

УДК 82-31
ББК 83.3 (2 Рос)

И.Е. МЕДВЕЦКИЙ

ЗНАЧЕНИЕ «ИГРОВЫХ» МОДЕЛЕЙ ДЛЯ ПОНИМАНИЯ ЖАНРОВОГО СВОЕОБРАЗИЯ РОМАНОВ В.В. НАБОКОВА «МАШЕНЬКА» И «ДАР»

«Русские» романы Владимира Набокова («Машенька», «Дар») рассмотрены в нескольких аспектах: как «роман-воспоминание», «условно авантурный роман», «роман о судьбе гения в пошлом обществе». По мнению автора статьи, в этих романах представлена модель мира, где героям определены композиционные «амплуа»: герой, воссоздающий «потерянный рай», «возлюбленная героя», «герой-пошляк», «всесильный автор». Этот набор позволяет Набокову конструировать текст в пространстве двух хронотопов и с аллюзиями на произведения классиков.

Ключевые слова: «русские» романы Набокова, игровая модель, композиционное амплуа персонажа, сюжетная роль, «роман-воспоминание», «условно авантурный роман», «роман о судьбе гения в пошлом обществе», всесильный автор.

Феномен писателя, литературоведа, переводчика и ученого-энтомолога В.В. Набокова до наших дней представляется загадочным. Несмотря на то, что после «второго открытия» Набокова в обновленной России прошло почти четверть века и что о его литературном творчестве написаны многочисленные монографии, диссертации и статьи, остается ощущение, что мастер мистификаций (В. Сирин, или V. Nabokov) продолжает удивлять читателя.

Путь к пониманию текстов писателя бывает весьма не прост, он усеян ловушками ложных толкований, полунамеками на произведения мировой классики, едва уловимыми аллюзиями. «У культуры всегда больший за-



VII

ORBIS
LITTERARUM

пас прочности, чем кажется смятенным современникам. И она постоянно подтверждает это, подавая человечеству знаки. А то и знамения <...> Литературная судьба Владимира Набокова — знамение. Новая книга о нем — знак <...>» [1], — так отметила в апреле 2000 года «Новая газета» выход книги «Классик без ретуши» о знаменитом писателе [2].

Значение прозы В. Набокова в литературе XX века сегодня кажется бесспорным, его переводы русских классиков на английский язык, комментарии к «Евгению Онегину» признаны и восприняты научным сообществом, однако Нобелевскую премию, высшую международную награду, Набокову так и не дали. Видимо, для ее получения он был слишком аполитичен, слишком «эстетически независим», да и его творчество после «Лолиты» и «Ады» оценивалось общественным мнением весьма неоднозначно. Ряд известнейших мировых изданий («Гардиан», «Нью-Йорк Таймс» и др.) причисляли В. Набокова к тем писателям, которые были незаслуженно обойдены вниманием Нобелевского комитета. Но так ли важно сейчас, получил бы Набоков эту премию или нет, стань он адептом «литературы Больших идей» или общественным деятелем? И что бы это значило для нас, его внимательных читателей?

Данная статья не претендует на совершенно новое, уникальное прочтение текстов великого писателя. Однако хотелось бы предложить читателю еще одну тропинку к восприятию «русских» романов В. Набокова, которая, думается, могла бы помочь заглянуть в тайную лабораторию художественных озарений писателя, приблизиться к разгадке замечательного «запаса прочности» мировой культуры.

Находясь в берлинской, чуть позже — французской, эмиграции, В. Набоков под псевдонимом «В. Сирин» создает восемь романов на русском языке: «Машенька» (1926), «Король, дама, валет» (1928), «Защита Лужина» (1930), «Камера обскура» (1931), «Подвиг» (1932), «Отчаяние» (1934), «Приглашение на казнь» (1936) и «Дар» (1938), а также свой первый роман на английском языке «Истинная жизнь Себастьяна Найта» (1938). Все девять романов, отличаясь друг от друга по тематике, набору персонажей, композиционному построению, тем не менее, имеют явное стилистическое единство и определенное жанровое сходство. Уже в романе «Машенька» В. Набоков демонстрирует причудливое сочетание традиций русского реалистического романа (А. Пушкин, М. Лермонтов, Н. Гоголь, И. Тургенев, Л. Толстой) и особенностей модернистской прозы начала XX века (Д. Джойс, М. Пруст, Г. Гессе и др.). У первых читателей прозы В. Сирина создавалось стойкое впечатление, что в его тексте, помимо главных действующих лиц, хронотопа, пейзажа и некоего набора сюжетных ситуаций, постоянно присутствует *всесильный автор*, который и комментирует происходящие события, и «обнажает» приемы создания образов, и подшучивает над читателем, поверившим в реальность происходящего.

На эту особенность набоковской прозы обратил внимание еще В. Ходасевич, который в статье «О Сирине» (1937) определил ее так: «Сирин не только не маскирует, не прячет своих приемов <...> но напротив: Сирин сам

их выставляет наружу, как фокусник, который, поразив читателя, тут же показывает лабораторию своих чудес. Его произведения населены не только действующими лицами, но и бесчисленным множеством приемов, которые, точно эльфы и гномы, снуг между персонажами, производят огромную работу <...> Они строят мир произведения и сами оказываются неустранимо важными персонажами» [3, с. 557]. В. Ходасевич, таким образом, отмечал важную составляющую поэтики раннего Набокова, которую условно можно было бы определить как «игровое» начало, соединение элементов плей-игры и гейм-игры в процессе создания художественного произведения [4, с. 96]. Эта манера повествования позволяла В. Сирину умело балансировать между повествовательным стилем русских романистов и новым «модернистским» подходом, обусловленным авторской демонстрацией собственных технических приемов. По мнению исследовательницы А.В. Злочевской, отличительная черта романов В. Набокова — «обнажение игрового начала в поэтике», а пространство набоковского текста «требует от читателя сознательных усилий для проникновения за поверхностный поэтический слой — в этический и философский смысл произведения» [5].

Тема бытия писателя в реальности и в «мнимом», создаваемом им мире также неизменно присутствует в раннем творчестве Набокова; достаточно назвать такие романы, как «Машенька», «Отчаяние», «Дар», «Истинная жизнь Себастьяна Найта». Писатель и литературовед В. Ерофеев вводит для описания этой черты набоковской поэтики понятие «метароман»: «Экзистенциальная устойчивость авторских намерений ведет к тому, что все романы писателя группируются в *метароман*, обладающий известной прафабулой, матрицируемой, репродуцируемой в каждом отдельном романе при необходимом разнообразии сюжетных ходов и романских развязок» [6, с. 7]. Довольно условно В. Ерофеев поясняет прафабулу ряда набоковских романов с помощью понятий «рай детства», «изгнание героя из рая», «потерянный рай», «удовлетворительный исход поисков рая» [6, с. 14], предполагая, что романы Набокова — бесконечные вариации на эту экзистенциальную тему.

В работе хорватской исследовательницы М. Медарич «Владимир Набоков и роман XX столетия» описан опыт классификации жанровых особенностей «русских» романов Набокова: «Итак, в “традиционной” группе его русских романов (“Машенька”, “Подвиг”, “Дар”) существует явная связь с автобиографическим материалом, в то время как во второй группе (“Король, дама, валет”, “Защита Лужина”, “Камера обскура”, “Отчаяние”), напротив, тематическо-фабульные уровни романа говорят о персонажах и ситуациях, которые подчеркнуто условны и сильно отличаются от узнаваемо автобиографического опыта» [7, с. 553]. На первый взгляд, это наблюдение выглядит неоспоримо, однако далее М. Медарич справедливо замечает, что «в набоковских романах реалистические мотивировки выполняют функцию повышения степени правдоподобности повествования, которая, однако, на другом уровне

оспаривается. В частности, реалистические мотивировки проводятся параллельно с “ложными” и “художественными мотивировками” [7, с. 554]. Таким образом, для манеры раннего Набокова характерно не стремление в поэтической форме изложить факты личной жизни и восприятие произошедших в России событий, а попытка заново «сотворить реальность», не закрепляя за ней статус жизненного правдоподобия. По мнению М. Медарич, от «русских» романов В. Набокова к более поздним «американским» происходит выстраивание автором *индивидуальной модели жанра*. Исследовательница определяет в своей работе признаки этой модели жанра: «игровой аспект текста», «интертекстуальность», «автоматизирование» [7, с. 558].

Проблеме интертекстуальности набоковской прозы посвящена и работа В.В. Шадурского. Исследователь отмечает, что «трудность восприятия набоковской прозы можно объяснить частым использованием приема аллюзии. С помощью аллюзий устанавливаются разнообразные связи, на интертекстуальном уровне они создают нетрадиционные, не предполагаемые читательским опытом смыслы» [8, с. 5]. Именно эти смыслы могут изменять читательское восприятие текста В. Набокова, поскольку неожиданные реминисценции и неявные цитаты переполняют «русские» романы писателя. В этом контексте интересную, хотя и спорную интерпретацию сюжетных поворотов и диалогов персонажей в романе Набокова «Машенька» предлагает А. Яновский [9].

Представив краткий обзор работ о прозе В. Набокова, попытаемся, во-первых, предложить другую, достаточно условную, классификацию набоковских «русских» романов и англоязычного романа «Истинная жизнь Себастьяна Найта»; во-вторых, определить набор игровых «амплуа» героев этих романов; в-третьих, описать «игровую» модель, использованную В. Набоковым в «романах-воспоминаниях» «Машенька» и «Дар».

«Русские» романы В. Набокова и примыкающий к ним по времени создания «англоязычный» роман «Истинная жизнь Себастьяна Найта», думается, достаточно условно можно разделить на три *авторских*, дополняющих друг друга жанра:

- «роман-воспоминание» («Машенька», «Подвиг», «Дар»);

- «условно авантурный роман» («Король, дама, валет», «Камера обскура», «Отчаяние»);
- «роман о судьбе гения в пошлом обществе» («Защита Лужина», «Приглашение на казнь», «Истинная жизнь Себастьяна Найта»).

Стоит попытаться обосновать характеристику данных «жанров», используя понятия «игровая» модель и ключевые «амплуа» персонажа. При этом речь пойдет не о новой типологии персонажей «русских» романов Набокова, а о нахождении неких универсальных «амплуа», которые переходят из романа в роман и закрепляются автором за типологичными персонажами. Выделение таких игровых «амплуа» с их функциями и мотивами позволило автору данной статьи выстроить в свое время универсальную «игровую» модель для ряда романов Ф.М. Достоевского [10, 11]. Главные герои романов Достоевского «Преступление и наказание», «Идиот», «Подросток» не только определяют развитие сюжета произведений, но и несут в себе композиционную роль «героя-идеолога», реализуя авторский замысел: Раскольников с идеей «наполеонизма», князь Мышкин с идеей Христа, Аркадий Долгорукий с идеей Ротшильда. Анализ сюжетных оппозиций в романе «Идиот» позволяет четко выделить пять основных композиционных «амплуа» героев Достоевского: «герой-идеолог», «возлюбленная», «друг-предатель», «делец», «противник», которые присутствуют и в других его произведениях [10, с. 32].

Представляется, что любой значительный писатель, выстраивая в своих текстах авторскую модель мира, определяет для главных героев, с одной стороны, сюжетные роли, а с другой — закрепляет за ними некие композиционные «амплуа». По справедливому замечанию литературоведа А. Долинина, избранная Набоковым «повествовательная стратегия затрудняет идентификацию героя с писателем, а читателя с героем; глядя на набоковских «арлекинов» со стороны, мы редко забываем, что перед нами лишь жизнеподобные, великолепно раскрашенные маски...» [12, с. 455].

В качестве примера можно рассмотреть набор игровых «амплуа» персонажей в романах В. Набокова «Король, дама, валет», «Камера обскура» и «Отчаяние», которые скорее всего можно отнести к жанру «условно авантурного романа».

Таблица 1

«Амплуа» персонажа / роман	«Король, дама, валет»	«Камера обскура»	«Отчаяние»
герой-созидатель («король»)	Курт Драйер	Бруно Кречмар	Герман
ветреная жена («дама»)	Марта Драйер	Магда Петерс	Лида
герой-похититель («валет»)	Франц	Роберт Горн	Ардалион
невольный помощник героя-созидателя	Изобретатель	Макс	Феликс, двойник Германа

Таблица 2

«Амплуа» персонажа / роман	«Защита Лужина»	«Приглашение на казнь»	«Истинная жизнь Себастьяна Найта»
условный гений	Лужин	Цинциннат Ц.	Себастьян Найт
жена, не понимающая гения	жена Лужина	Марфинька	Мадам Лесерф
герой-палач	Турати	Мсье Пьер	Гудмэн
помощник условного гения	Валентинов	Эммочка	Брат Себастьяна

Признавая условность выделенных «амплуа», все же важно подчеркнуть, что все главные герои этих романов В. Набокова: коммерсант Драйер, художник Кречмар, преступник и начинающий писатель Герман — несут в себе некоторое «созидающее» начало. Каждый из них пытается по-своему выстроить вокруг себя «комфортный» мир, тяготясь своим «пошлым» и безликим существованием. Каждый из героев старается изменить свое, внешне вполне благополучное, состояние к лучшему, не всегда согласовывая действия с нормами общественной морали: Драйер собирается ошеломить американского покупателя запатентованным «изобретением» и округлить свое состояние; Кречмар реализует свои эротические фантазии, соединяя судьбу с молодой Магдой; Герман, как и его собрат из «Пиковой дамы» А.С. Пушкина, одержим идеей увеличить свое финансовое положение, воспользовавшись поразительным сходством с встреченным бродягой. У каждого из героев есть «ветренная жена» (в случае с Кречмаром, Магда вначале любовница), которую он априори считает «верной» и которая ему бессовестно изменяет. При этом если и Марта, и Магда Петерс прямо заинтересованы в устранении своих супругов и обсуждают такую возможность с любовниками, то Лида в «Отчаянии» своим безучастным поведением подталкивает Германа к окончательному решению — расправиться с несчастным «братом» для получения иллюзорного богатства.

В этих «условно авантюрных романах» главным героям В. Сирин ставит в оппозицию «героев-похитителей»: бедного родственника Драйеров, неуклюжего Франца, талантливого, но попавшего в нужду карикатуриста Горна, бездарного и болтливого художника Ардалиона.

Композиционная роль героев этого «амплуа» проста: пользуясь расположением «ветренных жен», они пытаются получить материальные блага, принадлежащие «героям-созидателям», для реализации собственных, вполне «земных», стремлений. Роль «невольного помощника» героя-созидателя принадлежит в этих романах вполне второстепенным персонажам, без которых, однако, сюжет не мог бы быть реализован. «Движущиеся манекены», созданные талантом Изобретателя, в самую последнюю минуту спасают коммерсанта Драйера от расправы, кото-

рую задумали Марта и Франц. Макс дважды пытается спасти своего несчастного шурина Кречмара, ослепленного страстью к Магде задолго до автомобильной катастрофы, но безуспешно. Наконец, без «невольного помощника», двойника Феликса, осторожный Герман, возможно, так и не решился бы на преступление, ограничившись рефлексией и написанием подражательного романа.

Теперь обратимся к набору игровых «амплуа» персонажей в романах Набокова, которые предлагаются отнести к жанру «роман о судьбе гения в пошлом обществе».

И шахматист Лужин, и неординарный учитель Цинциннат Ц., и писатель Себастьян Найт в этих романах — безусловно, неординарные, яркие личности, степень гениальности которых читатель может сам для себя определить, опираясь на набоковские тексты. Именно поэтому мы определяем их амплуа как «условный гений», так как насколько гениально играл в шахматы Лужин или насколько талантливы были написанные Найтом романы, мы можем судить лишь по вполне косвенным признакам. У каждого из главных героев есть «законная» жена, которая, однако, в силу разных обстоятельств или не хочет (жена Лужина) или не способна понять своего супруга, поэтому их композиционное амплуа — «жена, не понимающая гения».

Есть в романах данного жанра и неизбежное амплуа «помощник условного гения»: своей напористостью и организационной хваткой Валентинов, по сути, и делает из талантливого шахматиста, но безвольного человека Лужина гроссмейстера; брат Себастьяна Найта, собственно, и является тем человеком, который убеждает читателя в гениальности текстов своего родственника; в роли «помощника» Цинцинната Эммочка, возможно, выглядит недостаточно убедительно, но это единственный человек в тюрьме, который хотя бы сочувствует узнику и относится к нему «по-человечески». Наконец, функцию «героя-палача» выполняют совершенно разные по статусу персонажи. Мсье Пьер в романе «Приглашение на казнь» — палач по должности и призванию, гроссмейстер Турати невольно становится «палачом» Лужина, который никак не может выиграть у него решающую партию даже в своем воображении. Даже отказавшись на время от игры по со-

Таблица 3

«Амплуа» персонажа / роман	«Машенька»	«Подвиг»	«Дар»
герой, воссоздающий «потерянный рай»	Лев Ганин	Мартын Эдельвейс	Федор Годунов-Чердынцев
возлюбленная героя	Машенька	Алла / Соня Зиланова	Зина Мерц
герой-пошляк	Алферов, муж Машеньки	Черносвитов, муж Аллы	Щеголев / Н.Г. Чернышевский
всесильный автор	Владимир Набоков		

стоянию здоровья, Лужин продолжает обращаться к этой не доигранной партии, что и подталкивает его к самоубийству. Как замечает А. Долинин, «в финальной сцене самоубийства Лужина Набоков снова воспроизводит на доске романа финальную позицию партии с Турати, и ее единственный предопределенный исход — смерть, уход в небытие» [12, с. 463].

Кроме того, «амплуа» персонажей в «романах-воспоминаниях» В. Набокова «Машенька», «Подвиг» и «Дар» можно представить следующим образом:

Предлагается рассмотреть более подробно, как построена и работает «игровая» модель в двух романах этого жанра — «Машенька» и «Дар».

В том, и другом романе автор определил персонажей-«игроков»: «герой, воссоздающий “потерянный рай”» (Ганин и Ф. Годунов-Чердынцев), «возлюбленная героя» (Машенька и Зина Мерц), «герой-пошляк», подвергаемый осмеянию (Алферов в «Машеньке», Щеголев в «берлинском» хронотопе и Н.Г. Чернышевский в романе Годунова-Чердынцева), «всесильный автор» (Набоков).

Именно такой набор персонажей позволяет автору реализовать свой замысел, связанный и с наличием двух хронотопов — «подлинного» и «мнимого», и с «обнажением приема», и с введением в текст аллюзий на произведения русских классиков. Исследователь Ю.И. Левин отмечает двойственность создаваемой В. Набоковым в романе «Машенька» модели мира: «Стоящая за текстом модель мира двойственна: воссозданный в романе уголок «русского Берлина» и русской жизни оборачивается лишь материалом — вводящим в заблуждение своей добротной ощутимостью — для игровых построений, за которыми стоит совсем иная творческая и жизненная философия, нежели кажется на первый взгляд» [13, с. 366]. Эта двойственность создаваемой модели романного мира также может быть прояснена через разные функции, выполняемые одним и тем же героем.

«Машеньку» часто определяют как роман о русском эмигранте Льве Ганине, ведущем жалкое существование в одном из пансионов Берлина и вспоминающем о «потерянном рае» детства в России. Ключевая фраза о

Ганине: «Он был богом, воссоздающим погибший мир...» [14, с. 28] вполне могла быть сказана Набоковым и о главных героях романов «Подвиг» и «Дар». Лев Глебович по манере поведения больше напоминает европейца, чем русского; он оказался в Берлине из-за невозможности вернуться в Россию. По сюжету Ганин — герой в прямом значении слова: способен круто изменить свою жизнь, думает поднять бунт в большевистской России, готовность к борьбе в нем — константа. Автор не наделяет его писательским даром, но Ганин — явный прототип Годунова-Чердынцева, точнее, его первообраз. С другой стороны, Ганин — рефлексирующий аристократ, не знающий, как применить свои способности в чуждой ему обстановке, весьма напоминающий героев романов И.С. Тургенева.

В композиции романа, однако, Ганин — «герой, воссоздающий “потерянный рай”»... детства, Родины, первой любви. Вместо раздумий о скором бунте и своем самоопределении, герой полон воспоминаний о любимой им Машеньке, ждет ее приезда в пансион и надеется вернуть былое счастье. Впрочем, финал романа по-набоковски закономерен: в последний момент Ганин понимает, что «роман его с Машенькой кончился навсегда. Он длился всего четыре дня — эти четыре дня были, быть может, счастливейшей порой его жизни <...> И кроме этого образа, другой Машеньки нет и быть не может» [14, с. 85]. Причем «всесильный автор», в отличие от своего героя, знает задолго до 17-й главы романа, что Ганин и Машенька никогда не встретятся. Еще в 9-й главе Набоков дважды указывает на невозможность новой встречи героев: «Судьба <...> дала ему наперед отвесть будущей разлуки с Машенькой, разлуки с Россией» [14, с. 55]; «Больше он не виделся с Машенькой» [14, с. 59].

Одна из тем романа «Машенька» — пошлость, животное проявление в человеке. По Набокову, «пошлость включает в себя не только коллекцию готовых идей, но также пользование стереотипами, клише, банальностями, выраженными в стертых словах» (цит. по: [6, с. 10]). «Герой-пошляк» — Алферов с его навязчивостью, «достоевщиной» и громким оповещением о своих радостях жителей пансиона. Краткое описание Алферова весьма

характерно: «полуоткрытый мокрый рот, борода цвета навозца, мигающие водянистые глаза...» [14, с. 80]. Ганин смотрит на него с презрением, но не может не признать за ним некоторой жизнестойкости и эпикурейства: любящий жену Алферов, ожидая ее приезда, не находит ничего лучшего, как рассказать о девочке-проститутке, с которой он как-то провел время. Ганину неприятно думать, что этот человек — муж его «возлюбленной», что он «Машеньку трогал, знает ощущение ее губ, ее словечки, смех, движенья» [14, с. 80], но сам Ганин даже не старается представить, а насколько изменилась за эти года сама Машенька. Таким образом, в композиции романа Алферов выступает своеобразным антиподом Ганина, причудливой карикатурой на него.

Наконец, «возлюбленная героя» Машенька, которая так и не появляется в «реальном» хронотопе романа. Ю.И. Левин отмечает: «Любопытная игра происходит вокруг заглавной героини романа. Уже название романа — игровое, ибо подразумевает существование соответствующего персонажа в романном времени, — но именно на непоявлении ее и построен сюжет» [13, с. 370]. Реальная, а не созданная воображением Ганина, Машенька тоже несет в себе черты пошлости, если брать набоковское определение: «Любила песенки, прибаутки всякие, словечки да стихи <...> она все повторяла...» [14, с. 47]; стиль ее писем Ганину довольно вычурный, часто она использует избитые фразы и обращения. Ганин изумляется, как могла *его Машенька* выйти замуж за такого человека, как Алферов, хотя героиня в одном из писем прямо указывает на него: «Вчера была в городе, немного “кутила” <...> Очень смешной господин с желтой бородкой за мной ухаживал и называл “королевой бала”» [14, с. 70]. Все дело в том, что, в соответствии с композицией, для Ганина и для читателя романа существует только образ *Машеньки*, в некотором смысле заменяющий Ганину образ покинутой России, а вовсе не женщина, которая появится в последней главе, ахнет от неожиданности и энергично обнимется с главным героем. Ампула «возлюбленной героя» дано Машеньке лишь в «мнимом» хронотопе романа, и дано это ампула «всесильным автором», который незримо присутствует с самого начала повествования.

Роман «Дар» композиционно выстроен как воспоминание начинающего писателя Федора Годунова-Чердынцева о его детстве и юности в России. Три сюжетные линии, сплетаясь в «Даре», представляют картину эстетики Набокова этого периода: линия «художника в юности» Годунова-Чердынцева, линия русской литературы в освещении автора (четвертая глава романа), линия автобиографических намеков. Тема «потерянного детства», уже затронутая Набоковым в «Машеньке» и «Защите Лукина», обретает новое звучание в «Даре»: образы родного дома, заботливых родителей, сестры автора, участницы его детских игр, семейного счастья доминируют во второй главе романа. «Герой, воссоздающий “потерянный рай”» Годунов-Чердынцев — центральный; он выписан Набоковым глубоко и с сочувствием. Тема детства в романе неумолимо возвращает читателя к био-

графии Набокова. Константин Годунов-Чердынцев, конечно, не Владимир Дмитриевич Набоков, но очень многое их сближает. Память сына: «Его поимки, наблюдения, звук голоса в ученых словах, все это, думается мне, я сберегу...» [15, с. 27]. Воспитание, которое дает своему сыну Годунов-Чердынцев, сродни тому, что получил Андрей Болконский в «Войне и мире» Л. Толстого: «Он не терпел мешканья, неуверенности, мигающих глаз лжи, не терпел ничего приторного и притворного, — и я уверен, что уличи он меня в физической трусости, то меня бы он проклял» [15, с. 28]. Экспедиции отца, его энтомологические открытия, загадочная смерть — все это, оживая в памяти «всесильного автора», воскресает и для читателя «Дара». Образ матери Елизаветы Вежиной тоже дан весьма подробно — через его детское восприятие, через ее письма к сыну, через цепь деталей.

В предисловии к английскому изданию романа «Дар» (1962) Набоков замечает: «Я не Федор Годунов-Чердынцев и никогда им не был; мой отец не был исследователем Средней Азии (которым я сам еще, может быть, когда-нибудь буду). Никогда я не ухаживал за Зиной Мерц; и меня нисколько не тревожило существование поэта Кончеева...» [15, с. 1].

Этим заявлением Набоков только подчеркивает, что его персонаж Годунов-Чердынцев и он, как «подлинный» автор романа, присутствуют в тексте «Дара» в качестве разных персонажей-«игроков». Одна из характеристик Годунова-Чердынцева, вскользь оброненная Набоковым, может быть по праву отнесена как к главному герою, так и к автору: «Застенчивый и взыскательный, живя всегда в гору, тратя все свои силы на преследование бесчисленных существ, мелькавших в нем, словно на заре в мифологической роще, он уже не мог принуждать себя к общению с людьми для заработка или забавы...» [15, с. 20]. Федор пишет роман о Н.Г. Чернышевском — своем литературном антипode, вокруг этого обстоятельства и завязан сюжет с берлинской эмиграцией, встречей с любимой девушкой и оттачиваемым писательским мастерством.

Борис Щеголев в романе «Дар» — невероятно вульгарный человек, которого автор, а вместе с ним и Годунов-Чердынцев, относит к категории «героев-пошляков». Первое описание Щеголева в конце второй главы романа смутно напоминает портрет Алферова из «Машеньки»: «Его принял сам Щеголев, оказавшийся громоздким, пухлым, очерком напоминавшим карпа, человеком лет пятидесяти, с одним из тех открытых русских лиц, открытость которых уже почти непристойна» [15, с. 35]. Так же, как и Алферов, Щеголев страстно любит рассуждать о политике, причем его «стратегические» выкладки, вычитанные из газет, формируют в его воображении мир европейской политики, который «получался каким-то собранием ограниченных, безъомных, безликих, отвлеченных драчунов» [15, с. 39]. Узнав, что его новый постоялец — писатель, Щеголев немедленно заявляет: «Эх, кабы у меня было времечко, я бы такой роман накатал <...> Вот представьте себе такую историю: старый пес, — но еще в соку, с огнем, с жадной счастья, — знакомится с

вдовицей, а у нее дочка, совсем еще девочка...» — далее следует описание фабулы, как будто взятой на прокат из откровений Свидригайлова [15, с. 46]. Бытовой антисемитизм Щеголева раздражает Годунова-Чердынцева, и он не может понять, почему Марианна Николаевна, мать Зины, после смерти мужа, так быстро вышла замуж за этого человека — «одного из тех бравурных российских пошляков, которые при случае смакуют слово "жид", как толстую винную ягоду» [15, с. 45]. Тем не менее, именно Щеголев, отчим Зины, окажется причастен к той встрече, которая изменит жизнь главного героя в Берлине и вернет ему надежду на новое обретение «земного рая».

Дар — ключевое слово романа; главный герой и автор, сами обладая им, меряют людей по степени наличия в них этого «чудно божественного, солнечно звонкого, Богом данного» дара. Почему же Годунов-Чердынцев пишет свой первый роман о человеке, эстетически ему чуждом, — о знаменитом общественном деятеле Н.Г. Чернышевском? Чернышевский вызывает его раздражение безумно кипучей деятельностью «на благо народа», своими резкими суждениями об искусстве как «суррогате жизни», своей неприспособленностью к реальной российской жизни. Не останавливаясь подробно на биографии Чернышевского в «Даре», отметим, что написана она явно «против» автора романа «Что делать?», хотя наполнена точными фактами. Чернышевский становится для Годунова-Чердынцева даже не объектом критики и точного анализа, а объектом уничтожения. По ходу развития сюжета книги «Жизнь Чернышевского» знаменитый критик превращается из милого мальчика и талантливого учителя в «героя-пошляка», который не способен ни толково организовать свою личную жизнь, ни разобраться в деле, которому он себя посвятил, — оценке русской литературы. Анализируя диссертацию Чернышевского «Отношения искусства к действительности» и его критические статьи, Годунов-Чердынцев достаточно ожидаемо приходит к выводу, что «Чернышевский, будучи лишен малейшего понятия об истинной сущности искусства, видел его венец в искусстве условном, прилизанном (т.е. в антиискусстве), с которым и воевал — поражая пустоту» [15, с. 58].

Главное, в чем отказывают и Годунов-Чердынцев, и «всесильный автор» Н.Г. Чернышевскому, — это наличие дара. Обстоятельство, которое, видимо, и не позволило Чернышевскому перерасти из модного проповедника социалистических идей в победоносного народного трибуна. Это же обстоятельство не позволяет Годунову-Чердынцеву отнести «Что делать?» к гениальным произведениям, хотя сам роман был хорошо принят русской публикой. Читатели знали, что Н.Г. Чернышевский написал это произведение, сидя в тюремной камере, ожидая суда-расправы по ложному обвинению. И «всесильный автор» роняет фразу, за которой вдруг чувствуется его амбивалентное отношение к персонажу: «Вместо ожидаемых насмешек вокруг "Что делать?" сразу создалась атмосфера всеобщего благочестивого поклонения. Его читали, как читают богослужебные книги <...> Гениальный русский читатель понял то доброе, что тщетно хотел выразить бездарный

беллетрист» [15, с. 67]. Но даже успех у публики «малохудожественного» романа Чернышевского и гражданская казнь, которая сделала Николая Гавриловича «мучеником» в глазах русской интеллигенции и которую автор считает его жизненным триумфом, не отменяют для Набокова и для его героя эстетических претензий к «бездарному беллетристу».

В «Даре» есть еще один ключевой персонаж, который появляется «тенью» лишь в третьей главе, восхищается ранними стихами Ф. Годунова-Чердынцева, незримо присутствует возле него во время работы над «Жизнью Чернышевского» и меняет свое положение возлюбленной на статус невесты в самом конце повествования. Зина Мерц выполняет в композиции «Дара» роль «возлюбленной героя» и во многом воспроизводит для Федора образ заботливой и чуткой матери из «райского» прошлого. Далеко не случайно, что, описывая первые встречи Годунова-Чердынцева с Зиной, Набоков так часто использует слово «тень»: «Из темноты, для глаз всегда неожиданно, она *как тень* (курсив здесь и далее мой. — И.М.) внезапно появлялась, от родственной стихии отделяясь <...> И не только Зина была остроумна и изящно создана ему по мерке очень постаравшейся судьбой, но оба они, образуя *одну тень*, были созданы по мерке чего-то не совсем понятного, но дивного и благожелательного, бесценно окружавшего их» [15, с. 43].

Представляя в своих фантазиях Зину, живущую в нескольких метрах, Годунов-Чердынцев никак не может вывести ее полнокровный образ из царства теней, в котором тот пребывает: «Но как только он воображал Зину, он видел лишь *бледный набросок*, который голос ее за стеной не в силах был зажечь жизнью» [15, с. 44].

По мнению В. Ерофеева, Зина в романе «является лишь "лунным" отражением героя, его "женским" все понимающим двойником» [6, с. 16]. Во многом сходное мнение выражает и Ю.Д. Апресян в своей статье о романе «Дар»: «Зыбкость, воздушность, недовоплощенность Зины настолько резко подчеркиваются, что ее образ начинает двоиться между реальностью и мечтой. Недаром ей дано мерцательное имя (Мерц), недаром герой в своем стихе апеллирует к греческой богине памяти Мнемозине...» [16, с. 350]. Можно вспомнить, что и в «Машеньке» главная героиня порой выглядит, как «тень прошлого», а вовсе не реальная женщина, приезда которой страстно ожидают и Ганин, и Алферов. Думается, В. Набоков как «всесильный автор» действительно мог беспокоиться, чтобы именно такие аллюзии возникали у читателя двух его произведений одного жанра. Однако в отличие от Машеньки, так и не появившейся в «реальном» хронотопе эмигрантского Берлина, «возлюбленная героя» Зина Мерц неизменно присутствует в нем, более того, именно отчим Зины предоставляет кров Годунову-Чердынцеву, оставшемуся без жилья.

Можно вспомнить, что Машенька, по мысли «героя-пошляка» Алферова, должна была занять в пансионе ту комнату, в которой до этого проживал Ганин, то есть «заместить» его; в «Даре» — наоборот: судьба любез-

но отправляет «героя-пошляка» Щеголева с супругой в Копенгаген, давая возможность Федору и Зине пережить свои тайные встречи на окраине города в уютную квартиру. «Дар» заканчивается сценой туманного объяснения Годунова-Чердынцева в любви, при этом Зина предполагает, что брак не будет безоблачным: «Знаешь, временами я, вероятно, буду дико несчастна с тобой» [15, с. 90]. Однако принципиальны для главного героя совсем другие слова его невесты: «Я думаю, ты будешь таким писателем, какого еще не было, и Россия будет прямо изнывать по тебе...» [15, с. 90]. Книга героя о Чернышевском издана и имеет успех, новые стихи переполняют его душу, все понимающая Зина вот-вот станет ему верной женой: «потерянный рай» Годуновым-Чердынцевым обретен и как никогда осязаем.

Итак, подводя итоги исследования, можно отметить, что его основная цель — выяснение особенностей набоковского восприятия мира реального через мир его искусства, а также более полное понимание авторской позиции через выявление принципиальных игровых моделей в романах великого писателя.

«Игровая» модель в романах «Дар» и «Машенька» создается В. Набоковым при помощи набора ключевых персонажей-«игроков»:

- «герой, воссоздающий “потерянный рай”» (Ганин; Ф. Годунов-Чердынцев);
- «возлюбленная героя» (Машенька; Зина Мерц);
- «герой-пошляк», подвергаемый осмеянию (Алферов в «Машеньке»; Щеголев в реальном хронотопе «Дара» и Н.Г. Чернышевский в романе героя «Жизнь Чернышевского»);
- «всесильный автор» (Владимир Набоков).

Именно эти персонажи, наделенные дополнительной композиционной функцией, позволяют автору полностью реализовать свой творческий замысел. Сам Набоков не раз отмечал, что его персонажи вовсе не самостоятельные фигуры в пределах текстов. Отвечая на вопрос А. Аппеля, могут ли герои завладеть своим автором и «диктовать» ему развитие сюжета, Набоков восклицает: «Вот уж нелепость!.. Замысел романа прочно держится в моем сознании, и каждый герой идет по тому пути, который я для него придумал. В этом приватном мире я совершеннейший диктатор, за его истинность и прочность отвечаю я один <...>» [17, с. 415]. Другое дело, что почти все герои Набокова действуют в точном соответствии со своим романым «имиджем», их поступки, заявления и выходки, как правило, психологически мотивированы.

«Истинность и прочность» набоковского мира связана в его «романах-воспоминаниях» с наличием двух хронотопов: *подлинного* (эмигрантский Берлин 1920-х годов в романах «Машенька» и «Дар») и *мнимого* — в «Машеньке» дореволюционная усадьба Россия, в «Даре» — атмосфера имения Годуновых-Чердынцевых в начале XX века (воспоминания Федора о детстве) и литературная Россия эпохи 1850—1860-х годов (в книге «Жизнь Чернышевского»). Эта «прочность» авторского мира связана и с «обнажением приема», нарочитой демонстрацией

автором «лаборатории чудес», и с введением в текст достаточного количества аллюзий и реминисценций.

На первый взгляд, такая формализация посредством игрового метода взаимодействия ключевых персонажей в двух хронотопах романа создает иллюзию некоторого схематизма стиля В. Сирин. Однако это не так, потому что именно наличие четкой композиционной структуры, точного набора ключевых персонажей в романе во многом определяют «надежность» создаваемой автором «второй реальности». При этом герой «русских» романов В. Набокова может органично соединять в ходе сюжетного действия две функции: «актанта» (носителя сюжетной роли) и «игрока» (носителя композиционной роли). Взаимодействие же «игроков» в романе как раз и образует ту «игровую» модель, которую автор сознательно (или интуитивно) использует в ряде романов определенного жанра. Элементы данной модели В. Набоков будет позже применять и в своем англоязычном творчестве¹.

В этом контексте интересно замечание В.В. Шадурского: «Ведь Набоков — автор игровых, “амбивалентных” романов о творчестве. Литературный, культурный фон, подтексты его произведений содержат ту неочевидную, но важную часть художественных, образных оценок, проанализировав которые можно выяснить особенности набоковского восприятия бытия, культуры <...>» [8, с. 10].

Список литературы

1. Новый дар Набокова // Новая газета. 2000. 3 апр. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://old.novayagazeta.ru/data/2000/23/34.html>
2. Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова: Критические отзывы, эссе, пародии. — М.: Новое литературное обозрение, 2000.
3. Ходасевич В. Колеблемый треножник. — М., 1991.
4. Медвецкий И.Е. «Игровой» метод анализа текста (К вопросу об интерпретации художественного произведения) // Известия высших учебных заведений. Уральский регион. — 2012. — № 1.
5. Злочевская А.В. Эстетические новации В. Набокова в контексте традиций русской классической литературы // Вестник Моск. ун-та. Серия 9. Филология. — 1997. — № 4.
6. Ерофеев В. Набоков в поисках потерянного рая // В. Набоков. Другие берега: сб. — М.: Кн. палата, 1989.
7. Медарич М. Владимир Набоков и роман XX столетия // В.В. Набоков Pro et contra: Личность и творчество В. Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей: Антология. — СПб.: Изд-во Русского христианского гуманитарного института, 1999.
8. Шадурский В.В. Интертекст русской классики в прозе Владимира Набокова. Великий Новгород, 2004 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://window.edu.ru/resource/200/48200/files/novsu245.pdf>
9. Яновский А. О романе В. Набокова «Машенька» // В.В. Набоков Pro et contra: Личность и творчество В. Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследовате-

¹ В этом плане интересно проследить эволюцию образа главного героя в романах «Машенька», «Дар», «Камера обскура» и «Лолита».

- лей: антология. — СПб.: Изд-во Русского христианского гуманитарного института, 1999.
10. *Медвецкий И.Е.* Модель игрового сознания в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // *Филологические науки*. — 1991. — № 3.
 11. *Медвецкий И.Е.* Реализация игровой модели в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» // *Вопросы культурологии*. — 2012. — № 11.
 12. *Долинин А.* Цветная спираль Набокова // *В.В. Набоков Рассказы. Приглашение на казнь: Роман. Эссе, интервью, рецензии*. — М.: Книга, 1989.
 13. *Левин Ю.И.* Заметки о «Машеньке» В.В. Набокова // *В.В. Набоков Pro et contra: Личность и творчество В. Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей: антология*. — СПб.: Изд-во Русского Христианского Гуманитарного Института, 1999.
 14. *Набоков В.В.* Машенька. Защита Лужина. Камера обскура. Отчаяние: Романы, повесть, рассказы. — Самара: Кн. изд-во, 1991.
 15. Набоков В. Дар. Роман. М.: Азбука-классика, 2009 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.loveread.ec/read_book.php?id=224&p=1
 16. *Апресян Ю.* Как понимать «Дар» В. Набокова // «In Honor of Professor Victor Levin»: Russian Philology and History. — Jerusalem, 1992.
 17. *Набоков В.В.* Из интервью, данного Альфреду Аппелю // *В.В. Набоков Рассказы. Приглашение на казнь: Роман. Эссе, интервью, рецензии*. — М.: Книга, 1989.

УДК 809.1

ББК 83.3(4)ʹ83.3(4 Гем)5+83.3(4 Авс)5

Г.А. ЛОШАКОВА

СЕМАНТИКА ПУТЕШЕСТВИЯ И СТРАНСТВИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ АВСТРИЙСКОГО БИДЕРМЕЙЕРА

Литература странствий и путешествий (die Reiseliteratur) играла важную роль в эпоху бидермейера. Она отражала желание читателя-бюргера расширить свой образовательный и мировоззренческий горизонт, создавала круг семейного чтения, воспитывала определенные качества личности. Ощущая читательский запрос, прозаики литературного бидермейера обращались к изображению прогулок, экскурсий, поездок, странствий и путешествий как внутри австрийского культурно-географического пространства, так и вне его.

Ключевые слова: бидермейер, австрийская художественная проза, литература путешествий, странствие, семантика пути.

Исследователи немецкоязычной культуры и литературы считают, что в истории Австрии едва ли найдется еще одна такая эпоха, как бидермейер, оставивший глубокий след в живописи и литературе, в искусстве интерьера и костюма. Австрийский литературный бидермейер сопоставляют по степени воздействия на сознание многих поколений с веймарским классицизмом [1, S. 11]. Литература бидермейера в немецкоязычных странах связана с эпохой Реставрации (1815—1848) и отличается особым мироощущением. В центре прозаического повествования, как правило, находится материальная и духовная культура бюргерского сословия, частная и семейная жизнь, изображенная нередко юмористически. Бытие бюргера протекает достаточно далеко от политических событий и острых общественных идей. Не случайно термин «бидермейер» связан с именем литературного персонажа Готтлиба Бидермейера — обыкновенного бюргера, имеющего склонность к поэзии, придуманного и иронически описанного литераторами

А. Кусмаулем и Л. Эйхродтом в середине XIX века. Исследованию немецкоязычного литературного бидермейера посвящены работы выдающихся ученых Ф. Зенгле [2], Н.Я. Берковского [3, с. 419—488], А.В. Михайлова [4; 5]. Рубеж XX—XXI веков в российском литературоведении был также отмечен живым интересом к этому явлению как к «эпохе», направлению, стилю [6—9].

Особое значение в рамках бытовой культуры бидермейера имело путешествие во всех возможных формах и проявлениях, будь то экскурсия по городу, загородная прогулка, исследовательская экспедиция или странствие ради странствия. По замечанию Г. Тетчингера, бидермейер положил «начало страсти к путешествиям» [10, S. 12]. Бидермейер оставил после себя множество литературных свидетельств о разнообразных путешествиях как внутри немецкоязычного культурного пространства, так и за его пределами. Анализируя литературу путешествий (die Reiseliteratur) эпохи бидермейера, Тетчингер подчеркивает, что любимым жанром было, как правило, изо-