

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

А. О. Большев

**ШЕДЕВРЫ РУССКОЙ ПРОЗЫ  
В СВЕТЕ  
ПСИХОБИОГРАФИЧЕСКОГО  
ПОДХОДА**

Санкт-Петербург  
2011

на  
их  
на  
на  
ет  
и-  
т-  
р:  
и  
ле  
а-  
о-  
ла,  
т-  
ет,  
р-  
я.  
и  
ву  
в  
и”  
эв-  
но  
ек  
сой

Владимир Соловьев в упомянутом трактате «Смысл любви» осудил не только плотскую страсть, не основанную на духовной связи, но и духовную любовь, отрицающую плотское начало: «ложная духовность есть отрицание плоти, истинная духовность есть ее перерождение, спасение, воскресение»<sup>41</sup>. Однако ни он, ни другие русские мыслители Серебряного века не дали сколько-нибудь внятного ответа на вопрос о том, как же достичь истинной духовности, переродив плоть, и встать на высший путь любви, «не выходя из пределов человеческой формы»<sup>42</sup>.

Именно проблема пола оказывается центральной в автобиографическом романе «Доктор Живаго», представая как трагически-неразрешимая. Пастернак мог бы повторить вслед за автором «Крейцеровой сонаты»: «Человек переживает землетрясения, эпидемии, ужасы болезней и всякие мучения души, но во все времена для него самой мучительной была, есть и будет — трагедия спальни»<sup>43</sup>.

<sup>41</sup> Соловьев В. С. Смысл любви. Избр. произв. М.: Современник, 1991. С. 163.

<sup>42</sup> Там же. С. 134.

<sup>43</sup> Горький М. Лев Толстой // Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М.: Гослитиздат, 1951. Т. 14. С. 263.

---

## Глава четвертая

### ПО СЛЕДАМ НАБОКОВСКИХ АНТИПАТИЙ

#### 1. РАЗГНЕВАННЫЙ НАБОКОВ

Ненависть автора «Лолиты» к психоанализу хорошо известна, но в подлинных причинах ее разобраться не так легко, как может показаться на первый взгляд. Во всяком случае, многочисленные попытки самого Набокова внятно объяснить, в чем же состоит опасность учения «венского шамана», оборачивались лишь монотонным повторением крайне маловразумительных аргументов. Так, например, он указывал на связь между фрейдизмом и тоталитаризмом: «...какую ошибку совершают диктаторы, игнорируя психоанализ, которым целые поколения можно было бы развратить»<sup>1</sup>. Но сегодня, при всем желании, трудно признать этот набоковский довод убедительным. Как известно, диктаторы XX века отнюдь не игнорировали психоанализ, но яростно против него боролись, энергично искореняли: и в сталинском СССР, и в фашистской Германии учение Фрейда было под строжайшим запретом.

Доказывая несостоятельность фрейдизма, Набоков нередко обвинял его также в гипертрофии человеческой сексуальности. Увы, подобный упрек был бы уместен в устах какого-нибудь другого писателя, но не автора «Лолиты», «Волшебника», «Лилит», «Ады, или Эротиады». Здесь Набоков начинает напоминать своего знаменитого персонажа Гумберта

---

<sup>1</sup> Набоков В. Собр. соч.: В 4 т. М.: Правда, 1990. Т. 4. С. 297. Далее ссылки на это издание даны в тексте с указанием тома и страниц в скобках.

Гумберта — этот «нимфолептик», терзаемый похотью, как известно, заявлял, что не интересуется половыми вопросами.

Впрочем, чаще всего Набоков, когда дело доходило до психоанализа, подменял какую бы то ни было аргументацию аффективной риторикой, а то и просто бранью. Забавный пример подобно рода невротической реакции приводит Б. Бойд: «Один студент вспоминает, как в начале весеннего семестра 1957 года Набоков напал на Фрейда. Примерно посредине его монолога загудели трубы отопления и вскоре поднялся оглушительный рев, поверх которого г-н Набоков прокричал: “Венский мошеник прокликает меня из могилы!”»<sup>2</sup>.

В этом плане особенно любопытна автобиографическая книга «Другие берега», где Набоков возвращается в собственное детство, пытается проследить процесс формирования своей личности. Важнейшим рефреном исповедального текста оказываются ритуальные проклятия в адрес психоанализа и психоаналитиков: «...прошу заметить, что безоговорочно отмечаю фрейдовщину и всю ее темную средневековую подоплеку, с ее маниакальной погоней за половой символикой, с ее угрюмыми эмбриончиками, подглядывающими из природных засад угрюмое родительское соитие» (4, 136); «Первобытная пещера, а не модное лоно, — вот (венским мистикам наперекор) образ моих игр, когда было три-четыре года» (4, 138); «Объясните-ка вы, нынешние шуты-психологи, эту пронзительную репетицию ностальгии!» (4, 172); «Страшно подумать, как “истолковал” бы мрачный кретин-фрейдист эти тонкие детские вдохновения» (4, 177); «...интересно, клюнет ли тут с гнилым мозгом фрейдист» (4, 181); «дурацкие и дурные фрейдистические опыты с кукольными домами и куколками в них» (4, 297); «Мы все знаем, конечно, как венский шарлатан объяснял интерес мальчиков к поездам» (4, 297) и т. д.

Разумеется, можно объяснить, как это зачастую и делают биографы, ненависть автора «Других берегов» к психоанализу его трепетным отношением к детским воспоминаниям и семейным ценностям: «...он обладает и редкостно точными воспоминаниями о своем раннем детстве, которым не без основания верит больше, чем Фрейду, ...ему еще и ненавистны потуги Фрейда вывозить в грязи драгоценную для него, Набокова, семейную любовь»<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Бойд Б. Владимир Набоков: Американские годы: Биография. М.: Независимая газета; СПб.: Симпозиум, 2004. С. 370.

<sup>3</sup> Там же. С. 193.

Что ж, инвективы по адресу психоаналитиков-«кретинов» действительно отчасти объяснимы: как резонно заметил Б. Носик, «Набоков предчувствовал, что фрейдистам будет чем поживиться на страницах его романов»<sup>4</sup> (хотя непрошенные интерпретаторы «с гнилым мозгом» заслуживали скорее снисходительной иронии, чем проклятий). Сложнее разобраться в природе содержащихся на страницах «Других берегов» загадочных признаний Набокова, что его отвращает и даже страшит сфера бессознательного, которую именно психоанализ сделал главным объектом изучения. Например, с детства мучившая автобиографического героя бессонница объясняется боязнью хотя бы на время расстаться с сознанием и оказаться во власти темных иррациональных импульсов: «Всю жизнь я засыпал с величайшим трудом и отвращением. ... Я знаю, что спать полезно, а вот не могу привыкнуть к этой измене рассудку, к этому еженощному, довольно анекдотическому разрыву со своим сознанием. В зрелые годы у меня это свелось приблизительно к чувству, которое испытываешь перед операцией с полной анестезией, но в детстве предстоявший сон казался мне палачом в маске с топором в черном футляре» (4, 193). По признанию рассказчика, рай в детстве представлялся ему блаженным царством вечного рассудочного бодрствования: «Рай — это место, где бессонный сосед читает бесконечную книгу при свете вечной свечи» (4, 194). Известно, что Набоков после операции по удалению аппендицита, которая произошла в мае 1917 года, поклялся никогда больше не подвергаться анестезии: «Потеря сознания приводила его в ужас, словно самый мерзкий из мучивших его по ночам кошмаров»<sup>5</sup>.

Природа страха «измены рассудку», который терзал Набокова, мешая ему заснуть, не до конца понятна. Похоже, что речь идет о каких-то опасностях, таящихся в бессознательном: требуется держать эти таинственные инфернальные силы в узде сознания, под его неусыпным контролем. Очевидно, боязнь «разрыва со своим сознанием» возникла у Набокова в детстве, задолго до того, как он узнал о существовании «венских мистиков». Можно предположить, что именно труднообъяснимый мистический ужас перед собственным бессознательным, превративший Набокова в убежденного апологета рассудка, стал одной из причин его

<sup>4</sup> Носик Б. Мир и Дар Набокова. СПб.: ООО «Издательство “Золотой век”», ООО «Диамант», 2000. С. 109.

<sup>5</sup> Бойд Б. Владимир Набоков: Русские годы: Биография. М.: Независимая газета; СПб.: Симпозиум, 2001. С. 158.

ненависти к фрейдистам. Но что же могло так напугать автора «Дара» в персональных подсознательных глубинах, какие ночные демоны всплывали оттуда и почему даже одна мысль о том, что кто-то сможет изучать его личность, всматриваясь в ее потаенные сферы, всегда вызвала у Набокова негодование: «...и ни один биограф даже краем глаза не посмеет заглянуть в мою личную жизнь?»<sup>6</sup> На эти вопросы сегодня ответить невозможно. Пожалуй, наиболее открыто природу своего неприятия психоанализа Набоков раскрыл в интервью Николасу Гарнхэму: «Чего ради я должен пускать чужака на порог своего сознания?»<sup>7</sup> Здесь перед нами, несомненно, тот же иррациональный страх, который с детства мешал Набокову засыпать, то есть отключать сознание, утрачивая контроль над тем, что пряталось в собственных невротических глубинах.

Как известно, стивенсоновская притча о докторе Джекиле и мистере Хайде (отчасти предвосхитившая, по мнению многих компетентных исследователей, фрейдовский психоанализ) принадлежала к числу любимейших литературных произведений Набокова, ее детальному апогетическому анализу он посвятил, к удивлению коллег, целую лекцию в корнельском курсе по зарубежной литературе. Набоковская трактовка повести Стivenсона любопытна: в ее рамках доктор Джекил выступает в роли своеобразного художника-демиурга, мистер Хайд же оказывается его творением, извлеченным творцом из глубин собственного бессознательного<sup>8</sup>. Основу сюжета, по Набокову, составляет экстремальная ситуация выхода бессознательного из-под контроля рассудка, и эта коллизия принимает оригинальную форму эмансипации творения, его бунта против воли творца-демиурга. Интересно, что, когда стивенсоновский доктор утрачивает власть над своим чудовищным alter ego, самым опасным для него периодом оказывается время сна: именно во сне он выпускает из рук бразды правления своим бессознательным, то есть засыпает Джекилом, а, проснувшись, с ужасом обнаруживает себя Хайдом. Чтобы обезопаситься от трансформаций, Джекил вообще отказывается от сна и обрекает себя на перманентное бодрствование.

<sup>6</sup> Набоков В. Лекции по русской литературе. М.: Независимая газета, 2001. С. 222.

<sup>7</sup> Набоков о Набокове и прочем: Интервью, рецензии, эссе / Сост., предисл., коммент., подбор иллюстраций Н. Мельникова. М.: Независимая газета, 2002. С. 237. Думается, правильнее было бы сказать: «на порог своего бессознательного».

<sup>8</sup> Со времен Ходасевича хорошо известно, что основные набоковские герои являются художниками и так или иначе укоренены в творческой сфере.

Не приходится сомневаться, что в чужом тексте автор «Лолиты» обнаружил (или же «вчитал» в стивенсоновский текст — но в данном случае это не играет существенной роли) специфически «набоковскую» проблематику и инвариантную для собственного дискурса ситуацию борьбы творения со своим творцом, когда персонаж эмансипируется и выходит из-под власти демиурга.

Всем известно, как часто и настойчиво Набоков повторял, что всякий собственный текст он всегда держал под полным контролем, а все его персонажи — послушные авторской воле марионетки, «галерные рабы»: «...каждый герой идет по тому пути, который я для него придумал. В этом приватном мире я совершеннейший диктатор»<sup>9</sup>; «...мои герои съезживаются, когда я подхожу к ним с плетью»<sup>10</sup> и т. д. Согласимся, что эти писательские рассуждения о плети звучат несколько странно применительно к собственным персонажам. Когда автору «Лолиты» напоминали о других писателях, которые признавали, что творческий процесс носит спонтанный, в значительной мере неподконтрольный сознанию характер и что созданные ими художественные образы порой эмансипировались и выходили из-под авторской власти, Набоков ничтоже сумняшеся объявлял таких литераторов ущербными. Так, на вопрос А. Аппеля: «Часто приходится слышать рассказы писателей о том, как персонажи берут над ними верх и в каком-то смысле диктуют им ход событий. Вы такое когда-либо испытывали?» — Набоков отвечает: «Никогда не испытывал. Что за нелепость! Писатель, с которым случается нечто подобное, либо совсем никуда не годится, либо страдает умственным расстройством»<sup>11</sup>.

Иногда возникает ощущение, что у автора «Лолиты», как и у респектабельного викторианца Джекила, имелось собственное inferнальное alter ego, и Набоков, подобно стивенсоновскому герою, мучительно боялся, что чудовищный Хайд, вследствие ослабления узды рассудка, может вырваться из подвалов подсознания наружу.

На творческое редактирование своей биографии Набоков потратил немало времени и сил. Н. Мельников с полным на то основанием охарактеризовал творца «Лолиты» как «великого мага и мистификатора, ... все сделавшего для того, чтобы скрыть от посторонних глаз вселенную

<sup>9</sup> Набоков о Набокове и прочем. С. 185.

<sup>10</sup> Там же. С. 421.

<sup>11</sup> Интервью Альфреду Аппелю, сентябрь 1966 г. // Набоков В. Собр. соч.: В 5 т. СПб.: Симпозиум, 2000. Т. 3. С. 596.

своего «я»»<sup>12</sup>. Сегодня ни для кого не секрет, что Набоков «водил за нос, сбивал со следа»<sup>13</sup> своих биографов, «делал все, чтобы биография превратилась в сплошной панегирик»<sup>14</sup>, «полагался на свою память и безоговорочно отвергал все представления, не совпадающие с его собственными»<sup>15</sup>. Известна также и гипертрофированная осторожность, которую проявлял Набоков, озвучивая информацию о себе в многочисленных интервью. Так, получая заранее от журналистов вопросы, он нередко «позволял себе переписывать вопросы, заменяя и редактируя их по своему разумению»<sup>16</sup> (тщательно продуманные письменные формулировки ответов потом долго обрабатывались, «дабы у читателя создалось ощущение спонтанности»<sup>17</sup>), а в ходе телевизионных выступлений, чтобы не допустить никаких отклонений от разработанной линии позиционирования, «заготавливал карточки с ответами на предварительно полученные вопросы и на реплики собеседника отвечал, по-брежневски уткнувшись в бумажку»<sup>18</sup>. Мы видим здесь все то же стремление к тотальному контролю над своим дискурсом, боязнь спонтанности, оговорок «по Фрейду», способных приоткрыть завесу над потаенным и тщательно скрываемым от постороннего взгляда бессознательным

Впрочем, подобного рода самопрезентационная активность, естественным следствием которой становилась мифологическая деформация автобиографических реалий, сегодня вовсе не кажется чем-то из ряда вон выходящим. Профессиональная творческая деятельность ставит индивида перед необходимостью так или иначе мифологизировать собственную личность и собственную жизнь. Многие литераторы XX столетия отличались напряженным вниманием к своему биографическому тексту. Так, например, хорошо известно, с каким старанием и искусством занималась лепкой собственного имиджа А. Ахматова, которая «как бы позировала для скрытой камеры, “говорила на запись” (А. Найман)»<sup>19</sup>, гневно реагировала на любые реальные (а чаще воображаемые) воль-

<sup>12</sup> Мельников Н. Сеанс с разоблачением, или Портрет художника в старости // Набоков о Набокове и прочем. С. 46.

<sup>13</sup> Носик Б. Мир и дар Набокова. С. 109.

<sup>14</sup> Зверев А. Набоков. М.: Молодая гвардия, 2001 Серия «ЖЗЛ». С. 433.

<sup>15</sup> Бойд Б. Владимир Набоков: Американские годы. С. 692.

<sup>16</sup> Мельников Н. Сеанс с разоблачением, или Портрет художника в старости. С. 30.

<sup>17</sup> Бойд Б. Владимир Набоков: Американские годы. С. 563.

<sup>18</sup> Там же. С. 34.

<sup>19</sup> Жолковский А. Избранные статьи о русской поэзии. С. 147.

ности, проявляемые ахматоведами в обращении с ее биографией, а однажды даже, улучив момент, с помощью резинки и карандаша препарировала нос на оригинале своего знаменитого графического портрета работы Тышлера<sup>20</sup>.

На этом фоне заботы Набокова о своем реноме, особенно после публикации скандально-откровенной «Лолиты» в пуританской Америке, представляются вполне объяснимыми. И интерес вызывают не столько сами по себе имиджмейкерские усилия писателя, сколько специфика моделируемого и настойчиво внедряемого в общественное сознание образа, конкретика вносимых в него корректив. И в самом деле, каким Набоков стремился предстать перед современниками и потомками? Насколько существенны расхождения мифологизированного портрета с эмпирической реальностью его личности?

Наиболее ясный и отчетливый ответ на эти вопросы дает «официально-каноническая» биография Набокова, — монументальный двухтомный труд, написанный Б. Бойдом. Этому литературоведу с блеском удалось решить очень сложную задачу по наведению на набоковский образ требуемого специфического «хрестоматийного глянца» — при сохранении видимости научной объективности и беспристрастности.

В портрете Владимира Владимировича Набокова, исполненном Брайаном Бойдом, прежде всего поражает практически полное отсутствие обычных для творческого индивида невротических комплексов и каких бы то ни было дисфункций. В этой связи невольно вспоминается все тот же стивенсоновский доктор Джекил... Автор «Лолиты» предстает воплощением завидного нравственного и физического здоровья: он уравновешен, доброжелателен, жизнелюбив, прекрасный семьянин, джентльмен и т. д.

Разумеется, встает вопрос о том, почему же столь безупречно нормальный и здоровый во всех отношениях «солнечный гений»<sup>21</sup> в своем творчестве так настойчиво и последовательно обращался к изображению всякого рода болезненных патологий? Понимая важность решения этой щекотливой проблемы, Бойд четко формулирует ее суть на первых же страницах своей книги: «Его занимали извращенность, безумие, жестокость, сексуальные отклонения от нормы. Но при всей своей ярко выраженной оригинальности он сам оставался абсолютно «нормальным» человеком: у него был светлый, здравый ум, он не терпел насилия,

<sup>20</sup> Там же. С. 164–165.

<sup>21</sup> Бойд Б. Владимир Набоков: Русские годы. С. 19.

он умел хранить верность в любви, когда закончилась его бурная юность. Одна из задач моей книги — объяснить, почему Набоков мог создать столь странные характеры, как Гумберт, Кинбот или Герман, позволяя нам посмотреть на мир их глазами»<sup>22</sup>. Сразу скажем, что сколько-нибудь убедительного решения этой задачи в книге Бойда нет. Не потому ли, что не соответствует действительности основная посылка — о безусловной «нормальности» Набокова?

Есть в искусстве закон, действующий с неотвратимостью природных законов. Его суть в том, что художник не способен ярко и убедительно изобразить то, что ему чуждо: «... именно сосредоточенность писателя на собственных экзистенциальных проблемах придает их художественным проекциям захватывающую жизненность» (А. Жолковский). С этой точки зрения, любой поражающий нас художественной силой и убедительностью литературный образ позволяет, по крайней мере, предположить, что здесь не обошлось без проецирования вонне каких-то важных элементов внутреннего мира автора. В первую очередь это касается негативных персонажей — подобных Герману, Кинботу или Гумберту. Хорошо известно гоголевское высказывание: «...я стал наделять своих героев, сверх их собственных гадостей, моей собственной дрянью. ...Взявши дурное свойство мое, я преследовал его в другом званье и на другом поприще». Уместно вспомнить и другие писательские комментарии подобного рода — например, признание Достоевского, что образ демонического насильника Ставрогина взят им из собственного сердца. Можно с большой долей уверенности предположить, что названные Бойдом отталкивающие набоковские герои все же являются художественными проекциями пороков, обнаруженных автором в себе, а не вне себя.

Но такой постановки вопроса в книге Бойда, разумеется, мы не найдем. Он постоянно повторяет мысль о том, что исповедально-автобиографическое начало играет в творчестве Набокова крайне незначительную роль, а соответственно, не только малопривлекательные Герман, Гумберт и Кинбот, но и достаточно симпатичные набоковские герои-протагонисты якобы бесконечно далеки от своего автора, и ни о каком автпсихологизме применительно к ним не может быть и речи.

Как же объясняет Бойд причины появления в творчестве всецело нормального и просветленно-позитивного писателя целой галереи образов невротичных и аморальных персонажей? Основной постулат

<sup>22</sup> Бойд Б. Владимир Набоков: Русские годы. С. 13.

биографа состоит в том, что автор «Лолиты» обращался к негативному жизненному материалу с разоблачительно-морализаторскими целями и творил всегда осознанно, искусно и расчетливо расставляя морально-смысловые акценты и посылая таким образом пронизательному читателю почти незаметные, но необходимые для адекватного восприятия текста сигналы. В этой связи резонно акцентируется параллель между художественными текстами Набокова и его же знаменитыми шахматными задачами, а также и кроссвордами-«крестословицами». Надо сказать, что такая трактовка набоковского творчества, получившая сегодня очень широкое распространение, обретает особую убедительность, благодаря тому что опирается на многочисленные комментарии самого писателя. Как правило Набоков позиционировал себя в качестве хитроумного творца изощренных литературных ребусов («...я люблю сочинять загадки с изящными решениями»<sup>23</sup>) и при этом категорически отрицал наличие в них обычных для художественного дискурса элементов спонтанного исповедального автобиографизма.

Однако этот имидж наделенного безупречным психическим здоровьем ирониста, творца хитроумных литературных головоломок для избранных, уравновешенного мэтра, знающего себе цену и снисходительно взирающего с олимпийских высот на суету литературных и околотелитурных пигмеев, вступает в вопиющее противоречие с довольно многочисленными невротическими срывами Набокова, о которых рассказывается в книге Бойда, — равно как и в работах других биографов. Известные нам аффективные эскапады автора «Лолиты» связаны с творческой сферой и, вне всякого сомнения, обнаруживают общую природу: все они принимали форму необыкновенно болезненной, агрессивной-невротической (с полной утратой контроля над собой) реакции на некоторых писателей — предшественников или современников. Заслуживает внимания также и еще одно немаловажное обстоятельство: самые впечатляющие невротические эксцессы Набокова пришлось на один и тот же этап его биографии, связанный с публикацией уже написанной «Лолиты» и ее движением к триумфальному успеху.

Как известно, особенно сильным раздражителем был для Набокова Ф. Достоевский. Борьба против автора «Бесов» крайне обострилась и приняла наиболее впечатляющие формы в 1957 году — именно в этот период Набоков, развенчивая «специалиста по душевным лихорадкам» и «рупора тяжеловесных банальностей», постоянно терял над собой

<sup>23</sup> Набоков о Набокове и прочем. С. 123.

контроль. Попытки продвинутых студентов корнельского университета вежливо полемизировать с Набоковым по поводу Достоевского ни к чему хорошему не приводили: на аргументы и доводы своих юных оппонентов профессор в лучшем случае отвечал маловразумительной невротической риторикой, а в худшем — устраивал дикие скандалы, производившие, по словам одного из биографов, «шокирующее впечатление»<sup>24</sup>.

Так, в начале года студенту, который пришел проконсультироваться по поводу Достоевского, Набоков ничтоже сумняшеся сообщил, что «Достоевский очень плохой писатель»<sup>25</sup>. Далее дискуссия развивалась весьма любопытным образом: «Допустим, — сказал студент, — но разве он не влиятельный писатель?» «Достоевский не влиятельный писатель, — ответил Набоков. — У него не было никакого влияния»<sup>26</sup>.

Согласимся, что поведение профессора в этой ситуации трудно признать адекватным. Вопрос о том, был ли Достоевский хорошим писателем, действительно неоднозначен, поэтому студент (судя по всему, весьма неглупый) и не вступает с преподавателем в спор по этому поводу. Но отрицать факт влияния, которое Достоевский (вне зависимости от наличия или отсутствия у него таланта) оказал на русскую и мировую литературу, крайне абсурдно, — особенно же профессиональному филологу, шестнадцатью годами ранее подготовившему основательный доклад о феномене так называемой достоевщины.

В середине марта, когда Набоков в обзорном курсе лекций по истории русской литературы, дойдя до Достоевского, заявил по своему обыкновению, что незачем тратить время на столь плохого писателя, некий студент осмелился возразить и выразил готовность рассказать другим учащимся об авторе «Преступления и наказания». Далее приводим выдержку из книги Бойда: «После лекции Набоков ворвался на кафедру английской литературы *вне себя от ярости* (здесь и далее курсив в цитатах мой. — А. Б.) и потребовал, чтобы обидчика выгнали из университета. ... Набоков, в свою очередь, *терпеть не мог, когда ему перечили, даже если доводы оппонента были разумными*, и весь оставшийся семестр отмечал в журнале, присутствует ли “идиот” на лекциях, — тот появился только шесть раз из двадцати. Этот блестящий студент, наделенный недюжинным писательским даром, на экзамене

получил неудовлетворительную оценку и пожаловался Артуру Майзенеру и М. Г. Абрамсу. Они сочли, что Набоков переборщил, и попросили его успокоиться и пересмотреть оценку. Набоков отказался... Этот студент не желал соблюдать правила игры и поэтому потерпел поражение. Или, может быть, *Набоков просто решил вывести его из игры*»<sup>27</sup>.

Процитированный фрагмент из апологетической книги Бойда, посвященный «антидостоевской» эскападе Набокова, крайне любопытен. Несмотря на все попытки биографа представить поведение своего героя как невинное профессорское чудачество, мы, даже по весьма тенденциозному описанию, хорошо видим, что набоковский гнев имеет сугубо невротическую природу: это ненависть, так сказать, «с пеной на губах», когда интеллигентнейший человек полностью теряет над собой контроль и, оказываясь во власти собственного бессознательного, превращается в чудовищного самодура, похожего на купцов из пьес А. Островского.

Нечто очень похожее случилось у Набокова с «Доктором Живаго» Пастернака. Автор «Лолиты» к тому времени был хорошо известен жесткими высказываниями о большинстве собратьев по перу, однако такие уничижительные оценки и характеристики вполне укладывались в рамки имиджа взыскательного мэтра. В случае же с «Доктором Живаго» возникла принципиально иная ситуация, когда Набокову напроочь изменили разум и такт. Помимо претензий к идейной концепции пастернаковского романа, в котором автор «Лолиты» усмотрел «завуалированную большевистскую проповедь»<sup>28</sup>, а также резких, но не выходящих за рамки приличий замечаний по поводу несовершенства его формы (например, в августе 1958 года в одном из писем он назвал роман «серой традиционной вещью»<sup>29</sup>, двумя годами позже в интервью охарактеризовал его как «среднего качества мелодраму, с троцкистской тенденцией»<sup>30</sup>), Набоков озвучил ряд беспрецедентно бранных, яростно-агрессивных высказываний — например, выразил желание «уничтожить эту ничтожную, мелодраматическую, фальшивую, неумелую книжонку, которой, по моим понятиям, место только в куче отбросов»<sup>31</sup>. Не ограничившись бранью, Набоков начал распространять оригинальную версию, согласно которой нобелевский скандал и чудовищная кампания

<sup>24</sup> Зверев А. Набоков. С. 334.

<sup>25</sup> Бойд Б. Владимир Набоков: Американские годы. С. 370.

<sup>26</sup> Там же. С. 370.

<sup>27</sup> Бойд Б. Владимир Набоков: Американские годы. С. 371.

<sup>28</sup> Зверев А. Набоков. С. 391.

<sup>29</sup> Цит. по: Бойд Б. Владимир Набоков: Американские годы. С. 446.

<sup>30</sup> Встреча с автором «Лолиты» // Набоков В. Русский период. Собр. соч.: В 5 т. СПб.: Симпозиум, 2000. С. 647.

<sup>31</sup> Цит. по: Зверев А. Набоков. С. 389.

травли Пастернака были инсценированы советскими вождями, выступившими в роли опытных промоутеров, с целью привлечь к книге максимум читательского внимания и таким образом заработать валюту для ведения за рубежом коммунистической пропаганды.

Хрущев, как известно, устами ничтожного В. Семичастного сравнил Пастернака со свиньей (отдав предпочтение животному, которое, в отличие от автора «Доктора Живаго», «не гадит там, где ест и спит»). Но чтобы дать поступку Хрущева адекватную моральную оценку, следует учесть, что он отвечал оскорблением на оскорбление: во второй половине 1950-х Пастернак неоднократно именовал Хрущева свиньей в частных разговорах и неопубликованных стихах. Не стоит забывать, что советский вождь не получил практически никакого воспитания. В общем, Хрущева можно если не простить, то уж, по крайней мере, понять.

Но как понять и объяснить набоковское глумление над человеком, который стал жертвой, мучеником тоталитарного режима? Можно ли, находясь в здравом уме, хоть на секунду представить себе великого Пастернака («небожителя», как именовал его Сталин!), который идет на сделку с коммунистической властью, соглашается, приняв участие в гнусной инсценировке, быть ошельмованным на весь мир и оплеванным, уподобленным свинье, — и все это чтобы помочь Хрущеву заработать валюту для подрывной работы партии за рубежом? Согласимся, что набоковская фантазия о валюте напоминает откровения незабвенного Поприщина, поскольку целиком построена на абстрагировании от реальности. Начнем с того, что никаких финансовых прав на доходы с продажи книги советское государство не имело. Да и само предположение, что гигантская сверхдержава, какой тогда был Советский Союз, решила ликвидировать бюджетный дефицит с помощью раскручивания литературных бестселлеров, переходит все пределы неадекватности.

Очевидно, что перед нами сугубо невротическая реакция на объект-раздражитель, являющая собой регрессию индивида к детской, или архаической, стадии развития, поэтому невротик и ведет себя подобно ребенку или дикарю. Вся история с валютой, которую якобы заработал СССР на «Докторе Живаго» с помощью инсценированного нобелевского скандала, есть типичная «рационализация» — с ее помощью невротичный субъект пытается дать логически и морально убедительное объяснение своего поступка или чувства в тех случаях, когда их подлинные мотивы не отражены.

нтивного баланса прост. Набоков чувствует непреодолимую ненависть к роману «Доктор Живаго», но понимает, что шельмование книги поставит его в один ряд с также ненавистным ему коммунистическим режимом. Для невротика характерна способность быстро перестраивать в воображении картину мира так, чтобы исчез дискомфорт, и, уверовав в собственные фантазии, подменять ими реальность. Возникает спасительное «объяснение»: ненавистный Пастернак действовал рука об руку с ненавистным же режимом. Хрущев и Пастернак сговорились и разыграли как по нотам спектакль шельмования. Ну, а проблема рационально-логического обоснования своих фантазий и поиска доказательств перед невротиком никогда не встает.

Разумеется, можно, игнорируя невротическую природу подобного рода набоковских эксцессов, подыскать для каждого из них какие-то достаточно правдоподобные объяснения и причины, сохраняющие видимость нормальной негативной реакции предельно строгого мастера на идейно и эстетически чуждые ему дискурсы. В литературе, посвященной Набокову, мы без труда найдем множество объяснений подобного рода

Так, например, по мнению А. Долинина, набоковское неприятие Достоевского в американские годы было обусловлено двумя главными причинами: «Во-первых, это была реакция на американскую интеллектуальную моду, которая в те годы канонизировала упрощенный вариант экзистенциализма и ввела Достоевского в пантеон предтеч этой ненавистной Набокову философии. ...Во-вторых, пересмотр отношения к Достоевскому в американском контексте был, безусловно, связан с тем стилизованным образом, который он для этого контекста создавал, и с той ролью последнего патриция мировой литературы и верховного арбитра художественного вкуса, которую он для себя выбрал»<sup>32</sup>.

Согласимся, что доводы, согласно которым набоковские скандалы 1957 года, связанные с Достоевским, были обусловлены неприятием интеллектуальной моды на экзистенциализм или желанием приобрести имидж «верховного арбитра художественного вкуса», звучат не слишком убедительно. Заботясь о формировании стилизованного образа «патриция мировой литературы» и демонстрируя ущербность модных веяний, следовало бы, наоборот, избегать плебейских истерических разборок (а особенно с талантливыми студентами) и ничем не аргументированных

<sup>32</sup> Долинин А. Истинная жизнь писателя Сирина: Работы о Набокове. СПб.: Академический проект, 2004. С. 201.



«тоталитарных» запретов. Точно так же трудно разделить широко распространенную точку зрения, согласно которой набоковские «антидостоевские» эксцессы стали «результатом стиливого антагонизма»<sup>33</sup>. Достаточно внимательно перечитать «Приглашение на казнь» или «Лолиту», чтобы ощутить в самом ритме этой прозы дыхание и сердцебиение Достоевского. В XX веке творца «Преступления и наказания» и «Бесов», в силу различных причин, отвергали и развенчивали многие, в том числе и русские писатели (чего стоит хотя бы Бунин!), но набоковская ярость являет собою нечто качественно иное. Аналогичным образом и в случае с Пастернаком вряд ли можно признать убедительными типовые объяснения, которые сводятся к тому, что причиной набоковских эксцессов стало вытеснение «Лолиты» «Доктором Живаго» из списка мировых бестселлеров, а также и присужденная Борису Леонидовичу Нобелевская премия.

Вспомним, как все той же весной 1957 года Набоков, к удивлению студенческой аудитории, громогласно озвучивал проклятия в адрес Зигмунда Фрейда, перекрикивая при этом шум отопительных труб, показавшийся ему замогильным голосом «венского мошенника». Набоковская реакция на Достоевского и Пастернака (равно как и на Фрейда), явно выходя за любые привычные рамки, напоминает какие-то шаманские заклинания, магические ритуалы, ворожбу, а значит, требует рассмотрения под не совсем обычным углом зрения.

## 2. «ТВОРЧЕСКИЙ» КОНФЛИКТ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ НАБОВОКОВА

Попробуем разобраться в загадочном феномене невротического гнева Набокова с помощью его художественных произведений. Сразу же обращает на себя внимание, что одним из важнейших инвариантов набоковского дискурса является конфликт, который удобнее всего именовать «творческим», — он выражается в болезненно-невротической реакции одного героя, художника-творца, на другого.

Начнем с романа «Отчаяние», где интересующая нас ситуация принимает очень знакомые по набоковскому биографическому тексту формы.

<sup>33</sup> Аверин Б. Дар Мнемозины: Романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции. СПб.: Амфора, 2003. С. 240.

Главный герой романа Герман, подчеркнуто презентующий себя в качестве замечательного писателя и, шире, художника-творца, крайне болезненно относится к литератору Достоевскому и к живописцу Ардалиону, кузену и любовнику своей жены. Германа мучает смутно осознанная им зависимость как от текстов великого романиста, так и от портрета, созданного Ардалионом.

«Достоевские» интонации сразу становятся ощутимыми в монологах набоковского героя-рассказчика. И порой (например, повествуя о своем разговоре с мнимым двойником Феликсом) Герман сам ловит себя на этом:

Так ли все это было? Верно ли следую моей памяти, или же, выбившись из строя, своевольно пляшет мое перо? Что-то уж слишком литературен этот наш разговор, смахивает на знаменитые беседы в бутафорских кабаках имени Достоевского; еще немного, и появится «сударь», даже в квадрате: «сударь-с» — знакомый взволнованный говорок: «и уж непременно, непременно...»..., а там и весь мистический гарнир нашего отечественного пинкертона. Меня некоторым образом мучит, то есть даже не мучит, а совсем, совсем сбивает с толку и, пожалуй, губит меня мысль, что я как-то слишком понадеялся на свое перо... Узнаете тон этой фразы? Вот именно. И еще мне кажется, что разговор-то наш помню превосходно, со всеми его оттенками, и всю его подноготную (вот опять, — любимое слово нашего специалиста по душевным лихорадкам и абберрациям человеческого достоинства, — «подноготная» и еще, пожалуй, курсивом). Да, помню этот разговор, но передать его в точности не могу, что-то мешает мне... (3, 386).

Перед нами ряд последовательных попыток рассказчика дистанцироваться от Достоевского, от его стилистики, от его дискурса, но «достоевщина» преследует героя как навязчивый кошмар, и гневно-иронические анти-достоевские инвективы принимают формы, знакомые именно по романам ненавистного классика. Ругая и осмеивая Достоевского, Герман фатально не способен выйти за рамки, очерченные именно «специалистом по душевным лихорадкам». Сообщая, что «слишком понадеялся на свое перо», герой фактически расписывается не только в чисто литературной зависимости от Достоевского. Речь идет о гораздо более серьезном — об утрате личной самостоятельности и свободы. Именно страх несвободы становится главным регулятором поведения героя. Он с ужасом ощущает себя частью чужого дискурса — то «подпольным человеком», то Раскольниковым. Допущенная Германом роковая ошибка с тростью — чисто «раскольниковская»: в соответствии