

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

А. О. Большев

**ШЕДЕВРЫ РУССКОЙ ПРОЗЫ  
В СВЕТЕ  
ПСИХОБИОГРАФИЧЕСКОГО  
ПОДХОДА**

Санкт-Петербург  
2011

а  
х  
а  
а  
т  
Г  
:  
и  
е  
Г  
Г  
Г  
и  
у  
в  
”  
Г  
о  
к  
й  
з

«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 осознаваемая 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 абберациям 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

с теорией Раскольниковца, человек неизбежно оставляет на месте преступления улики, если, конечно, он «тварь дрожащая», а не «право имеет».

Интересно, что по сходной причине Герман опровергает бытие Бога. Вот главный аргумент, который приводит герой, не желающий допустить существования Всевышнего: «Если я не хозяин своей жизни, не деспот своего бытия, то никакая логика и ничьи экстазы не разубедят меня в невозможной глупости моего положения, — положения раба божьего, — даже не раба, а какой-то спички, которую зря зажигает и потом гасит любознательный ребенок — гроза своих игрушек» (3, 394). Героя терзает страх несвободы — а потому Бог, в качестве высшего демиурга, верховного художника, отвергается. Герой не желает быть элементом созданного им текста. Включиться в чужой дискурс означает для него признать себя рабом или, выражаясь языком все того же Достоевского, «ветошкой».

Свободой в художественном мире Набокова наделен только художник-демиург. Есть автор, и есть созданные им персонажи-марионетки, свобода и самая жизнь которых фиктивны и иллюзорны. Третьего — не дано. Главная борьба происходит у Набокова как раз между художниками-творцами, и самое страшное — оказаться внутри чужого текста, ощутить себя завершенным и лишенным собственной воли персонажем.

В этом плане экзистенциальное «отчаяние» набоковского Германа, ведущего борьбу за свою «самость» против ненавистного демиурга Достоевского, странным образом напоминает реакцию Макара Девушкина на образ Башмачкина (в котором он узнал себя) из гоголевской «Шинели». Я имею в виду прежде всего специфическую трактовку «бунта» этого героя против своей литературной завершенности, которую предложил М. Бахтин в книге о поэтике Достоевского: «Девушкин увидел себя в образе героя «Шинели», так сказать, сплошь исчисленным измеренным и до конца определенным: вот ты весь здесь, и ничего в тебе больше нет, и сказать о тебе больше нечего. Он почувствовал себя безнадежно предрежденным и законченным, как бы умершим до смерти, и одновременно почувствовал и неправду такого подхода»<sup>34</sup>. Как известно, согласно концепции Бахтина, Достоевский совершил эстетический переворот, предоставив своим литературным героям невиданную прежде свободу. Уже отмечалось, что Набоков всегда подчеркивал, что

<sup>34</sup> Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Художественная литература, 1972. С. 98.

он полновластно распоряжается собственными персонажами, как «галерными рабами». Можно осторожно предположить, что эрудит Набоков, готовя весной 1931 свой доклад о Достоевском и «достоевщине», познакомился с бахтинской концепцией полифонического романа и очень своеобразно откликнулся на нее в тексте «Отчаяния».

По аналогичной схеме строится и конфликт героя-рассказчика с Ардалионом. Ардалион долго и серьезно работает над портретом Германа, пытаясь запечатлеть неповторимо-индивидуальную специфику его личности. Очевидно, ему это удалось — не отсюда ли мистический, «гоголевско-уайльдовский» страх, который внушает портрет Герману («В столовой лампа освещала мой страшный портрет»; 3, 371)? Становясь частью чужого текста, он утрачивает свободу. Свою прозаическую исповедь Герман создает именно как достойный ответ сопернику — он, в свою очередь, запечатлел-таки Ардалиона: «Последний мазок на его портрет наложен, последним движением кисти я наискозь в углу подписал его. Он получше будет той подкрашенной дохлятины, которую этот шут сотворил из моей физиономии» (3, 460). Да, Герман включил ненавистного врага в собственный текст, «объяснил» его, «опредметил» и тем самым приобрел над ним мистическую власть. «Демиургические» претензии Германа особенно очевидны в финальном эпизоде, где герой перечитывает написанное: «Я читал дальше, и появлялась моя розовая жена, Ардалион, Орловиус, — и все они были живы, но в каком-то смысле жизнь их я держал в своих руках» (3, 456). Становясь персонажем текста, человек буквально превращается в послушную авторской воле марионетку.

Все тот же «творческий» спор фактически составляет основу содержания и романа «Приглашение на казнь». Главное, что с самого начала стремится выведать приговоренный к смерти Цинциннат, — точный срок казни. Ему необходимо знать, сколько времени осталось, для написания некоего сакрального текста, способного буквально преобразить окружающую действительность: «Небольшой труд... запись проверенных мыслей... Кто-нибудь когда-нибудь прочтет и станет весь как первое утро в незнакомой стране. То есть, я хочу сказать, что я бы его заставил вдруг залить слезами счастья, растаяли бы глаза, — и, когда он пройдет через это, мир будет чище, омыт, освежен» (4, 29). Раз за разом герой формулирует «жизнетворческие» задачи, позиционируя себя в качестве носителя бесценного мистического опыта, главным источником которого оказываются «творческие сны» и детские воспоминания: «Быть может, гражданин столетия грядущего, поторопившийся гость..., быть может, просто так — ярмарочный монстр в глазающем, безнадежно-

праздничном мире, — я прожил мучительную жизнь, и это мучение хочу изложить. ... Я кое-что знаю. Я кое-что знаю. Но оно так трудно выразимо!» (4, 51).

Творческая доктрина Цинцинната обнаруживает несомненную связь с основными постулатами символизма, в соответствии с которыми «житейский шум трескучий» являет собой лишь искаженный отзвук идеальных «торжествующих созвучий»: «наша хваленая явь... есть полусон, дурная дремота, куда извне проникают, странно, дико изменяться, звуки и образы действительного мира, текущего за периферией сознания» (4, 52). Писательство трактуется как магия, с помощью которой набоковский герой пытается буквально трансформировать в акте творчества бытие, стирая «случайные черты» и обнажая скрытую под ними идеальную гармонию. Сознавая собственное неумение, герой все же упорно продолжает труд: «...но все-таки я, как кружка к фонтану, цепью прикован к этому столу, — и не встану, пока не выскажусь... Повторяю (ритмом повторных заклинаний, набирая новый разгон), повторяю: кое-что знаю, кое-что знаю, кое-что...» (4, 54).

В связи с демиургическими устремлениями Цинцинната в романе «Приглашение на казнь» возникает и ситуация творческого соперничества. С самого начала подчеркивается, что героя пытаются не просто казнить, но именно превратить в действующее лицо какой-то уродливой и пошлой пьесы. Его окружают очевидные декорации, намалеванные окна, повсюду не люди, но куклы, и цель неведомого автора и постановщика откровенного театрального действия состоит в том, чтобы вовлечь в него, превратив в марионетку, и самого приговоренного.

Тактика, избранная Цинциннатом для нейтрализации попыток лишить его свободы и «опредметить», заключается в том, чтобы, продолжая творить свой сакральный текст, отказываться от любых контактов с окружающими «куклами» и не давать им вовлечь себя в разыгрываемый невидимым постановщиком спектакль. Локальные поражения герой терпит всякий раз, когда принимает на веру чье-либо мнимое сочувствие (например, Эммочки или м-сье Пьера). Стремясь избежать подобных срывов, он порой впадает в противоположную крайность и не вступает, например, в полноценный диалог с собственной матерью Цецилией Ц., ошибочно принимая и ее за участницу спектакля: «...не сбивайтесь на фарс. Помните, что тут драма» (4, 75). В этом же разговоре с матерью Цинциннат выражает претензии неведомому «бутафору». Но кто же в «Приглашении на казнь» булафор (он же автор сценария, режиссер и кукловод), то есть противостоящий Цинциннату демиург?

Иногда высказывается мнение, что оппонирующая герою романа мертвенная стихия заведомо безлика и не персонифицирована<sup>35</sup>. Однако представляется более справедливым предположение В. Александрова, что главным творческим соперником Цинцинната является не кто иной, как м-сье Пьер: «Право, если и есть в романе фигура, управляющая ходом вещей в материальном мире, то это м-сье Пьер. Об этом свидетельствует почтительное отношение к нему со стороны всех персонажей за вычетом Цинцинната, а также все возрастающая роль его по мере продвижения рассказа к финалу, так что в конце концов, в сцене казни, он ведет себя буквально как театральный постановщик»<sup>36</sup>.

В самом деле, среди окружающих Цинцинната «призраков, оборотней, пародий» м-сье Пьер (он же Петр Петрович) выделяется резко, не случайно его именуют «руководителем казнь» (4, 102). Правда, в одном из эпизодов, произнося монолог, м-сье Пьер откровенно пользуется шпартгалкой, украдкой заглядывая в нее, но хорошо известно, что и сам Набоков в ходе лекций или телеинтервью неизменно зачитывал по бумажке заранее заготовленные собственные тексты. В романе нет ни малейшего намека на существование какой-то более высокой и авторитетной инстанции, чем м-сье Пьер.

Помимо создаваемой под руководством Петра Петровича откровенно халтурной пьесы читатель получает возможность познакомиться с еще одним его аляповатым и претенциозным «творением» — так называемым «фотогороскопом»: в цикле препарированных фотографий представлено «будущее» двенадцатилетней Эммочки.

Разумеется, главная «демиургическая» цель «руководителя казнь» состоит в том, чтобы, «опредметив», превратить Цинцинната в послушную его воле марионетку, в «галерного раба». Не случайно в ключевом эпизоде окончательного сбрасывания маски м-сье Пьер настойчиво повторяет, что Цинциннат ему абсолютно ясен — как автору-демиургу ясен его собственный персонаж: «...ни один ваш душевный оттенок не ускользает от меня... Для меня вы прозрачны» (4, 93).

Иногда «творческий» конфликт у Набокова едва заметен, и требуются читательские усилия, чтобы его обнаружить. Так обстоит дело,

<sup>35</sup> Одной из модификаций этой точки зрения является позиция А. Долинина, сказавшего о гнусном спектакле, в который пытаются вовлечь Цинцинната, что «главным его "автором" является сама смерть, персонифицированная в романе образами женской фигуры в черной шали...» (Долинин А. Истинная жизнь писателя Сирина. С. 113).

<sup>36</sup> Александров В. Набоков и потусторонность: Метафизика, этика, эстетика. СПб.: Алетей, 1999. С. 115.

например, в рассказе «Весна в Фиальте», где именно «творческое» противостояние служит важным фоном, на котором разворачивается составляющая основу сюжета история любви героя-рассказчика к загадочной Нине. Рассказчика буквально гложет ненависть к мужу Нины, преуспевающему литератору Фердинанду. Хотя сам рассказчик служит в какой-то фирме («...моя фирма купила у него фэбулу для фильма»; 4, 314), нет сомнения в том, что перед нами не клерк, но сугубый литератор со знакомыми демиургическими претензиями, воспринимающий Фердинанда — точнее его тексты — как главную помеху в жизни: «...мне не хотелось бы распространяться о нем, но он выпирает из-под моего пера» (4, 312). Фердинанд в качестве художника обладает зловещей магической силой: «...как он опасен был в своем расцвете, каким ядом прыскал, каким бичом хлестал...» (4, 312–313). Даже само присутствие этого человека подавляюще действует на героя: «...узнав, что и он в Фиальте, я почувствовал знакомый упадок душевных сил» (4, 314). Рассказчик отчаянно противится «демонскому обаянию» (4, 312) Фердинандовых книг, радуется любым неудачам соперника, ибо только они дают герою «тень власти над ним» (4, 319).

Любопытно, что Фердинанд ничего плохого герою не сделал — напротив, это рассказчик состоит в любовной связи с его супругой. Здесь, как и в некоторых других набоковских произведениях, демонируемый конкурент не питает никакой агрессивности по отношению к основному герою, он вообще не замечает соперничества, столь мучительного для его антагониста. Чтобы понять, в чем же заключается настойчиво педалируемая вина Фердинанда и почему он так опасен, необходимо рассматривать рассказ в контексте инвариантного для набоковского дискурса «творческого» конфликта.

Специфическую форму «творческий» конфликт принимает в романе «Защита Лужина». Подобно некоторым другим набоковским героям, Лужин, будучи истинным творцом-демиургом, создателем изощренных шахматных комбинаций, в то же время начинает ощущать себя опредметченным фигурантом чужого и чуждого текста: «...Лужин — одновременно «человек играющий», который свободно творит в особом шахматном пространстве, так сказать, король шахматного мира, где “все... слушается его воли и покорно его замыслам”, и “человек играемый”»<sup>37</sup>. Другое дело, что могущественным соперником героя, превращающим его в шахматную фигуру, оказывается некая

<sup>37</sup> Долинин А. Истинная жизнь писателя Сирина. С. 57.

неперсонифицированная мистическая сила: «И больше всего его томил невозможность придумать разумную защиту, ибо цель противника была еще сокрыта».

Творческий конфликт нелегко распознать и в рассказе «Истребление тиранов». Здесь суть коллизии затемнена, и требуются усилия, чтобы освободить ее от полу фиктивных мотивировок. Главному герою рассказа противостоит диктатор, который, как подчеркивается, полностью лишен творческого дара, он «воплощенное отрицание поэта» (4, 396). Между тем ненавидимый рассказчиком человек явно не похож на обыкновенного тирана, уж слишком велика его власть над действительностью. Если видеть в нем сугубого диктатора, придется признать этот образ очевидной неудачей Набокова. Так, например, Б. Бойд констатирует: «созданный им портрет правителя... совершенно необубидителен»<sup>38</sup>. Но все изменится, стоит только предположить, что перед нами не тоталитарный вождь, но маг, демиург, таинственным образом овладевший реальностью, а главный герой, соответственно, пытается развеять его чары: «Как мне избавиться от него? Я не могу больше. Все полно им, все, что я люблю, оплевано, все стало его подобием, его зеркалом, и в чертах уличных прохожих, в глазах моих бедных школьников все яснее и безнадежнее проступает его облик. ...Кубический, страшный, как мне избыть тебя?» (4, 402). На то, что речь идет не о политико-идеологической проблематике, указывает и способ, которым поначалу герой пытается избавиться от своего мучителя, — суицид: «Убивая себя, я убивал его, ибо весь он был во мне, упитанный силой моей ненависти. С ним заодно я убивал и созданный им мир, всю глупость, трусость, жестокость этого мира, который с ним разросся во мне, вытесняя до последнего солнечного пейзажа, до последнего детского воспоминания, все сокровища, собранные мной» (4, 403). В конечном счете рассказчик, разумеется, отказывается от самоубийства, предпочитая сугубо «творческий», писательский вариант разрешения спора с врагом. Он создает текст, обладающий магической силой: «Смех, собственно, и спас меня. ...перечитывая свои записи, я вижу, что, стараясь изобразить его страшным, я лишь сделал его смешным, — и казнил его именно этим — старым испытанным способом. Как ни скромно я сам в оценке своего сумбурного произведения, что-то, однако, мне говорит, что написано оно пером недожизненным. Далекий от литературных затей, но зато полный слов, которые годами выковывались в моей яростной тишине, я взял искренностью

<sup>38</sup> Бойд Б. Владимир Набоков: Русские годы. С. 564.

и насыщенностью чувств там, где другой взял бы мастерством да вымыслом. Это есть заклятье, заговор... Верю в чудо» (4, 404–405).

Любопытную форму творческое соперничество принимает и в рассказе «Адмиралтейская игла». Герой-рассказчик прочел бездарный роман, в содержании которого узнал опошленную историю своей первой любви, и пришел к выводу, что автор текста — его бывшая возлюбленная. Обвинения, которые в этой связи рассказчик предъявляет писательнице, абсолютно бессмысленны с рационально-логической точки зрения: заведомо беллетристический текст в любом случае не может претендовать на какую-либо достоверность. Но рассказчик воспринимает содеянное пишущей дамой как преступление, ведь она «с поразительной наглостью посягнула на чужое прошлое» (4, 413) — отсюда и невероятная резкость его тона: «Но как Вы смели, как хватило у Вас бесстыдства...?» (4, 412). Герой обвиняет ее в чудовищном насилии над собой и своей драгоценной любовью: «Вы загоняете меня в лес и там меня принуждаете писать стихи, дышащие молодостью и верой в жизнь» (4, 415); «...и вот уже нет у меня сил спасти Катю от Вашего пера» (4, 412–413). В художественном мире Набокова всякий текст, даже самый пошлый и бездарный, обладает магической силой и способен приобрести власть над реальностью. В данном случае действительность оказалась деформированной, и рассказчик энергично спасает свое прошлое от посягательств, противопоставляя чужому порочному тексту собственный, заключающий в себе истину. Таким образом одерживается желанная победа в творческом противостоянии.

Интересующая нас коллизия предельно эксплицирована в романе «Лолита», основу содержания которого составляет конфликт двух литераторов — Гумберта и Куильти. То есть, помимо чисто любовного соперничества из-за девочки, имеет место и сугубо творческая борьба: чей талант сильнее, кто ярче запечатлеет Лолиту и, значит, овладеет не только ею, но, в конечном счете, вообще действительностью. Гумберт панически боится потерять Лолиту, и его страх обнаруживает все ту же знакомую природу: девушка может освободиться от его демиургической власти и оказаться в сфере влияния другого творца. Так все и происходит. Свою аллегорическую, в духе Метерлинка, пьесу Куильти написал отчасти с натуры, сделал встреченную пару, Лолиту и Гумберта, действующими лицами: девочку он превратил в Диану, а ее спутника — в одного из зачарованных ею охотников. Себя драматург тоже делает персонажем, но особенным — тем Поэтом, который объясняет девушке, что «и она, и другие участники дивертисмента (танцующие нимфы,

эльфы, лешие) — все лишь его, поэтово, сотворение»<sup>39</sup>, после чего, на правах демиурга, овладевает прежде неуязвимой нимфой. Лолита затем репетировала в школьном спектакле по этой пьесе главную роль, а впоследствии и жизнь свою изменила в соответствие с уже написанным текстом.

Представляются очень пронизательными и точными суждения Б. Бойда о демиургической власти, которую Куильти приобретает над Гумбертом: «Происходит нечто странное и злое: Куильти словно бы полностью овладевает волей Гумберта, как если б тот был не более чем персонажем одной из пьес Куильти, плодом его воображения. ... Гумберт гордится тем, что преобразовал, вылепил Лолиту согласно велениям своей фантазии: ныне он обнаруживает, что кто-то отнял у него эту роль и обратил его в игрушку собственного воображения. Одна мысль об этом приводит его в исступление»<sup>40</sup>.

С другой стороны, Гумберт изо всех сил пытается настаивать на собственном творческом превосходстве над Куильти и предъявляет в доказательство своей поэтической силы ряд текстов. Стихи, сочиненные специально для казни Куильти, герой называет «поэтическим возмездием» (328). Свою «исповедь светлогожого вдовца» Гумберт написал в рамках все того же творческого соперничества, ему чрезвычайно важно, чтобы последнее слово осталось за ним — так же, как незадачливому Герману было необходимо победить в творческом состязании Достоевского и Ардалиона.

В качестве претекстов «Лолиты» значимы прежде всего «Моцарт и Сальери» Пушкина<sup>41</sup>, а также и чеховская «Чайка», в которой изображено острое любовное и творческое соперничество двух литераторов. В последнем случае задача сопоставления облегчается тем, что Набоков в своих знаменитых лекциях по русской литературе анализирует «Чайку» чрезвычайно подробно. В своем разборе автор «Лолиты» подчеркивает важность литературного фона, разъясняя, что любовный конфликт осложнен еще и творческой завистью: Треплев, «неудачник и малоодаренный молодой писатель, ревниво относится к действительно талантливому

<sup>39</sup> Набоков В. Лолита. М.: Художественная литература, 1991. С. 224. Далее ссылки на это издание даны в тексте с указанием страниц в скобках.

<sup>40</sup> Бойд Б. Владимир Набоков: Американские годы. С. 297.

<sup>41</sup> Очевидной отсылкой к этой «маленькой трагедии» Пушкина служит у Набокова пересказанная Гумбертом с иронией реплика Лолиты о Куильти: «...он не был как я или она, а был гений» (283).

писателю Тригорину»<sup>42</sup>. Пьесу Треплева, в которой, как известно, главную роль играет Нина Заречная, Набоков характеризует как «лирический монолог в стиле Метерлинка, мистическую банальность, замысловатую пошлость»<sup>43</sup>. Между тем в действительности судьба девушки складывается в полном соответствии с творческим замыслом Тригорина: реализуется записанный им «сюжет для небольшого рассказа». В этой связи немаловажно и то, что Нина, как специально подчеркивает Набоков, признается Тригорину в любви, так сказать, сугубо литературным способом, используя цитату из его собственного текста.

При всем при том необходимо отметить, что основой «творческого» конфликта у Набокова является именно страх несвободы, а не зависть, как у Пушкина или Чехова.

В рамках творческого конфликта существенную роль играет еще один мотив, также связывающий «Лолиту» с «Чайкой». В своем анализе чеховской пьесы Набоков, кроме всего прочего, интерпретирует конфликт Треплева и Тригорина и как противостояние охотника и рыбака. Охотник Треплев убивает чайку (чайкой себя потом называет Нина), Тригорин же заядлый рыбак. Любопытно, что охоту Набоков в своей лекции о «Чайке» трактует сугубо негативно. Все его симпатии на стороне рыбака Тригорина. Впрочем, по ходу развертывания сюжета происходит нравственная деградация Тригорина (он соблазняет и бросает Нину), которую Набоков оригинальным и загадочным образом интерпретирует как трансформацию рыбака в охотника: «Тригорин не понимает, что, оставаясь в доме возле озера, он становится охотником, убивающим птицу»<sup>44</sup>.

В «Лолите» роль мотива охоты очень велика, хотя его функции в идейной структуре романа не до конца понятны. В прямом и буквальном смысле Гумберту довелось охотиться всего дважды в жизни (причем в лесу он пользовался тем самым пистолетом тридцать второго калибра, из которого впоследствии застрелил Куильти) и не слишком удачно — ему всего-навсего «посчастливилось ранить белку». Однако в символическом плане содержания романа Гумберт выступает в роли «зачарованного охотника». Главной жертвой героя, разумеется, оказывается Лолита, но здесь все обстоит непросто. Как показал Б. Бойд, по ходу развертывания сюжета охотник и дичь как бы меняются местами: «Разу-

меется, самый зачарованный из охотников, попавший в отель, — это Гумберт. После устроенной им потаенной облавы на Лолиту он наконец настигает ее в отеле, но лишь для того, чтобы пойманная дичь сама изловила охотника — к несказанной его радости»<sup>45</sup>. Соответственно, Лолита оказывается не только связанной с водной стихией русалкой, но и Дианой, богиней охоты. Другая жертва «зачарованного охотника» — Куильти, и не случайно в момент убийства драматурга Гумберт именуется себя «зачарованным и вдрызг пьяным охотником».

Но и здесь в какой-то мере охотник не перестает ощущать себя дичью, подозревая, что остался лишь марионеткой в руках Куильти и всего-навсего сыграл роль мстителя-убийцы в написанной более могущественным соперником-демиургом пьесе. Представляются абсолютно точными суждения Б. Бойда, касающиеся сцены убийства и развязки противоборства Г. Г. и К. К.: «Даже убивая Куильти, Гумберт не смог вырвать у него власть над собой. Даже умирая, Куильти дописывает пьесу... Гумберт пишет «Лолиту», имея в виду две задачи: обессмертить Лолиту — его Лолиту — и получить над мертвым Куильти власть, какой он никогда не имел над живым. Куильти мертв, и Гумберт добивается отмщения, более сладкого, чем само убийство, обращая своего соперника в марионетку, которая пляшет во времени под его дудку, пока он подчеркнуто выстраивает рисунок появлений и исчезновений Куильти в своем прошлом»<sup>46</sup>.

М. Липовецкий в своем анализе «Лолиты» подчеркнул, что практически все персонажи этого произведения так или иначе ориентируются на различные культурные, точнее литературные и кинематографические, коды и, полагая, что живут и действуют самостоятельно, на самом деле находятся во власти всякого рода жанрово-стилевых и сюжетных клише: «Люди, условно говоря, живут «по литературе» или «по кино», потому что жить «по жизни» невыносимо страшно»<sup>47</sup>. В эту характеристику исследователя необходимо внести важное уточнение: у Набокова речь идет не просто об экспансии культуры, стремящейся полностью заместить и заслонить реальность; в поэтическом мире этого писателя сталкиваются не столько культурные коды и дискурсы, сколько созидающие их творческие индивиды, а соответственно, человеку здесь жить «невыносимо страшно» не «по жизни», а по чужой и чуждой демиургической воле.

<sup>42</sup> Набоков В. Лекции по русской литературе. С. 357.

<sup>43</sup> Там же.

<sup>44</sup> Там же. С. 363.

<sup>45</sup> Бойд Б. Владимир Набоков: Американские годы. С. 296.

<sup>46</sup> Там же. С. 298–299.

<sup>47</sup> Лейдерман Н., Липовецкий М. Современная русская литература: В 3 кн. Кн. 1: Литература «Оттепели» (1953–1968). М.: Эдиториал УРСС, 2001. С. 57.

Гумберт Гумберт, как типичный набоковский герой с демиургическими поползновениями, больше всего на свете боится утраты контроля над собственным существованием, а также и над жизнями тех людей, которые, с его точки зрения, безраздельно принадлежат ему. Отсюда и парадоксальная реакция Гумберта на уход опостылевшей первой жены Валерии: вместо того чтобы радоваться удаче, избавившей его от обузы и давшей вожделенную свободу, герой жаждет мщения. Сам же рассказчик дает исчерпывающее объяснение: «Меня душило растущее бешенство — о, не потому чтоб я испытывал какие-либо нежные чувства к балаганной фигуре, именуемой мадам Гумберт, но потому что никому, кроме меня, не полагалось разрешать проблемы законных и незаконных совокуплений, а тут Валерия, моя фарсовая супруга, нахально собралась располагать по своему усмотрению и моими удобствами, и моею судьбою» (43). Как справедливо указывает в этой связи Б. Бойд, «разработанный за его спиной план ... раздражает Гумберта: его вписали в сцену, поставленную не им, а кем-то еще»<sup>48</sup>.

Подводя итоги, следует признать, что так называемый творческий конфликт является едва ли не главным невротическим инвариантом в поэтическом мире Владимира Набокова. Основным регулятором поведения набоковского героя, творческого индивида, оказывается страх несвободы, боязнь утратить контроль над собственным существованием, превратившись в марионетку, в заложника чужой демиургической воли, в персонажа чужого текста. В результате же существование набоковских героев являет собой перманентную «дискурсивную» борьбу, в ходе которой каждый из конкурирующих творцов пытается навязать противнику свою стилистику и подчинить его логике своего сюжета. Чем талантливее и сильнее художник-демиург, тем настойчивее и неотвратимее вовлекает он окружающих в орбиту собственного дискурса, и требуются отчаянные усилия, чтобы ускользнуть от манипулятора и сохранить свободу.

Анализ «творческого» конфликта в набоковских текстах помогает лучше разобраться в природе той острой неприязни, а порой и невротической ненависти, которую сам автор «Лолиты» испытывал в американский период своей жизни к некоторым литераторам — как предшественникам (Ф. Достоевский), так и современникам (Б. Пастернак). Как уже отмечалось во введении, настойчивость и последовательность,

с которыми писатель обращается в своих художественных текстах к одной и той же «навязчивой» ситуации, свидетельствуют о прикосновении к некоей сокровенной персональной проблеме, являющейся «болевой точкой» его личности. Напрашивается предположение о том, что раскрыть специфику набоковских невротических эксцессов, связанных с Достоевским и Пастернаком, в какой-то мере можно с помощью художественных произведений писателя.

Разумеется, в первую очередь возникает вопрос о том, почему именно эти литераторы сделались, наряду с «венским шаманом», главными возмутителями набоковского спокойствия и отчего в жизни автора «Лолиты» кульминация «творческого» конфликта пришлась на вторую половину 1950-х годов.

Повторимся: ранее, начиная с 1920-х, Набоков мог быть по отношению к творчеству литераторов различных времен и народов (включая, само собой, Достоевского и Пастернака) едким, резким, безжалостно насмешливым, но только в интересующий нас американский период он в соприкосновении с чужими дискурсами оказывался во власти невротического гнева, за которым легко угадывается не что иное как хорошо знакомый нам по «Отчаянию» и «Лолите» страх несвободы, боязнь превратиться в заложника чужой демиургической воли.

В свое время Б. Парамонов указал на специфически «достоевскую» тему, которая связывает набоковскую «Лолиту» с «Доктором Живаго», — речь идет о «поруганной девственности, оскорбленной, взыскующей мщения невинности»<sup>49</sup>. По мысли исследователя, эта тема берет свое начало в изъятой из текста «Бесов» главе «У Тихона»: «...девочке, зацензурированной Катковым, сильно повезло, однако, в последующей русской литературе: она воскресла как набоковская Лолита и наполнила собой все творчество Пастернака»<sup>50</sup>. Именно данным обстоятельством Парамонов объясняет антипастернаковские эскапады Набокова: «Выходящая за рамки приличия ненависть Набокова к “Доктору Живаго” объясняется тем, что автор “Лолиты” увидел у Пастернака узурпацию своей заветной темы. Узурпацией это можно назвать, конечно, только с точки зрения самого Набокова: в действительности “Доктор Живаго” мощнее “Лолиты”»<sup>51</sup>.

<sup>49</sup> Парамонов Б. Снисхождение Орфея: Русские писатели и коммунизм. Таллин: Издательство «Aleksandra», 1997. С. 117.

<sup>50</sup> Там же. С. 118.

<sup>51</sup> Там же.

<sup>48</sup> Бойд Б. Владимир Набоков: Американские годы. С. 302.



На вопрос о том, который из двух созданных практически одновременно великих романов XX века в действительности «мощнее», невозможно ответить однозначно, — да и вряд ли в этом есть необходимость. Очевидно, что два гения, Пастернак и Набоков, на протяжении длительного времени жили и творили с постоянной оглядкой друг на друга и фактически вели активный взаимообогащающий диалог. Как известно, сначала пастернаковская поэзия оказывала большое влияние на Набокова, но заключительный этап творческой биографии Бориса Леонидовича отмечен мощным воздействием набоковской прозы 1930-х годов — прежде всего таких романов, как «Приглашение на казнь» и «Дар». В этой связи не вызывает особого удивления наличие целого ряда любопытных параллелей, благодаря которым можно говорить об удивительном сходстве «Лолиты» и «Доктора Живаго».

В обоих случаях главным героем является одинокий творческий индивид, который, не будучи профессиональным стихотворцем, позиционирует себя в качестве истинного поэта, — и читатель получает возможность познакомиться с образцами его поэтической продукции.

Но главные точки соприкосновения между «Лолитой» и «Доктором Живаго» обнаруживаются в любовно-эротической сфере. Набоковские гневные разглагольствования о том, что роман Пастернака является завуалированной большевистской проповедью, явно носили отвлекающий, камуфлирующий характер, — есть все основания полагать, что автор «Лолиты» сразу понял: его соперника волнует не столько политическая, сколько эротическая проблематика. Насколько неубедительны рассуждения Набокова о якобы содержащихся в «Докторе Живаго» троцкистских идеологемах, настолько же пронзительны и метки его характеристики пастернаковской Лары, которую он назвал «чаровницей из Чарской», имея в виду, очевидно, эротическую повесть Л. Чарской «Вакханка», основу сюжета которой составляет история любовного соперничества 38-летней матери и ее 16-летней дочери (созревшей уже к 11 годам), в одинаковой мере одержимых страстью к развратному авантюристу Максиму Арнольду. Как известно, на опасный переизбыток мелодраматизма в образе Ларисы Гишар впервые указала Пастернаку А. Ахматова. Вряд ли Набоков мог знать, что Пастернак, осваивая новую для себя (и необходимую для реализации своего оригинального замысла) «лубочную» стилистику, заявлял, что учится писать «почти как Чарская».

Судя по всему, Набоков с самого начала воспринял Лару Гишар, жалующуюся Живаго, что ее «преступно рано сделали женщиной»

(напомним, что она по собственной инициативе сблизилась с Комаровским на семнадцатом году жизни, притом что выглядела значительно старше своего возраста), как карикатурно-пародийную тень своей Лолиты Гейз. Сравнивая изображение любовных отношений в романах Набокова и Пастернака, мы обнаруживаем эквивалентность даже на уровне расстановки персонажей. Так, в обоих случаях главный герой (Гумберт, Живаго) соединяет в себе сильно развитую чувственность с романтическими порывами, но героиня (Ло, Лара) отдает предпочтение откровенному и грубому цинизму «наглого пожилого развратника» (Куильти, Комаровский). В обоих случаях фигурирует и законный супруг героини (Скиллер, Стрельников), оставляющий ее совершенно равнодушной, что и становится причиной симпатий к нему со стороны главного героя. Оба главных героя в символическом плане содержания уподоблены Георгию Победоносцу, а оба цинично-развратных К. — дракону или змею, узурпирующему прелести «пленницы-красы». В «Лолите» герой совершает ритуальное убийство соперника-дракона<sup>52</sup>, в «Докторе Живаго» аналогичная рыцарская акция происходит на уровне символического подтекста (стихотворение «Сказка»).

Известно, что смелый экспериментатор Пастернак, стремясь к «неслыханной простоте», выбрал в качестве эстетического ориентира для своего великого романа волшебную сказку и некоторые другие архаические повествовательные модели, «замыкающие текучий и неуправляемый жизненный материал в жесткий каркас интриги и пропускающие его через реторту заведомо литературных условностей»<sup>53</sup>: «В 40-е годы он стремился писать так, чтобы „... всем было понятно“ ... его интересуют в данном случае не стилистические поиски, а “доходчивость”»<sup>54</sup>. Возможно, именно демонстративная «лубочность» «Доктора Живаго», обусловленная установкой на «неслыханную простоту», привела к тому, что Набоков увидел в романе соперника не просто «узурпацию» своей заветной темы, но и ее непростительную масскультовую профанацию.

С предшественником Достоевским все было, разумеется, несколько иначе. После выхода в свет «Лолиты» интерпретаторы сразу начали уподоблять Гумберта Свидригайлову и Ставрогину и заговорили о «дос-

<sup>52</sup> В «Лолите» данная символическая параллель основательно спрятана. См. об этом: *Старк В.* Внутренняя хронология романа «Лолита» // В. В. Набоков: pro et contra. СПб.: РХГИ, 2001. Т. 2. С. 904–907.

<sup>53</sup> *Лавров А.* «Судьбы скрещенья»: Теснота коммуникативного ряда в «Докторе Живаго» // Новое литературное обозрение. 1993. № 2. С. 246.

<sup>54</sup> Там же. С. 254.

тоевских» следах, подразумевая, естественно, узкую и специфическую сферу, связанную с так называемой нимфолепсией. Действительно, о немолодых сладострастниках, одержимых чувственными влечениями к совсем юным девочкам, первым из больших писателей заговорил именно Достоевский. Но, конечно же, не нимфетки и нимфолептики стали причиной набоковского страха несвободы, не из-за них автор «Лолиты» почувствовал в Достоевском могущественного соперника-демиурга и начал отчаянную борьбу с его тенью, буквально след в след повторяя при этом путь своего давнего героя, незадачливого Германа Карловича.

Нимфолепсия как таковая волновала Набокова столь же мало, как и Достоевского. За лежащими на поверхности сексуально-патологическими мотивами, сделавшими «Лолиту» мировым бестселлером, обнаруживается метафизическая проблематика, хорошо знакомая по текстам «рупора тяжеловесных банальностей». Перед нами мучительный и страстный порыв к земному раю, принимающему, разумеется, форму вечного (вследствие остановленного времени) детства, взрослый же «нормальный» мир предстает отвратительным и чудовищным, как преисподняя.

### 3. МОРАЛЬ «ЛОЛИТЫ»

Интерпретаторы «Лолиты» идут двумя основными путями. Одни, опираясь на высказывание В. Набокова, подчеркнувшего, что «Лолита» «вовсе не буксир, тащащий за собой барку морали»<sup>55</sup>, доказывают, что проблематика романа лежит «по ту сторону порнографии и морализма»<sup>56</sup>. Другие же обнаруживают в произведении нравоописательное начало и при этом также ссылаются на суждение автора, который сказал: «Не считаю “Лолиту” религиозной книгой, но думаю, что это нравственное произведение. Я считаю также, что под конец жизни Гумберт Гумберт становится нравственной личностью, ибо осознает, что любит Лолиту, как любят женщину вообще. Но слишком поздно, ее детство поругано им. Такого рода мораль в книге, безусловно, есть»<sup>57</sup>. Последний

из двух процитированных комментариев любопытен тем, что содержит и весьма конкретные разъяснения: оказывается, мораль, о которой говорит Набоков, связана в первую очередь с раскаянием главного героя, осознавшего всю гнусность того, что он сделал с девочкой.

Действительно, в финальной части произведения, после последней встречи с Лолитой, Гумберт Гумберт объявляет, что горько раскаивается в содеянном. Герой-рассказчик подчеркивает, что в этот момент на него снизошло некое прозрение, позволившее увидеть свое поведение в истинном свете: «С предельной простотой и ясностью я видел теперь и себя, и свою любовь. По сравнению с этим прежние обзоры такого рода казались вне фокуса» (311). И далее в ходе покаянного внутреннего монолога Гумберт называет себя «маньяком, лишившим детства северо-американскую малолетнюю девочку» (311). Свою преступную вину герой видит в том, что отнял у Лолиты возможность общения со сверстниками и радости нормальной семейной жизни: «Моя шаблонная Лолита за время нашего с ней неслыханного, безнравственного сожительства постепенно пришла к тому, что даже самая несчастная семейная жизнь предпочтительна пародии кровосмешительства — а лучше этого в конечном счете я ничего и не мог дать моей бездомной девочке» (316).

Эти покаянные монологи Гумберта производят весьма убедительное впечатление, позволяя выстраивать соответствующие трактовки, суть которых в том, что к финалу извращенец Гумберт трансформировался в человека с совестью и нравственным сознанием. Любые сомнения в точности этой интерпретации должны полностью развеяться после исчерпывающего разъяснения творца романа, которое было приведено выше.

Однако сомнения в том, что Гумберт сделался «нравственной личностью», у читателя все же остаются. В вышеизложенной трактовке романа настораживает прежде всего опасный переизбыток слащавого морализаторства — то есть именно того, что Набокову всегда было глубоко чуждо. Прочитанная так, история Гумберта не укладывается в рамки модернистской парадигмы, но приобретает характер полезного нравоучения и просится в школьные хрестоматии. Все выглядит просто: извращенец подвергает ребенка сексуальной эксплуатации, принуждая к близости три раза в день, затем в своей «исповеди» выстраивает систему самооправдания, придумывая «высокие» объяснения гнусному пороку, но в конце концов прозревает и горько кается — читатель же получает неоценимый нравственный урок. Однако при чтении книги

<sup>55</sup> Набоков В. О книге, озаглавленной «Лолита» // Набоков В. Лолита. М., 1991. С. 345. Далее ссылки на это издание даны в тексте с указанием страниц в скобках.

<sup>56</sup> Сендерович С., Шварц Е. «Лолита» по ту сторону порнографии и морализма // Литературное обозрение. 1999. № 2. С. 63.

<sup>57</sup> Цит. по: Александров В. Набоков и потусторонность: Метафизика, этика, эстетика. С. 194.