьют мимо цели: в принципе любая (а не только российская) „внешняя жизнь” для творящего „я” при подобной установке представляет собой нечто „совершенно незанимательное”, став „неким безразличным элементом”, экспериментальным строительным материалом, „случайным миром”. Что и происходит, например, с биографией Чернышевского в *Даре* или же с жизнью Лолиты для Гумберта. Но имен-

но оттого, что подобного рода искусство (в этом отношении оно изоморфно искусству авангарда – ср. Есаулов 1992 б: 176-191) предельно безответственно по отношению к „случайной” жизни, оно же потому перед этой жизнью „виновно”.

Мир других у Набокова – это не христианский мир близких, но (когда он не пустая декорация) мир соперников, мир победителей и побежденных, не имеющий никакой высшей сверхличной тайны. Это не Божий мир, исполненный благодати, а как бы семантический текст, подобный *Вавилонской библиотеке Борхеса*. Мир комбинаций, соперничества и интеллектуальной вражды. Здесь Набоков пошел намного дальше романтиков. Для этого мира понятие души в самом деле избыточно (напомним известное бунинское определение набоковского мира: „блеск, сверкание и отсутствие полное души” (ср. Михайлов 1988: 9).

„Тайну”, „непрозрачность” может иметь лишь сам герой, но не оппонирующий ему Другой (*Приглашение на казнь*). Поступок героя, нарушающего правила (вероломно переставляющий стрелки часов Ганин в *Машеньке*; Лужин, выходящий именно „пренебрежением основными как будто законами шахмат” – Набоков 1990, 2: 54), приемлем, ибо „законы” существуют лишь для исполнения их другими. Но попытка Другого поступить точно так же, однако уже по отношению к герою, попытка превратить героя в „другого”, в „безразличный элемент”, воспринимается в мире Набокова как вероломство и неблагодарность. Так происходит нарушившим „правила игры”, то есть пренебрегшим защитой Лужина: тем самым Лужин оскорбительно для себя переведен в измерение „других”, он как бы объективирован и овнешнен.

Далеко не случайно фамилия Турати (русское слово „тура” – разговорный аналог названия ладьи) и его способ игры с выдвиганием ладей в начале партии, то есть с окружением противника, как бы дублируют окруживших на мосту маленького Лужина страшных мальчишек. В том и другом случае особое „вероломство” других в том, что они объективируют, определяют героя как объект игры собственной.

Между тем абсолютная свобода „я” по отношению к миру других совершенно необходимым образом переходит в абсолютную свободу других по отношению к рефлектирующему „я”. Так, *Приглашение на казнь*, по сути дела, представляет собой апофеоз свободы, но не героя, а других, где „эмпирической действительностью”, с которой можно поступать по своему игровому усмотрению (произволу) становится уже не мир, а сам Цинциннат Ц. Неизбежная метаморфоза. Такого рода превращениями чревата вселенная Набокова, покоящаяся на столпах „победы” и „поражения”.

Любопытно, что Виктор Ерофеев, интересно рассмотревший механизм набоковского „метаромана” (Ерофеев 1990: 162-205), упускает, пожалуй, главное: неминуемый конечный проигрыш всех без исключения набоковских героев. Так, в *Машеньке* будто бы победивший соперника Ганин незаметно для себя (но не для читателя) превращается в „вещь” устами Алферова. Вначале, когда соперник путает имя и отчество героя, это вызывает энергичный протест как принципиально оскорбительное для личного достоинства неверное определение

ние, покушающееся на личную уникальность: „меня зовут Лев. Постарайтесь запомнить” (Набоков 1990, 1: 81). Но позже, по мере нарушения героем „правил игры”, Алферов называет его последовательно Леб Лебовичем, а затем уже и вовсе Лебом. Герой же, увлекаемый близящимся реваншем, уже готов согласиться. „Будильник [...] забормотал он [...] *Леб*, – там на столе будильник [...] На половину восьмого поставь. – *Ладно*, – сказал Ганин” (1990, 1: 107-108). За миражной победой героя, сумевшего помешать встрече Алферова и Машеньки, в первом романе Набокова проступает уже та гибельная „трещина” (отступничество от собственного имени как репетиция духовного с а м о-убийства), которая будет лишь углубляться в романах последующих.

Герой Набокова в итоге ж е р т в у е т реальной Машенькой, ибо „он до конца *исчерпал* свое воспоминание, до конца *насытился им*, и образ Машеньки остался [...] там, в доме теней, который сам уже стал воспоминанием” (1990, 1: 112).

Видение мира, основанное на убеждении в принципиальной з а м е с т и м о с т и человека (в его овнешнении, превращении в „вещь”) приводит к следующему парадоксу. Резкий индивидуализм *ego* странным образом порождает как раз абсолютный, нетворческий п о в т о р, зеркальное удвоение. Многочисленные двойники набоковского мира наследуют именно „двойничеству” романтиков.

Ведь и романтическая вера в сугубую необыкновенность с о б с т в е н н о й духовной жизни и отвращение к „низкой” жизни других людей („обывателей” и „толпы”), необходимой романтику в качестве выгодного контрастного фона для „парения духа”, не случайно во многих европейских литературах завершилась мотивом „утраченных иллюзий”. Уже тогда другие люди не пожелали оставаться лишь „безразличным элементом” для действий героя-романтика. Ценности жизни, понимаемые как неистинные и „случайные”, разрушили, прежде всего, само романтическое с а м о определение.

„Поздние” романтики с ужасом обнаружили н е и с к о р е н и м о с т ь „обыкновенной жизни”, поскольку презираемый ими с не меньшим набоковскому накалу „другой” оказался не вне, а внутри романтической личности. Отсюда частое у героя-романтика презрение к самому себе. Человеческое (то, что сближает с другими людьми) оказалось вовсе невозможно изгнать в „эмпирическую реальность”. Направленное на других презрение бумерангом вернулось к герою-гордецу. Точно так же, как и агрессивность авангарда обернулась в России агрессией по отношению ко многим авангардистам. Лишний раз доказал свою универсальность открытый Алексеем Ухтомским закон „заслуженного собеседника” (ср. Ухтомский 1966).

Разница, пожалуй, в том, что эту метафизику метаморфозы осознали романтики-а в т о р ы. У Набокова же, пытающегося вопреки романтическому опыту взять реванш у косной „внешней жизни”, сугубо эстетические (а отнюдь не этические) задачи жизнестроительства н а д миром других пыгается решить уже эмансипировавшийся к XX веку г е р о й-„художник”. Но „божественная” игра, повторить которую пытались романтики, впадая, правда, при этом то и дело в грех демонизации, совершенно лишена у Набокова каких бы то ни было сакральных атрибутов, что проницательно отметил Зайцев. Однако же Шаховская, имевшая

возможность сравнить, убежденно заметила: „Отчуждение от духовного идет у Набокова с необыкновенной яркостью и в конце жизни дойдет до какого-то потустороннего страха или отвращения *от всего, что связано с христианством*” (Шаховская 1991: 84).

Герой „лабораторного” рассказа *Ужас* признается: „Мне страшно, что со мной в комнате другой человек, мне страшно само понятие: *другой человек*”; „Моя связь с миром порвалась, я был сам по себе, и мир был сам по себе, – и *в этом мире смысла не было*” (Набоков 1990, 1: 399, 401). Вероятно, та „беспомощная боязнь существования” (1990, 1: 402), к которой приходит в финале герой (вновь *т в о р е ц*, работающий „за письменным столом” – 1990, 1: 397), и его финальная же убежденность, что „мне спасения не будет” (1990, 1: 402), глубоко закономерны для искусства XX века. Достаточно вспомнить хотя бы хрестоматийную формулу Сартра: „Ад – это другие” – и вытекающую из этой установки убежденность в роковой безблагодатности мира. Приходится признать, что обольстительная проза Набокова вполне в русле общего процесса дехристианизации культуры, с особой брутальностью протекающего именно в XX столетии.

Если вспомнить характеристику Адамовича – „эмигрантская литература сделала свое дело потому, что осталась литературой христианской” (Адамович 1955: 28), – можно, по-видимому, констатировать: творчество Набокова не просто в не этой литературы; оно как бы направлено *п р о т и в* этой магистральной духовной традиции (и следовательно против христоцентричного вектора русской литературы как таковой). И тогда суждения о „нерусскости” Набокова – лишь неудачно сформулированное непосредственное читательское ощущение критиков, ищущих и не находящих в книгах Сирина родного и не забытого еще первой русской эмиграцией хотя бы малейшего отзвука христианской аксиологии.

Нужно сказать, что уже в статье *Ирония*, написанной в 1908 году, Александр Блок смог увидеть зловещую теневую сторону „лудизма” для русской литературы начала века, определив иронию как „болезнь”, „эпидемию”, „разлагающий смех”. По словам Блока, „Перед лицом проклятой иронии – все равно [...]: добро и зло, ясное небо и вонючая яма, Беатриче Данте и Недотыкомка Сологуба. Все смешано, как в кабаке и мгле. [...] Захочу – „приму” мир весь целиком, упаду на колени перед Недотыкомкой, соблазну Беатриче; бархатаюсь в канаве, буду полагать, что парю в небесах; захочу – „не приму” мира: докажу, что Беатриче и Недотыкомка одно и то же [...] Все обезличено, все „обесчещено”, все – все равно”. В этой же работе поэт замечает: „Самого меня ломает *бес смеха*; и меня самого уже нет”, указывая, что „Все мы пропитаны провакаторской иронией Гейне [...], которая для нас самих искажает лики наших икон, чернит сияющие ризы наших святых” (Блок 1971, 5: 270, 269, 272). Как нам представляется, эта широко известная статья Блока все-таки совершенно недостаточно „задействована” для осмысления самой сущности русского „серебряного века”.

„Страшная зараза” (1971, 5: 272) – это еще одно определение иронии Блоком – понимается чаще всего как явное преувеличение впечатлительного поэта, как метафора, абсолютно лишенная сколько-нибудь серьезного содержания. Но перед нами чрезвычайно точное определение эпохи, чрезвычайно точное

самоопределение.

По крайней мере, решая некоторые достаточно „частные” проблемы, его нельзя недооценивать. В частности, пытаясь угадать – чей же, наконец, образ венчает поэму *Двенадцать*; Антихрист ли это „с кровавым флагом”, либо действительно „Исус Христос” (Блок 1971, 3: 243), нельзя исключать последовательно ироническую авторскую позицию (которую, не надо забывать, Блок – в отличие от Набокова – не боялся назвать „болезнью”). Согласно же этой позиции, читательские догадки лишены всякого смысла, поскольку для настоящего ироника семантической разницы между Богом и дьяволом не существует: посредством игрового поведения они взаимозаменяемы и в равной мере поддаются снижающей профанации (как и, например, „товарищ поп” – 1971, 3: 234). По убеждению Надежды Мандельштам, „символисты, все до единого, были под влиянием Шопенгауэра и Ницше и либо отказывались от христианства, либо пытались реформировать его своими силами”. Характерная фигура – Брюсов, „понимавший свободу как право человека служить и дьяволу, и Богу” (ср. Мандельштам 1990: 42).

Поскольку земной универсум, с этой точки зрения, изначально лишен собственного онтологического смысла, художник мог призывать других слушать „музыку революции” (ср. *Интеллигенция и революция* – 1971, 5: 396-406) в какофонии массовых убийств. Сама эта известная блоковская формула вполне может быть понята как классическая формула развоплощения духа, реализованная в полной мере в поэтике Набокова. Однако же эволюция русского символизма, его глубинное воздействие на культуру авангарда и эстетику революционного искусства настоятельно требует новых исследований.

Источники

- Ахматова А., *Стихотворения и поэмы*, Ленинград 1976.
 Блок А., *Собрание сочинений в 6-ти томах*, т. 1-6, Москва 1971.
 Достоевский Ф., *Собрание сочинений в 10-ти томах*, т. 7, Москва 1957.
 Маяковский В., *Собрание сочинений в 12-ти томах*, т. 4, Москва 1978.
 Набоков В., *Собрание сочинений в 4-х томах*, т. 1-4, Москва 1990.
 Некрасов Н., *Полное собрание сочинений в 15-ти томах*, т. 3, Москва 1981.
 Пастернак Б., *Собрание сочинений в 5-ти томах*, т. 3, Москва 1990.
 Пушкин А., *Полное собрание сочинений*, т. 3, Москва 1963.

Литература

- Адамович Г., *Одиночество и свобода*, Нью Йорк 1955.
 Бахтин М., *Эстетика словесного творчества*, Москва 1979.
 Гегель Г. В. Ф., *Эстетика в 4-х томах*, т. 2, Москва 1969.

- Гюнтер Х., *Железная гармония: Государство как тотальное произведение искусства*, „Вопросы литературы” 1992, № 1, с. 27-41.
- Ерофеев В., *В лабиринте проклятых вопросов*, Москва 1990.
- Есаулов И., *Тоталитарность и соборность: два лика русской культуры*, „Вопросы литературы” 1992, № 1, с. 148-170.
- Есаулов И., *Генеалогия авангарда*, „Вопросы литературы” 1992, № 3, с. 176-191.
- Мандельштам Н., *Вторая книга*, Москва 1990.
- Михайлов О., *Король без королевства*, [в:] Набоков В., *Машенька. Защита Лужина. Приглашение на казнь. Другие берега* (фрагменты), Москва 1988.
- Струве Г., *Русская литература в изгнании: Опыт исторического обзора зарубежной литературы*, Париж 1984.
- Ухтомский А., *Доминанта*, Москва–Ленинград 1966.
- Шаховская З., *В поисках Набокова. Отражения*, Москва 1991.

Streszczenie

Przedmiotem badań jest poetyka rosyjskojęzycznych utworów pisarza emigracyjnego Władimira Nabokowa, powstałych w latach dwudziestych i trzydziestych XX w. Autor analizuje je w aspekcie estetyki zachowania opartego na grze. Utwory Nabokowa rozpatrywane są w kontekście aksjologii Srebrnego Wieku, wyrastającej z romantycznych przesłanek, odnoszących się do ludzkiej osobowości oraz w kontekście dwuczęściowej struktury totalitarnego radzieckiego *socjum*, z jego podziałem na „autorów” (twórców) i „bohaterów” (wykonawców). Zdaniem autora, poetyka Nabokowa to fenomen neoromantycznej świadomości, w której zachowanie oparte na grze możliwe jest dzięki sile globalnej relatywizacji ontologicznych podstaw świata.