

На правах рукописи

Дмитриенко Ольга Александровна

**Поэтика русскоязычной прозы В. В. Набокова:
репрезентация религиозно-философских и
религиозно-мистических идей**

Специальность: 10.01.01 – русская литература

Автореферат

диссертации на соискание ученой степени
доктора филологических наук

Санкт-Петербург

2017

Работа выполнена в Отделе новейшей русской литературы ФГБУН «Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН»

Научный консультант:

доктор филологических наук, заведующая Отделом новейшей русской литературы ФГБУН «Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН»

Грачева Алла Михайловна

Официальные оппоненты:

доктор филологических наук, профессор, ФГБОУ ВПО «Санкт-Петербургский государственный университет»

Аверин Борис Валентинович

доктор филологических наук, профессор ФГБОУ ВПО «Российский государственный гуманитарный университет», учебно-научная лаборатория мандельштамоведения Института филологии и истории, ведущий научный сотрудник

Орлицкий Юрий Борисович

доктор филологических наук, профессор, ФГБОУ ВПО «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена»

Кобринский Александр Аркадьевич

Ведущая организация:

ФГБОУ ВПО «Псковский государственный университет»

Защита состоится _____ 2017 года в 14 часов на заседании диссертационного совета Д 002.208.01 при Институте русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, по адресу: 199034, Санкт-Петербург, наб. Макарова, д. 4.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке и на официальном сайте Института Русской литературы (Пушкинский Дом) РАН.

Автореферат разослан «_____» _____ 2017 г.

Ученый секретарь Диссертационного совета

доктор филологических наук

С. А. Семячко

Общая характеристика работы

Поэтика русскоязычной прозы В. В. Набокова в аспекте, заявленном в теме диссертации, предполагает осмысление проблемы «невыразимости» религиозно-мистического духовного опыта и религиозно-философских идей с ним связанных. Тайное знание часто бывает сопряжено с молчанием как формой внесловесного проникновения в сущность мира. Эта проблема, разработанная в философско-эстетической системе романтизма и унаследованная поэзией русского символизма, была важна для Набокова: как и для символистов, для него в основе познания лежит личный мистический опыт. Развивая традицию, Набоков ищет художественные возможности выражения «невыразимого», пути репрезентации религиозно-мистических и религиозно-философских идей. В прозе конца 1920-1930-х годов он создает поэтику «непрямого высказывания» (термин Льва Шестова, впервые примененный к поэтике Набокова Б. В. Авериним; феномену «непрямого говорения» в культуре XX века посвящена обширная монография Л. А. Гоготишвили). Изучение набоковской поэтики «непрямого высказывания» и предпринято в диссертации.

Художественной моделью выражения метафизических интуиций в современном набоковедении принято считать металитературность, актуализацию широкого интертекстуального аллюзивного контекста. Представляется, что не менее существенную роль в репрезентации религиозно-мистического опыта и религиозно-философских идей играют иные способы «непрямого высказывания», одним из которых можно считать обращение к мифу как метаязыку или языку второго уровня, на котором описывается другой язык – первого уровня, язык-объект в определении Ф. де Соссюра. Возможности мифа как метаязыка были осознаны в символистской теории мифа, хотя термин появился позднее. В художественное сознание Набокова вошли философско-мифологические и мифопоэтические концепции и ассоциации, связанные с символистской теорией мифа, прежде всего, с философскими и эстетическими идеями Вяч. Иванова, которые, в определенной мере, порождают поэтику и организуют сюжет ряда рассказов Набокова 1920 – 1930-х годов (примером может служить «Весна в Фиальте»), а также романа «Подвиг».

Поэтика «непрямого высказывания» имеет некоторую онтологическую близость с установками исихазма, составляющего основу православного аскетизма. Религиоведы выделяют ряд стадий этого процесса: от покаяния, через исихию (покой, безмолвие, мир в душе) и сведение ума в сердце, с помощью чистой внутренней, творимой в уме молитвы - к созерцанию Нетварного Света, преображению – соединению человеческой и Божественной энергии.

Набоков обращается к идеям исихазма, художественно переосмысливает стадиальность практики «умного делания» в развитии темы энтомологии и энтомологического опыта и раскрытии типа *Homo cognoscens*. До настоящего времени в набоковедении эта тема не вы-

делялась как самостоятельная, она рассматривалась как всего лишь один из автобиографических мотивов. Между тем с ней связана важнейшая часть экзистенциального опыта Набокова. Он создает тип героя-энтомолога, осмысляя мистериальные и метафизические аспекты бытия ученого в категориях, присущих религиозному опыту, воплощенному в определенных моделях поведения: аскеза, отшельничество, затворничество, всевозможные епитимьи, избираемые человеком как формы служения Высшему началу. Набоков уподобляет бытие ученого-энтомолога «мистической жизни» монахов, занимающихся экзегезой, интерпретацией священного текста, каким для ученого оказывается Природа. Его научно-исследовательский опыт осмыслен как часть индивидуального опыта Богопознания. Это мотивирует введение термина *Homo cognoscens* в отношении типа героя-энтомолога. Тема энтомологии получает расширенное звучание как тема сущности и природы познания.

С идеями исихазма отчасти соотносим процесс погружения героев-избранников Набокова в пейзаж, который используя термин М. Элиаде, можно определить как пейзаж-иерофанию. Предмет, явление, пейзаж становятся священными в той мере, в какой они заключают в себе, обнаруживают нечто иное, чем то, чем являются они сами. Они превращаются в иерофании в тот момент, когда перестают быть обыкновенными предметами и входят в новое сакральное измерение. Помимо пейзажей-иерофаний набоковская проза изобилует другими типами пейзажей и разного рода описаний, которые предполагают субъективное переживание читателя, способного к зрительным ассоциациям, к актуализации зрительного восприятия, к образной визуализации.

Набоков прекрасно разбирался в изобразительном искусстве, знал его историю, до пятнадцати лет брал уроки живописи (одним из его учителей был Мстислав Добужинский). Закономерна гипотеза, что помимо интертекстуального аллюзивного контекста набоковской прозы, существует контекст интермедиально-визуальный.

Межвидовые связи литературы и живописи в творчестве Набокова исследуются, в основном, как формы репрезентации визуального в художественном тексте. Представляется, что Набоков разрабатывает и иные поэтические способы взаимодействия визуального и словесно-текстового. Он ищет и находит в светяфонической художественной технике У. Тёрнера и аналитическом кубизме Пикассо уникальные возможности для выражения религиозно-мистических и религиозно-философских идей, осуществляет поэтапное «двойное кодирование» (Лотман) в романе «Приглашение на казнь», театрализуя реальность, а затем организуя ее с помощью живописных средств художественного моделирования. Он создает широкий интермедиальный контекст, обращаясь к опыту живописи разных времен и стилей. Некоторые произведения изобразительного искусства выступают у Набокова как внутренние анонимные, но узнаваемые референты, определяющие нарративную стратегию его текстов. Таким образом, интермедиальность также выступает как репрезентант религиозно-

философских и религиозно-мистических идей. Подтверждению этой гипотезы посвящена значительная часть диссертационного исследования.

Только за последнее десятилетие, согласно библиографическому указателю, в России было написано более четырехсот работ, в которых представлены разные направления набоковедения. Однако анализ исследовательской литературы обнаруживает, что при всем ее объеме, исследований, посвященных поэтике русскоязычной прозы Набокова в аспекте, заявленном в теме диссертации, на данном этапе развития набоковедения не существует, и это убеждает в *актуальности и новизне* предпринятого диссертационного исследования.

Объектом изучения в диссертации явилась русскоязычная проза Набокова.

Предметом исследования – репрезентация в ней религиозно-философских и религиозно-мистических идей.

Термин «репрезентация» понимается как термин герменевтики. Репрезентировать - значит «осуществлять присутствие» одного в другом и посредством другого. В исследовании «Истина и метод. Основные черты философской герменевтики» Х.-Г. Гадамер раскрывает понятие «репрезентации» через связь с презентацией как присутствием или явленностью. Связь эта выражается в том, что феномен репрезентации изначально задается как вторичный относительно присутствия-презентации, и возникает в силу отсутствия (неявленности) объекта, который она репрезентирует. Отсюда выводится ее значение правомочного представительства.

Цель диссертационного исследования - выявить, изучить и описать особенности поэтики прозы Набокова, связанные с репрезентацией религиозно-мистических и религиозно-философских идей.

Для достижения указанной цели необходимо было решить следующие **задачи**:

1. Выявить и изучить иные (помимо металитературности и интертекстуального аллюзивного контекста) художественные способы передачи религиозно-мистических и религиозно-философских идей через «непрямое высказывание».
2. Исследовать метаязык мифа в набоковской прозе 1920-1930-х гг. в качестве репрезентанта религиозно-философских, религиозно-мистических идей.
3. Исследовать характер обращения Набокова к мифологическим и фольклорным источникам, соотнесенность набоковской мифопоэтики с существовавшими в литературе традициями.
4. Расширить круг фольклорно-мифологических источников прозы Набокова, выявить ее связи с разными жанрами архаического фольклора, обрядовой и культовой поэзии и определить их значение в формировании поэтической системы Набокова в 1920-1930-е годы.

5. Изучить развитие темы энтомологии и энтомологического опыта в прозе Набокова.
6. Расширить круг религиозно-мистических и религиозно-философских источников прозы Набокова. Исследовать возможности связи набоковской философии с исихазмом и некоторыми идеями и положениями буддизма.
7. Исследовать возможность обращения Набокова к жанровой поэтике средневековой религиозной литературы при развитии темы энтомологии и энтомологического опыта и создании типа героя *Homo cognoscens*.
8. Исследовать поэтику визуального в русскоязычной прозе Набокова.
9. Разработать типологию набоковских пейзажей.
10. Выявить и описать художественные способы интермедиального взаимодействия литературы и живописи (помимо экфрасиса), разработанные Набоковым.

Методологическую и теоретическую основу исследования составили принципы историко-литературного и культурно-исторического, структурно-функционального, феноменологического и герменевтического подходов, представленные в трудах таких ученых, как А. Н. Веселовский, В. М. Жирмунский, Д. С. Лихачев, Ю. М. Лотман, А. М. Панченко, В. Н. Топоров, Б. А. Успенский, И. П. Смирнов, М. Н. Виролойнен, Л. А. Гоготишвили и др. Актуальными для настоящей работы явились статьи и книги В. Я. Проппа, Е. М. Мелетинского, С. С. Аверинцева, О. М. Фрейндерберг, Ф. Б. Я. Кейпера, Дж. Кемпбелла, Л. Силард, С. Д. Титаренко и др. В диссертационном исследовании учитывался богатейший опыт научных изысканий набоковедения: работы П. М. Бицилли, Б. В. Аверина, В. Е. Александрова, С. Блэквелла, Н. Букс, С. Давыдова, А. А. Долинина, О. Дарка, Д. Б. Джонсона, Дж. Коннолли, Э. Пайфер, Э. Хейбер, Ю. Левина, М. Д. Шраера, О. Ю. Сконечной, С. М. Козловой, М. Медарич, Л. Н. Рягузовой, Л. Токер, Л. Д. Бугаевой и других.

Основным материалом исследования стали произведения Набокова малых форм (рассказы «Нежить», «Гроза», «Слово», «Удар крыла», «Весна в Фиальте», «Облако, озеро, башня», «Пильграм», «Рождество», «Terra Incognita», «Занятой человек» и некоторые другие), романы русскоязычного периода: «Машенька», «Подвиг», «Дар», «Приглашение на казнь», романы-автобиографии «Другие берега» и «Speak, Memoгу», интервью Набокова разных лет, «Лекции по русской литературе», «Лекции по зарубежной литературе», статьи и письма разных лет.

Положения, выносимые на защиту:

1. Художественными репрезентантами религиозно-мистических и религиозно-философских идей в набоковской поэтике «непрямого высказывания» следует считать миф как метаязык, тему энтомологии и энтомологического опыта, понимаемую расширенно как тему сущности и природы познания, единого для гуманитарной и естественнонаучной сфер,

поэтику визуального и интермедийность как форму взаимодействия словесно-текстового и визуального видов искусств.

2. Мифопоэтическая модель Набокова, созданная им в 1920-1930-е годы, не является результатом модернистского мировосприятия. Набоков использует модернистскую технику префигурации как необходимую дань литературным тенденциям времени. За множеством мифологических параллелей и ироническим модусом повествования в главных «русских» романах обнаруживается либо архаический миф в его национальном изводе, либо миф христианский, обладающий неизбывной и несомненной сакральной природой. С этой устойчивой теоцентричной позиции Набоков вступает в диалог с современниками и потомками.

3. Мифопоэтическая модель Набокова основана на обращении к архаическому мифу и не всегда тождественным ему ритуально-обрядовым формам. Так, первобытный миф об умирающем – воскресающем божестве (тотемном первопредке) связан с древним ритуально-мифологическим комплексом инициаций в романе «Подвиг». Календарный обряд поминовения умерших (*rosalia, violaris*), исполняемый весной – с архаическим мифом о небесных нимфах (апсарах) в рассказе «Весна в Фиальте». В поэтике романа «Машенька» реконструированы формы древних заговоров, включающих элементы как мифа, так и ритуала. В романе «Дар» христианская тринитарная теологическая схема дополняется обращением к ритуализованным моделям поведения, воплощающим религиозный опыт (аскеза, паломничество, затворничество).

4. Мифопоэтика Набокова связана с приемом реализации метафоры, доступным для современного человека, утратившего веру в магическое и сверхъестественное. Те герои Набокова, в ком живо мифологическое сознание, по замыслу автора, неосознанно, вне рационального намерения, повторяют деяния прапредков. Повествование восходит к реальности мифа – его воплощению. Миф в соединении с ритуально-обрядовыми моделями Набоков превращает в часть экзистенциального опыта героев.

5. К фольклорно-мифологическим претекстам-источникам набоковской прозы 1920-1930-х годов, помимо известных в набоковедении, следует отнести славянские и немецкие заговоры, заклинанья индуистской Атхарваеды (II. 32; X. 9, 9; X 16, 4), гимны Ригведы: гимн Индре (I. 32), песня «Познание» (X, 71), посвященная обладателям знания древним певцам риши.

6. К религиозно-мистическим претекстам-источникам, помимо описанных в набоковедении, следует отнести древний эзотерический трактат тибетского буддизма «Бардо Тхёдол» и «Сутту-Нипату» - сборник буддийской канонической поэзии в форме поэтических диалогов, введенных в контекст предания беседы Будды с учениками: Сутта о решимости (Сутта-Нипата, 425 – 449), Вопрос манавы Каппы (Сутта-Нипата, 1092 – 1095). Буддизм можно рассматривать как одно из религиозно-философских, религиозно-мистических осно-

ваний творчества Набокова, наряду с европейской философской мыслью, ведущей родословную от Платона.

7. Набоков создает особый тип героя *Homo cognoscens* – ученого-энтомолога, научно-исследовательский опыт которого является частью индивидуального опыта Богопознания.

8. Художественное воплощение темы энтомологии и раскрытие типа *Homo cognoscens* связано с обращением Набокова к жанровой поэтике средневековой религиозной литературы: житиям и паломничествам, энкомиастической (хвалебной) традиции псалмопения, восходящей к Псалмам Давида и развивающейся в русских акафистах, посвященных святым и особо чтимым подвижникам. Использование в романе «Дар» жанровых форм, содержащих сакральное значение, позволяет превратить христианский миф в глубочайшее личное переживание, а мистерию единосущной любви сделать конечной целью повествования по подобию средневековой поэмы.

9. Набоков использует идеи исихазма при развитии темы сущности и природы познания и раскрытии типа *Homo cognoscens* в романе «Дар». Стадиален и соотносим с установками духовной практики «умного делания» процесс погружения героев-избранников Набокова в пейзажи-иерофании.

10. Поэтика визуального у Набокова представляет собой один из аспектов поэтики «непрямого высказывания». Типы пейзажей набоковской русскоязычной прозы: пейзажи-иерофании, экстатические пейзажи, «запечатленные» пейзажи-воспоминания, энтомологически насыщенные пейзажи – можно рассматривать в качестве репрезентантов религиозно-мистических, религиозно-философских идей.

11. Репрезентантом религиозно-мистических и религиозно-философских идей становится у Набокова созданная им уникальная поэтика интермедиального взаимодействия литературы и живописи. Способы этого взаимодействия: а) транспонирование художественной техники аналитического кубизма, сюрреализма, принципов светафонической живописи У. Тёрнера в поэтику литературных произведений; б) развитие темы на уровне композиции всего текста или его сегмента, раскрытие характера персонажа в параллели с межвидовым (живописным, графическим, офортным, витражным) референтом; в) широкий интермедиальный контекст, обращенность к множеству изобразительных источников по принципу тематического параллелизма.

Научная новизна исследования заключается в том, что впервые рассмотрены художественные способы репрезентации религиозно-мистических и религиозно-философских идей в русскоязычном творчестве Набокова. Исследована поэтика «непрямого высказывания» в русскоязычной прозе: осмыслена роль мифа как метаязыка, тема воспоминания, выстраивающая сюжет и определяющая поэтику многих «русских» романов Набокова, впервые рассматривается в связи с поэтикой заговоров и жанровыми моделями античной, древнеев-

рейской и средневековой религиозной литературы, что позволяет по-новому взглянуть на природу памяти в творчестве Набокова. Выявлена и обоснована новая в набоковедении тема энтомологического опыта, исследован тип героя-энтомолога *Homo cognoscens*, художественное воплощение темы и типа героя восходят к жанровой поэтике средневековой религиозной литературы, идеям и художественно переосмысленной практике исихазма. Научное подтверждение и обоснование получила гипотеза о том, что буддизм может рассматриваться как один из религиозно-философских истоков набоковской метафизики. В диссертации исследована поэтика визуального и ее связь с метафизикой Набокова, создана типология набоковских пейзажей, большая часть которых может рассматриваться в качестве репрезентантов религиозно-мистических и религиозно-философских идей. Подтверждена гипотеза о том, что интермедiallyно-визуальный аллюзивный контекст набоковской русскоязычной прозы является частью поэтики «непрямого высказывания». Обнаружены и исследованы новые возможности языка интермедiallyного взаимодействия литературы и изобразительного искусства, открытые и художественно продемонстрированные Набоковым.

Теоретическая значимость исследования состоит в том, что полученные научные результаты дают представление о таких явлениях, как поэтика «непрямого высказывания», репрезентирующая религиозно-мистические, религиозно-философские идеи в русскоязычной прозе Набокова; демонстрируют методы анализа самого феномена репрезентации (понимаемого в гадамеровском смысле), существенно расширяют представление о философских и религиозно-мистических основаниях творчества Набокова; выявляют тот культурный контекст, который необходимо должен привлекаться к изучению творчества Набокова; определяют несводимые к экфрасису принципы и характер интермедiallyного взаимодействия литературы и изобразительного искусства в творчестве Набокова.

Практическая значимость работы состоит в том, что ее результаты и материалы могут быть использованы в преподавательской деятельности: в лекционных теоретико-литературных и историко-литературных курсах, в спецкурсах и спецсеминарах по истории русской литературы; в практике комментирования сочинений Набокова. Теоретические положения и выводы настоящей работы могут войти в общие курсы по истории русской и зарубежной литературы, в спецкурсы по поэтике Набокова. Результаты диссертационной работы могут стать продуктивной основой для создания проектов, связанных с интермедiallyным взаимодействием литературы и визуальных видов искусства. Материалы диссертации могут быть полезны представителям смежных дисциплин (культурологии, эстетики).

Апробация работы. Основные положения диссертации отражены в монографии «Сквозь витражное окно. Поэтика русскоязычной прозы Набокова» (СПб., 2014. – 326 с.) и в ряде статей, посвященных поэтике «непрямого говорения» в русскоязычной прозе Набокова, мифопоэтике, теме энтомологии и герою *Homo cognoscens* как репрезентантам религиозно-

мистических и религиозно-философских идей, художественным способам интермедиального взаимодействия словесно-текстового и визуального (литературы и живописи), связи метафизики Набокова с исихазмом и буддизмом. Результаты исследования использованы при подготовке к изданию произведений Набокова («Посещение музея» СПб.: «Азбука», 2004). Материалы диссертации были представлены в виде докладов на научных конференциях, в частности на международных конференциях «Набоков и Пушкин» (СПб., 1999), Набоковские чтения (СПб., 2004, 2007, 2009, 2015, 2016), «Язык. Литература. Фольклор. Тридцать лет Торуньской русистике» (Торунь, 2015), Vladimir Nabokov and the Fictions of Memory (Варшава, 2016); на ежегодной всероссийской научной конференции «Печать и Слово Петербурга: Петербургские чтения» (2007 – 2016). Материалы диссертации использованы в спецкурсе «Славянская мифология и проза Набокова 20-30-х годов», прочитанном его автором в государственном университете им. В. Беринга в Петропавловске-Камчатском (2004 – 2006), в спецкурсе «Творческая индивидуальность писателя», прочитанном в Северо-Западном институте печати СПГУТД (2007 – 2016). Материалы диссертации апробированы также при чтении лекций по курсу «Отечественная литература XX века» в Северо-Западном институте печати СПГУТД (2007 – 2016).

Объем и структура диссертации. Исследование состоит из Введения, трех глав, Заключения, списка литературы и Приложения. Объем текста – 413 стр.

Основное содержание работы

Во **Введении** определяются задачи и методология исследования, его актуальность и научная новизна, обосновываются формулировка темы и структура диссертации.

Первая глава **«Миф как метаязык и репрезентант религиозно-философских, религиозно-мистических идей в прозе Набокова 1920-1930-х годов»** посвящена исследованию своеобразия мифопоэтики Набокова. В *параграфе первом* исследуются истоки мифопоэтики писателя. Пребывание Набокова в Кембридже, где он изучал историю французской и русской литературы, совпало по времени с расцветом знаменитой школы мифологической критики, ведущей методологии в гуманитарных исследованиях 1910 - 1930-х годов, определяющей «дух времени». Здесь создавались научные работы Дж. Фрезера и его последователей, посвященные сравнительно-этнографическому анализу первобытных культов и выявлению их значения в формировании мифологий и истории религий. Набоков, в 1922 году с отличием закончивший обучение в Кембридже, вероятно, был знаком и с компаративистскими исследованиями профессора Оксфордского университета М. Мюллера, основоположника сравнительной религии и мифологии, переводчика Упанишад, Джаммапады, ведийских гимнов и буддийских текстов, под редакцией которого было издано монументальное издание «Ригведы» в 6 томах (1849 – 1874). Писателю могли быть известны работы французских фольклористов и научные труды русской мифологической школы XIX века, а также близко-

го к ней А. Н. Веселовского, разрабатывавшего компаративистский метод. Творчество Набокова обнаруживает прекрасное знание славянской мифологии и соотносимо со многими трудами А. Н. Веселовского, а также некоторыми работами А. А. Потебни и его последователей. Мифопоэтика Набокова связана с книжным знанием эзотерических учений, с трудами по этнографии, религиоведению, фольклористике и не может быть изучена без обращения к этим источникам.

Мифопоэтика Набокова укоренена в литературной традиции. Обращенность к мифу, оперирование мотивами античной, библейской, германской, скандинавской, славянской, иранской и других мифологий в качестве элементов романного сюжета или способов организации повествования, начиная с эпохи символизма, становится характерной особенностью литературы XX века. Миф в символистских текстах получает функцию «шифра-кода» (З. Г. Минц), указывающего на тайный смысл происходящего. Расшифровке мифа как подобного кода в набоковедении посвящено немало исследований последних лет (А. А. Долинин, О. Дарк, Н. Букс, Л. Д. Бугаева, Я. В. Погребная). Большинство набоковедов усматривают в мифопоэтике Набокова связь с традицией мифологизирования, разработанной литературой европейского модернизма. Согласно такой точке зрения Набоков дублирует персонажей образами из различных мифологий, литературных и исторических источников, подчеркивая универсализм ролей и ситуаций; прибегает к символикации вечных метафизических начал, опираясь на историческую концепцию циклических повторений и используя систему лейтмотивов. В его прозе видят иронию и пародийную травестию, например, античных мифов, необходимую для того, чтобы подчеркнуть контраст современной слабости и «измельчания» - с величием древнего мифа и эпоса. Однако в ходе подобного истолкования русскоязычных текстов Набокова остается слишком много «темных мест». Поэтика мифологизирования, разработанная Дж. Джойсом и его последователями, у Набокова появляется не в силу модернистского и, тем более, постмодернистского мировосприятия. В отличие от многих современников он избежал «кризиса веры».

Мифопоэтика Набокова выходит за рамки модернистской традиции мифологизирования. Он использует миф в качестве репрезентанта опыта религиозно-мистических переживаний экстатически переходных состояний любви, творчества и смерти как рефлектируемого интенционального состояния. Индивидуальный по своей природе, этот опыт, отражаясь в мифе, обретает интерсубъективность. Тому, каким образом функционирует миф как мета-язык - репрезентант религиозно-мистических переживаний и религиозно-философских идей посвящены следующие разделы первой главы диссертационного исследования, где представлен анализ набоковских романов и рассказов 1920-1930-х годов.

В параграфе втором «Библейско-новозаветная и славянская мифология в рассказах 1920-1930-х годов» исследуются процессы формирования и изменения мифопоэтики Набоко-

ва. В рассказах 1920-х годов («Нежить», «Слово», «Гроза», «Удар крыла») он прибегает к мифологической образности достаточно прямолинейно, обращаясь к магистральным для него в будущем темам Родной земли и творческого дара, избранничества. Мифологическая тема ещё на поверхности и развивается она в модернистской технике префигурации: в обращении к мифологическим образцам и узнаваемым персонажам, прежде всего, из славянской и библейско-новозаветной мифологии, к традиционным мифологемам, в сознательном заимствовании у мифа мотивов, темы или ее части. Соприкасаясь с мифологическими системами, Набоков прибегает к вольным импровизациям либо использует традиционно-мифологические сюжеты как смысловую матрицу, творя миф нового времени.

В романах «Машенька» (1926), «Подвиг» (1932), «Приглашение на казнь» (1938), рассказах 1930-х годов мифопоэтика Набокова усложняется: мифологические мотивы сокрыты и лишь «мерцают» сквозь поэтическую ткань прозы.

Проблема экзистенциального пути и некой онтологической предназначенности человека является одной из основных в творчестве Набокова, и в разных его произведениях она оформляется и решается по-разному. В основе сюжета рассказа «Облако, озеро, башня» (1937) обнаруживается библейский миф об Исходе. Василий Иванович, герой рассказа, назван автором «одним из моих представителей» [Р 4; 582]. *Далее в квадратных скобках приводятся цитаты текстов В. В. Набокова по источнику: Набоков В. В. Собр. соч. русского периода: В 5 т. СПб.: «Симпозиум», 2000 - 2001. - с принятым сокращением Р – русский период, цифра – указание номера тома и далее страницы.*

С помощью подобного «представительства» неявленный герой решает собственные экзистенциальные проблемы. Авторская маска объективируется в навязываемой читателю ироничной интерпретации истории Василия Ивановича, и в лирических всплесках – обращениях к неизвестному адресату, которые кодируют авторский замысел.

В рассказе описан физический путь героя – трехдневная загородная «увеселительная» поездка, - но это ложный путь, неподлинность которого подчеркнута не только иронией, но описанием импульсивного желания остановить поезд и двинуться в ином направлении - «туда, навсегда, к тебе, моя любовь». Истинный, духовный путь «представителя» автора, эмигранта Василия Ивановича, обращен к России – это ей адресованы откровенные лирические авторские обращения, это она конституируемый во внутреннем времени интенциональный объект, «чужая жена», которую герой «безвыходно любил». Образ «чужой жены» символичен. Если для лирического героя Блока возможно было поименовать Русь Женой, то для героя Набокова экзистенциально, онтологически Россия – «чужая жена». Обручение с ней для эмигранта невозможно, остается лишь любовь.

В путешествии происходит легализация бессознательного: фрагменты бытия природы – «дары дороги» - будят воспоминания. Но автор не реконструирует в памяти образ России.

Чувственно воспринимаемый «здесь и сейчас» мир становится материей творящей воли художника. Облако, озеро, башня идентифицированы как знаки священного вневременного пространства Дома, а описание пейзажа, с видом на который связывается возможность жить «малой русской жизни», сопровождается обращением к России: «любовь моя! послушная моя!» Аллюзивность обращения указывает на принцип интенциональности сознания как основу путешествия, которое, однако, происходит не во внутреннем времени и пространстве, но и не во внешнем, а в лиминальном («пограничном»). Россия, как интенциональный объект «послушно» конституируется, а средневропейский традиционный вид (Облако, озеро, башня) становится физической формой, которую она (Россия) наполняет.

Совершаемый автором и героем путь экзистенциально переживается как путь от отчуждения к аутентичности, к самому себе. Эмиграция как историческая реализация темы пути, его утраты и обретения, добавляет библейские ветхозаветные коннотации: путь, совершаемый автором и героем, – это путь из заключения к освобождению. Перед нами символическое повествование об Исходе.

Сотворив образ Дома – Земли Обетованной, посулив возможность «малой русской жизни», автор лишает героя этой возможности, потому что символическое повествование об Исходе включает в себя набоковскую рефлексию, доведенную до отрицания бесплодной «малой русской жизни», замкнутой в субъективной археологии – в сакрализованном прошлом. Автор предпочитает организацию собственной «фирмы». Однако социализация авторской маски – владелец некой берлинской фирмы – обнаруживает самоиронию, которая может быть истолкована как оценка возможностей собственного выбора, ограниченного эмиграцией.

В третьем параграфе в ходе анализа романа «Машенька» исследуются заговорные, фольклорно-мифологические мотивы, заданные символической топографией текста (берлинский пансион, напоминающий мир теней, где обитают русские эмигранты). Организация художественного пространства первой главы аллюзивно вызывает фольклорные представления о «том свете». Мотив пребывания и чудесного возвращения с «того света» связан с определенными сюжетами волшебной сказки. Наиболее распространенные из них – добывание невесты или похищенной жены и необходимость спасения от неминуемой беды. Эти фольклорно-мифологические мотивы выступают в романе Набокова как сюжетообразующие. В волшебной сказке попавший в пределы «того света» человек может вернуться оттуда лишь с помощью волшебных помощников или предметов, отмеченных волшебным могуществом. Магической силой, благодаря которой возможно спасение, у Набокова становится воспоминание. Опосредованным источником этого образа могло явиться стихотворение Пушкина «Царское Село» (1823), где спутником и гением-хранителем лирического героя становится Воспоминание. Олицетворенное Воспоминание исполняет роль волшебного помощника,

благодаря которому лирический герой преодолевает пространство и время и в акте творчества обретает вневременную духовную родину. Эту же модель использует Набоков: воспоминание переносит его героя в мифическое пространство и время - «волшебные места» духовного рождения, обретения дара любви, связанные с образом Машеньки. В «псевдореальности изгнаннического сна» дар любви отчужден, герой находится в состоянии «духовной комы». Вернуться к жизни можно только «воссоздав погибший мир и ее <Машеньки> облик» [Р 2; 69]. Таким образом, воспоминание и воскресение онтологически отождествляются Набоковым, что отсылает к мифам памяти и забвения, сна и пробуждения, распространенным в средневековой Индии и Иране.

Воспоминание становится для героя тождественным акту пробуждения. Набоков вводит в поэтику романа заговорные мотивы, так как заговор соединяет в себе силу слова и действия – миф и ритуал. Это мотив убывающего счета, связанный с врачеванием, основанным на вере в силу слова, которое параллельно действию. Убывающий счет изображает постепенное исчезновение болезни. Следующий заговорный мотив также связан с известным симпатическим приемом лечения: желательное свойство предмета передается тому, кто в нем нуждается. В Машеньке сосредоточена жизненно необходимая, исцеляющая сила любви. С прикосновения к ее фотографии и молитвенного произнесения ее имени начинается воскресение Ганина. Имени «Машенька» отводится своеобразная роль «ключа к чудесному»: слово и имя обладают порождающей силой. Воспоминание о Машеньке отсылает также к известному молитвообразному (Н. Познанский) заговору, обращенному к Деве Марии, когда-то сотворившей чудо исцеления. Заканчивается заговор формулой, имеющей вид сравнения: «Как тогда Мария...., так бы и теперь». Набоков сопоставляет «тогда» (юность героя, прошлое девятилетней давности, когда он выздоравливал после тифа) и «теперь», когда Ганин вновь оказался между жизнью и смертью. Именно в такой «пограничной» ситуации и прибегают к заговору. «Тогда», девять лет назад, в России, в юности ожидание Ганина, томление духа разрешается встречей с Машенькой и чудом первой любви. Любовная тема развивается Набоковым в духе платоновской мифопоэтической философии Эроса, которая входит в интертекстуальное поле романа опосредованно, через размышления В. С. Соловьева о Платоне.

Воспоминание, выстраивающее сюжет и определяющее особенности поэтики романа, по своей сущности напоминает «молитвообразные заговоры», по морфологии – одну из распространенных заговорных форм, какие принимало слово, выступая как магическая сила: «как тогда-то было то-то, так бы и теперь сделалось то-то». Творческое, стадийно последовательное, почти ритуализованное в совершении, воспоминание заключает в себе силу слова и действия. Действенность воспоминания приводит к результату: обретению желаемого, недостающего и необходимого. И если заговор, по определению, есть «обломок языческого

мифа» (Ф. И. Буслаев), то воспоминание у Набокова собирает из обломков его эпическую часть – «миф» о первой любви.

В четвертом параграфе исследуется мифопоэтика романа «Подвиг» (1932). По замыслу Набокова первоначальное название романа – «Воплощение». В основе сюжета – миф о чудесном звере Индрике, сохраненный в разных вариантах духовного стиха. В «Голубиной книге» - это Индрик, в других источниках зверь назван по-разному: Вындрих, Белояндрих, Авандрий, Единор, Единорог. Исходным является корень «Индра», варьирующийся в имени. Таково же имя центрального персонажа Ригведы, бога-громовержца Индры, принимавшего зооморфные облики. Тождество имени, внешнего облика, места обитания и основной миссии – освобождение скрытых мировых вод, удерживаемых хтоническим чудовищем, похитителем – позволило исследователям индуизма и русского фольклора (Н. Р. Гусева, М. Л. Серяков) отождествить Индру-бога «Ригведы» и Индрика-зверя «Голубиной книги». Набоков метафорически наделяет героя романа Мартына «чудесным происхождением»: по материнской линии он потомок Индрикова. С именем связано «чудесное» родовое знание, обрести которое предстоит герою через ряд инициаций. На этом пути у него нет помощников и наставников, ибо в мифах и архаическом фольклоре, морфологическая структура которых возрождается в романе, представительницы женской линии не обладают полнотой знания, «не посвящены». Но Набоков наделяет Мартына «магическими способностями», обязательными для героя: он открыт сакральному, способен видеть сакральное в профанном и выходить за пределы профанного, не разрывая с ним связи окончательно. Также ему с малых лет присуща интуиция о некоей призванности, рожденная образом «витой тропинки в зеленых сумерках густого леса» на бабушкиной акварели, висевшей над кроватью в детской. Бабушкина акварель представляется знаком магической эманации мифического прошлого, того времени, когда «дивные звери <Индрики> рыскали по нашей земле» [Р 3; 99]. Если в детстве мифическое родовое прошлое является, приглашает, заманивает, то в отрочестве оно призывает, пророчит, велит. Мартын должен вступить на путь становления, для того чтобы повторить подвиг, совершенный его мифическим предком *in illo tempore*. Однако вначале Мартын Эдельвейс под руководством матери ступает на путь ложных инициаций. Это путь многих, и уже потому для героя-избранника он неподлинный. Необходимо остановить «жизнь-экспресс», осознать призвание, осуществить экзистенциальный выбор. Выбирая специальность при поступлении в Кембридж, герой Набокова ищет в науке «волшебный источник живой воды» - такова же цель мифического зверя Индрика. «Волшебным источником» для Мартына становятся русская словесность и история.

Становление героя связано с дважды повторяющимися в сюжете восхождениями Мартына на вершину горы, то есть проникновениями в сакральное пространство, которое у Набокова совпадает в значении с локальным тотемическим центром. Герой проходит через

героическое и мистическое посвящения. Завершается ряд инициаций в Молиньяке, маленькой деревне, где Мартын нанимается в батраки к фермеру. На земле Молиньяка герой воспроизводит архетипический образец, повторяет совершенное его мифическим предком *in illo tempore*: «Прочищает ручьи и проточины, / Пропускает реки, кладези студеные» (А. Н. Афанасьев). В рецитации ритуала и совпадении с архетипом упраздняется профанное время, человек выходит за его пределы и проникает в сферу вечности. Поэтому батрачество Мартына можно квалифицировать как «специализированную» инициацию, которая становится началом «претворения» (М. Элиаде) героя.

В финале романа Мартын уже осознанно ступает на путь своего мифического первопредка, обладающего двуипостасной природой Индры (Индрика)-зверя и Индры-бога. Он должен найти «волшебный источник живой воды». Метафорически для главных русских героев в романе это – Россия. Он должен победить дракона, олицетворяющего хаос, спасти от «засухи» свой род и вновь осуществить акт творения мира, который начинается из «центра» - России, ибо там находится источник всякой реальности, энергии жизни и бытийной силы.

Реактуализация архетипического деяния отменяет профанное время, и Мартын проникает в сакральное аисторическое время богов и предков. Слезы Сони и восхищение Зиланова, произнесшего слово «подвиг», подчеркивают, что даже в глазах непосвященных Мартын не просто совершает опасный переход государственной границы. Это прорыв к «центру» равнозначный освящению и последней инициации, переход от профанного к сакральному, от преходящего к вечному, от человеческого к божественному. Таков внутренний замысел «Подвига»: от десакрализации мифа, его «вырождения», типологически характерного для любой литературной модификации, где мифологическая праоснова просматривается сквозь общежанровые каноны, индивидуальное мировидение автора и текст произведения, - повествование восходит к реальности мифа – его воплощению.

Финальную инициацию героя Набоков осмысляет в категориях и образах буддизма: «Мартын словно *растворился* в воздухе». Это же слово «*растворение*» находим в 108 – 109 карточках приложения к фрагментам его последнего романа «Лаура», где Набоков занимается лингво-философским анализом понятия *нирвана*, выписывает статью из Оксфордского словаря английского языка: «Нирвана – угасание, задувает (гасит), вымирание исчезновение» (карточка 108); «высвобождение из круга воплощений». В теологии буддизма – вымирание и «*растворение в верховном духе*» (карточка 109). За-бытие нирваны связано с кармической памятью и способностью помнить свои прежние воплощения, которой обладает только Бог. Метафизическому искусству припоминания, которое равно процессу отождествления с Абсолютом, мысленного соединения сущего и несущего, проявленного и непроявленного, Этого и Того, Теперь и Тогда учили древнеиндийские тексты Упанишады. Представляется, что

Набоков изучал Упанишады. Его герой проходит по пути просветления и воскрешения пра-памяти, ведущему к *растворению* - освобождению-тождеству всего сущего.

В пятом параграфе исследуется миф о небесных нимфах и облачных женах и его связь с обрядом *violaris* в рассказе Набокова «Весна в Фиальте» (1936). В апреле 1936 года Набоков пишет рассказ «Весна в Фиальте», в 1938 – начинает работу над романом «Подлинная жизнь Себастьяна Найта». В этих произведениях появляется персонаж по имени «Нина», загадочно-обольстительная женщина, в которую был влюблен Васенька, герой рассказа, и страсть к которой заставляет Себастьяна Найта бросить свою замечательную возлюбленную. В романе фамилия Нины – «Речная», что делает ее почти полной тезкой героини из чеховской «Чайки» - Нины Заречной. Но интересными представляются не очевидные чеховские аллюзии, а ассоциативно-игровой ореол имени «Нина» в контексте той истории любви, страсти, которую испытал автобиографический герой рассказа «Весна в Фиальте». Памятуя склонность Набокова к языковой игре и игровой повествовательной стратегии в целом, *Нина Речная* даже на уровне языковых ассоциаций может легко превратиться в *Нимфу речную*, то есть – русалку.

Рассказ связан с древним мифом о небесных нимфах и облачных женах: в Греции их называли «наяды, nereиды», в индуистской мифологии – «апсары», что означает «шествующие по водам», «вышедшие из воды» обительницы рая Индры, в Германии – «никсы», в Сербии и Болгарии – «вилы», у восточных славян – «русалки». Набоков обращается не к позднему известному в славянском фольклоре сюжету о русалках - хтонических существах, чья красота и манящие звуки песен губят странников в пучине волн, но к древним мифам, где русалки – облачные жены, стихийные духи, покинувшие воздушные обители и снисшедшие к земным водам. Они – «владельницы источников живой воды, все вызывающей к бытию» (А. Н. Афанасьев). Набоков использует мифологический материал как смысловую матрицу и творит новый миф. Героиня рассказа Нина владеет особым источником живой воды – «женская любовь была родниковой водой, содержащей целебные соли, которой она из своего ковшика охотно поила» [Р 4; 566]. Незначительная, но важная деталь, подтверждающая нимфическую сущность Нины: накануне отъезда из Фиальты она что-то искала в случайной лавке, оказалось, что это гребенка. В мифологии всех народов индоевропейского происхождения гребень – атрибут русалки.

В «Весне в Фиальте» взаимосвязаны темы любви и творчества, и развиваются они в интертекстуальном диалоге с концепцией Вяч. Иванова о деиндивидуации и дионисийской природе вдохновения, развитой им в ряде работ: «Спорады», «Ницше и Дионис», «О Дионисе и культуре», «Две стихии в современном символизме» и некоторые другие. В эстетической концепции Вяч. Иванова дионисийское состояние «блаженного переполнения духа», его преизбытка от «наплыва живых энергий», благодаря творческой способности и потреб-

ности человека, находит разрешение и очищение в идеальной объективации в произведении искусства. Идеальной объективацией весны в Фиальте оказывается Нина, воплотившаяся не в художественный образ, но явившаяся герою во плоти. Для поэтической реализации этого сюжетного хода Набоков обращается к поминальному обряду *violaris*, подробно описанному А. Н. Веселовским. Обряд относится к началу весны - художественному времени рассказа, когда душам умерших, по греческому поверью, дозволено возвращаться на землю. Один из атрибутов обряда поминовения – «букет темных, мелких, бескорыстно пахнувших фиалок» [Р 4; 581] - оказывается в руках у Нины во время последнего свидания.

В рассказе также обнаруживается древний мифологический сюжет, распространенный в народном эпосе южных славян - сюжет «О похищении облачных жен и сокрытии дождевых источников злобным демоном-змеем». Герои рассказа соотносимы с персонажами мифа: Нина – нимфа, «облачная жена», Васенька в соответствии со своим именем – царевич, огненная змеиная сущность мужа Нины Фердинанда постоянно акцентируется автором. Но сюжетная схема мифа «не работает». Герои, как Васенька, так и его всемогущий противник, сосредоточены на самих себе, замкнуты в собственном эгоизме. Соперничество оказывается важнее, чем то, из-за чего ведется поединок. И потому Нина – «владельница источника живой воды» - любви, за ненужностью, исчезает из мира. Герой Набокова, в отличие о героя мифологического сюжета, воспроизводимого в хорутанских сказках, не спас ее. Но композиционная модель рассказа, визуально представляющая собой «ленту Мебиуса», обусловлена вечным возвращением в Природе и Памяти, которое обретает форму текста «Весна в Фиальте». Набоков определяет жанр своего произведения как рассказ. Но его герой творит миф о любви, тем самым он возвращает ее в мир. Мифологизируя образ Нины, он дарует ей вечность.

Мифопоэтика Набокова напоминает прием реализации метафоры, адекватный по отношению к современному человеку, утратившему веру в магическое и сверхъестественное. Герой рассказа «Весна в Фиальте» стихийно включен в весеннюю преизбыточную полноту Фиальты. Дожди, весенняя влага очищают и возрождают, упраздняют историческое время и восстанавливают на мгновенье (удивительным образом связанное с поминальным обрядом) изначальную чистоту и цельность мироздания. Весна в Фиальте словно возвращает Васеньку в стихию вод; за этим возвращением, по законам космического цикла, должно следовать новое творение – и герой становится творцом нового мира и нового мифа. Это миф о любви: пронизывая все уровни бытия, она превращает отчужденное, расколотое существование современного человека в цельное и подлинное.

Отождествлять себя с героем мифа, сказки, легенды свойственно ребенку или человеку, в котором живо мифологическое сознание. Это отождествление сродни леви-брюлевской партиципации - сакральному сопричастию и носит прелогический характер. Именно такой

путь задает своим героям Набоков. И Мартын в романе «Подвиг», и Васенька из рассказа «Весна в Фиальте», и Ганин – герой «Машеньки», по замыслу автора, – неосознанно, вне рационального намерения, повторяют деяния первопредков. Повествование восходит к реальности мифа – его воплощению.

Набоков вполне осознанно превращает миф и ритуально-обрядовые модели в часть экзистенциального опыта героев. Это дает основания не связывать прямо мифопоэтику русскоязычной прозы Набокова, в которой действуют русские герои разной степени автобиографичности, с модернистской традицией мифологизирования. Задача Набокова не в том, чтобы наполнить современностью возникшую в древности мифическую схему, заново претворить готовые формы. Сюжеты названных произведений – это не столько репродукция мифологического сюжета, сколько особое мифотворчество, ценное новым этиологизмом.

Вторая глава **«Тема энтомологии и особый тип героя энтомолога, наделенного автобиографическими чертами»** посвящена героям, для которых изучение бабочек – не просто увлечение, страсть, сфера научного исследования, но своего рода вероисповедание.

В параграфе первом «Герои энтомологи и «округ сверхъестественного» рассматриваются герои подобного типа. Мистериальные и метафизические аспекты бытия ученого Набоков осмысляет в категориях, присущих религиозному опыту, воплощенному в определенных моделях поведения: аскеза, отшельничество, затворничество, всевозможные епитимьи, избираемые человеком как формы служения Высшему началу. Особым значением у Набокова наделено паломничество. Характер паломничества получает всякое путешествие, реальное и воображаемое, которое совершают успешные или непризнанные герои-энтомологи. С одной стороны, энтомологическое паломничество – это научная экспедиция, с присущими ей целями, организацией и пафосом. Энтомология – сфера действия рационально-прагматического, позитивное знание с арсеналом позитивного инструментария: от сачков и луп до микротопа, – все это представлено в художественных текстах Набокова. С другой стороны, это паломничество – пространственно-географическое путешествие по «карте» религиозно-нравственных систем в «святые земли».

Паломничество как трудный и долгий путь к священной цели, во время которого герой, через приобщение к святыням, наделяется провиденциальным сверхзанием, предполагает определенную структуру, имеющую ритуальную природу. Паломнический сюжет актуализирует идею «перехода», разрыва со старой жизнью, приобщения к новому духовному миру и непосредственно связан с «переходными обрядами», где очень важен подготовительный этап и семантика «границы» как базового этапа перехода. А. ван Геннеп исследует трехчленную структуру «перехода» в обрядовом контексте, выделяя прелиминальный период (отделение и подготовка к «переходу»), лиминальный (промежуточный, связанный с обрядовым испытанием), постлиминальный (включение посвящаемого в новую жизненную систему).

Воображаемые и реальные путешествия героев-энтомологов Набокова, а также мотивы одиночества, тайны и избранности, сопровождающие их описание, соотносятся с обязательными ритуальными элементами в сюжетной структуре паломничества. Характерны эти мотивы и для другого жанра средневековой религиозной литературы – для жития.

Жизнь, посвященная энтомологии, «набожное» отношение к предмету и непрерываемый диалог с Природой, - все это позволяет уподобить образ героя-энтомолога Набокова средневековому ученому монаху, занимающемуся экзегезой. Научно-исследовательский опыт оказывается частью индивидуального опыта Богопознания. Это мотивирует введение термина *Homo cognoscens* в отношении типа героя-энтомолога. Древнегреческий «гнозис» - γνῶσις – знание высшее, эзотерическое, откровенное, мистическое. В предлагаемом определении снимаются существовавшие в схоластическом богословии противоречия между *gnoscis theologia naturalis* – знании, основанном на толкованиях и комментариях к Священному писанию, и *gnoscis theologia inspirata* – знании, опирающемся на Богооткровение. «Священным писанием», интерпретацию которого осуществляет герой-энтомолог Набокова, оказывается Природа, и этот процесс не исключает откровения. Естественнаучные методы исследования не противоречат той поэтизации объекта и тому отношению к природе, которое свойственно христианскому созерцанию. Тема энтомологии получает расширенное звучание как тема сущности и природы познания.

Второй параграф «Мистериальные и метафизические аспекты бытия ученого-энтомолога. Тип героя *Homo cognoscens* в романе «Дар» (1938)» посвящен анализу образа отца Годунова-Чердынцева, в котором наиболее полно воплощен тип *Homo cognoscens*. В воспоминаниях главного героя Федора, который задумал написать биографию отца - великого ученого-энтомолога, происходит бессознательная родовая сакрализация: отец свят для его сына и жены. Эта сакрализация определяется первоначальным представлением о святости как «сверхчеловеческом благодатном состоянии» (В. Н. Топоров), когда происходит возрастание в духе, творчество в духе. Основная функция святого, традиционная для жанра жития, – посредничество между миром профанным и миром сакральным, стремление поделиться опытом Богопознания, духовного строительства своей личности. Подобного рода опыт Константина Кирилловича связан с энтомологией, для него она - путь постижения тайн творения, которыми он щедро делился с сыном. Сакрализация обыгрывается в имени: мирское имя св. Кирилла – Константин.

Федор вспоминает об отце – и синтаксический, и семантический рисунок его воспоминаний воспроизводит принцип ветхозаветной поэтики *parallelismus membrorum*, особенно характерный для псалмов, где каждая мысль выражается двумя или большим числом суждений, поясняющих, дополняющих, развивающих друг друга. Таким образом создается определенный ритм библейской поэзии, не звуковой, а смысловой. На этот ритм, в основе кото-

рого лежат фразовый параллелизм и синонимия, ориентируется Набоков. «Как описать блаженство наших прогулок с отцом по лесам, полям, торфяным болотам, или постоянную летнюю мысль о нем, если он был в отъезде, вечное желание сделать какое-нибудь открытие, встретить его этим открытием, - как описать чувство, испытываемое мною, когда он мне показывал все те места, где сам в детстве ловил то-то и то-то, <...> какой поистине волшебный мир открывался в его уроках!» [Р 4: 292].

В воспоминаниях Федора воссоздается модель взаимоотношений Пастыря и ведомого чада, с благоговением внимающего ему. Эта модель в Псалтири выражается формулой: Он для меня, он – мне, он со мной. В романе Набокова воскрешается эта модель: Он – для меня, Он – мне. Федор вспоминает уроки отца: «В теплый вечер он водил меня на прудок, наблюдать, как осиновый бражник маячит над самой водой <...>. Он показывал мне препарирование генитальной арматуры для определения видов. Он с особенной улыбкой обращал мое внимание на черных бабочек в нашем парке, с таинственной и грациозной неожиданностью появляющихся только в четные года. <...> Он учил меня, как разобрать муравейник, чтобы найти гусеницу голубянки. <...> Мой отец не только многому меня научил, но еще поставил самую мою мысль по правилам своей школы, как ставится голос или рука» [Р 4: 293, 311].

Набоков опирается не на догматическую, а на хвалебную (энкомиастическую) традицию псалмопения, которая свойственна Псалмам Давида и лежит в истоке русских акафистов, посвященных святым и особо чтимым русским подвижникам. Обращаясь к жанру молитвенных песнопений (псалмов), а также к жанрам жития и паломничества, как к источникам, содержащим сакральную систему значений, Набоков позволяет своему герою Федору Годунову-Чердынцеву сакрализовать историю жизни отца как часть родовой мифологии, в которую превращается задуманная первоначально биография.

В жанровом и стилистическом отношении фрагменты будущей биографии разнородны: среди них выписанная из энциклопедии «схема жизни», отзывы коллег, сведения о путешествиях с точным указанием мест и описанием энтомологических открытий, устные предания, где предстает образ отца, рожденный народным сознанием. Но все это объединено глубоко личным воспоминанием сына, пронизанным пафосом молитвенных песнопений, восходящих к традиции древнееврейской и античной гимнографии.

Можно предположить, что античные, а точнее, гомеровские гимны были для Набокова смысловыми и структурными ориентирами при создании образа Константина Кирилловича Годунова-Чердынцева в книге воспоминаний Федора об отце. Гомеровские гимны, посвященные богам, имеют устойчивую композицию: центральная часть гимна - нарративная. Это эпическое повествование, отличающееся «биографизмом», содержащее некоторые важные эпизоды из жизни героя, связанные с его рождением, подвигами, эпизодами интимно-любовного, семейно-драматического или авантюрного характера. Рассказ, посвященный ге-

рою гимна, имеет черты ярко выраженного ареталогического сюжета (arête – «доблесть»), включающего в себя «деяния» божественного жития. В романе «Дар» «деяния» – это, прежде всего, энтомологические открытия и энтомологические «уроки» отца сыну. Изначально гимн связан с воспоминанием, памятью о божественных деяниях. Помню (mnesomai) говорит певец божееству, памятью о тебе в песне (aiodes). И песня эта есть отзвук древнего молитвенного обращения. В ряде случаев гимны начинаются с традиционного обращения к Музе, некоторые гимны, например, два знаменитых гимна к Аполлону, начинаются со слова: «Вспомню». В романе «Дар» подобным образом начинаются и воспоминания Федора Годунова-Чердынцева об отце. Хвалебная часть гимна (энкалий) должна предваряться обращением, взыванием молящегося (инвокацией) к своему покровителю и скромно заканчиваться просьбой.

Гимн – это непосредственное вступление в неравный диалог с высоким собеседником, цель которого в ожидании появления знака божественного присутствия – эпифании. С эпифанией связана заключительная часть гимна – хайретизмы, то есть призывы радоваться (от chairo – «радуюсь»), и прощание с божееством, обрамленное взываниями к его имени.

В воспоминаниях Федора об отце присутствуют основные композиционные элементы гомеровских гимнов, но не в качестве структурных единиц. Нарратологически – аретологическую часть воспоминания-гимна, обращенного к отцу, пронизывают хвалебные мотивы и интонации обращенности и взывания. И герой Набокова достигает цели – ожидаемой и желанной эпифании. Это происходит во время путешествия Федора, куда он отправляется вслед за отцом, в его последнюю энтомологическую экспедицию в Тибет. Сын совершает паломничество по святым для него местам, повторяя маршрут отца. Однако Набоков отправляет Федора Годунова-Чердынцева в необычное путешествие, не связанное с непосредственным перемещением в географическом пространстве, он уподобляет героя мистикам или исихастам, защитникам «умного делания» или «умной молитвы», о которых писал Ю. М. Лотман в статье «О понятии географического пространства в русских средневековых текстах». Для мистиков, утверждающих «мыслимый» характер рая, в частности, для заволжских старцев, отпадает необходимость в странствовании, перемещении в географическом пространстве. Самоуглубленная молитва, экстатическое ожидание «фаворского света» с перемещением в пространстве уже не связываются.

Исихазм как особого рода молитвенное созерцание также был одним из сакральных источников для Набокова, посылающего Федора в паломничество по следам отца, который для него подобен Богу. Образ отца в воспоминаниях Федора проходит под знаком радуги, в основание которой тот однажды вошел. Полнота света, равная, в сознании сына, Божественной, преображающей, сопровождает Константина Кирилловича как со-присущее качество.

Исихасты верили, что их молитвы приводят к непосредственному богообщению, при котором человек видит Божественный свет – визуальное выражение Божественной энергии.

Путешествие Федора начинается с преодоления границы между реальностями: физической, эмпирической и мыслимой, воображаемой. Воспоминание о висевшей в кабинете отца копии картины: «Марко Поло покидает Венецию» становится опорой для исихии (от греч. ἡσυχία - покой, отрешенность), концентрации духа, готового отправиться в путь. Интересна динамика путешествия Федора: картина с изображением Марко Поло побуждает к созданию другой в воображении. И вскоре у героя открывается совершенно особое видение: «Я вижу, <...> как прежде чем втянуться в горы, он (караван – О. Д.) вьется между холмами райско-зеленой окраски <...> Далее я вижу горы: хребет Тянь-Шань. <...> Как играло солнце! От сухости воздуха была поразительно резка разница между светом и тенью: на свету такие вспышки, такое обилие блеска, что порой невозможно смотреть на скалу, на ручей <...> Я вижу, как, наклоняясь с седла, среди грохота скользящих камней, он сачком на длинном древке зацепляет с размаху и быстрым поворотом кисти закручивает <...> какого-нибудь царственного родственника наших аполонов, рыщущим полетом несущегося над опасными осыпями. <...> Передвигаясь по Тянь-Шаню, я вижу теперь, как близится вечер, натягивая тень на горные скаты» [Р 4: 209 - 301].

Набоков вновь использует принцип *parallelismus membrorum*, фразовый параллелизм и смысловую синонимию, для создания особого ритма паломничества как молитвенного созерцания. Происходит преодоление линейной пространственно-географической направленности научной экспедиции отца. География становится у Набокова разновидностью мистического знания. И далее начинается то, во что так верили исихасты, – «непосредственное богообщение». Федор будто догоняет экспедицию отца и присоединяется к ней: «Проведя лето в горах (не одно, а несколько, которые накладываются друг на друга просвечивающими пластинами), наш караван направился на восток и вышел к сквозному ущелью в каменистую пустыню. <...> Поднимаясь, бывало, по Желтой реке и ее притокам, роскошным сентябрьским утром, в прибрежных лощинах, в зарослях лилий, я с ним ловил кавалера Эльвеза - черное чудо, с хвостом в виде копыт» [Р 4: 303 - 305].

В конечном итоге совместность («наш», «я с ним») превращается в слиянность – сын будто воплощается в отца: «Я видел с большой высоты темную болотную котловину, всю дрожащую от игры бесчисленных родников, что напоминало ночной небосклон с рассыпанными по нему звездами, - да так и называлась она: Звездная Степь» [Р 4: 307]. Таким образом, молитвенно-творческое духовное паломничество Федора, вслед за отцом и к отцу - в Тибет, также завершается обретением мистического опыта эпифаний – слиянности энергий отца, равного Богу, и сына, устремленного к нему.

Герой осуществляет сакрализацию отцовского образа бессознательно. Им движут любовь, восхищение и благодарность. Набоков же, напротив, вполне осознанно исследует модели, причины и механизмы, которыми оперирует сознание при создании родовых мифологий. Возможно, это архетипические модели и механизмы. Воспоминание о том, кто любим, всегда связано с сакрализацией и мифологизацией – ибо только так можно преодолеть смерть.

В отношениях отца и сына Годуновых-Чердынцевых отраженно виден еще один источник – христианская теологическая модель. Отец, признающий себя в Сыне; Сын, способный обрести себя и свой путь, только в отношении к Отцу; и отношения Отца и Сына.

Созданная сыном сакрализованная история о жизни и смерти отца, ориентированная на средневековый религиозный жанр жития и ведущая от него к Евангелию, заканчивается, как и должно, воскресением. Федор видит во сне воскресшего отца. Раскрыв объятия сыну, он предстает в потоке света, телесный и преображенный. Христианский миф становится событием внутреннего духовного опыта, глубочайшим личным переживанием, как в средневековой поэме.

Если рассматривать образ старшего Годунова-Чердынцева с учетом того, что энтомология подается в романе как своего рода вероисповедание и Богопознание, становится ясно, что каждая новая экспедиция героя – это не только паломничество, но и новый этап на пути познания и становления. Кульминацией такого пути в мифах и фольклоре служит путешествие в тридесятое царство или в царство смерти. Переход последней границы и обретение полноты знания осуществляется только через смерть. В размышлениях о смерти Набоков использует в качестве источника трактат вымышленного им философа Delalande «Discours sur les ombres». Набоковеды связали выбор фамилии мудреца с именами разных прославленных личностей. Наиболее авторитетна точка зрения А. Долинина, который считает, что прототипом был известный французский астроном Жозеф Жером Лефрансуа де Лаланд (1732 – 1807). Можно, однако, предложить еще одну версию: выдуманный Набоковым французский мудрец мог иметь и восточное происхождение. Изображая смерть как переход в иную форму бытия, Делаланд создает символический образ двери: «Я знаю, что смерть сама по себе никак не связана с внежизненной областью, ибо дверь есть лишь выход из дома». Выйти из него нужно, но «я отказываюсь видеть в двери больше, чем дыру, да то, что сделали столяр и плотник» [Р 4: 484]. В словах Делаланда содержится ироническое переосмысление цитаты из древнего эзотерического трактата «Бардо Тхёдол». Этот священный текст, более известный на Западе как «Тибетская книга мертвых», был переведен тибетским ученым ламой Кази Дава-Самдупом с участием ученого-антрополога Оксфордского университета д-ра У. Й. Эвана-Вентца и впервые вышел отдельным томом в оксфордской серии книг о тибетском буддизме в 1927 году, произведя сенсацию в англоязычных странах. Одно из предисловий к первому

изданию написал Лама Анагарика Говинда. Набоковский Делаланд почти цитирует слова Далай Ламы из этого предисловия: «И то, что мы называем рождением, это просто обратная сторона смерти, как одна из двух сторон монеты или как дверь, которую, находясь снаружи, мы называем “входом”, а находясь в комнате – “выходом”» (Лама Анагарика Говинда. Предисловие // Бардо Тхёдол. Тибетская книга мертвых. - СПб. 2008. С. 33.).

Таким образом, круг религиозно-мистических претекстов-источников, к которым обращается Набоков в развитии одной из главных в своем творчестве тем - «потусторонности», может быть расширен. В романе «Приглашение на казнь» (1938) в качестве источника Набоков обращается к «Сутте-Нипате» - сборнику бесед, притч и проповедей Будды, обращенных к ученикам. Этот канонический сборник, переведенный с пали на английский В. Фаусбеллом, также вышел в оксфордской серии книг о тибетском буддизме. Палач м-сье Пьер находит мифологическое соответствие в образе Мары, иначе именуемого Маччу-раджею, владыки всех желаний и похотей, царя чувственного бытия. Его цель – привязать людей к подвластному ему царству. Известная падхана сутта «Стойкость» описывает борьбу мудреца и подвижника с различными искушениями и соблазнами лукавого Мары. Также построена глава XIV, в которой м-сье Пьер рассуждает о наслаждениях, разбирая, «в общих чертах», эрос, наслаждения искусством, гастрономические наслаждения, разворачивая перед взором Цинцинната «дали чувственных царств» [Р 4; 140]. Цели у Мары из «Сутты-Нипаты» и персонажа Набокова похожи: опутать сетями чувственного мира, исключить возможность Пробуждения и Просветления.

Ориентация Набокова на буддийские источники обнаруживается также в том, что он наделил Цинцинната способностью ходить по воздуху. В буддизме это одна из восьми магических способностей – сиддхи, которыми обладает достигший Просветления. Роман Набокова можно рассматривать как художественно переосмысленный Бардо Тхёдол, где Цинциннат переживает первые четыре состояния Бардо: состояние бодрствования - обычное состояние рожденных в этом мире людей; состояние сна; состояние дхьяны – или сверхсознания во время глубокой медитации; состояние сознания в момент смерти и состояние познания Реальности. Все эти Бардо предшествуют Тхёдол или Ботхи (пробуждению, избавлению от иллюзий).

Очевидно, что буддистские тексты пристально изучались Набоковым в 30-е годы: в ряде рассказов и в романах «Подвиг», «Дар», «Приглашение на казнь» также обнаруживаются буддийские претексты-источники. Это позволяет рассматривать буддизм как одно из религиозно-философских, религиозно-мистических оснований творчества Набокова.

В третьей главе **«Поэтика визуального и интермедальность в русскоязычной прозе Набокова»** исследуются формы взаимодействия вербально-текстового и визуально-

изобразительного: литературы и живописи, офортов, графики, монументальной живописи витражей.

В первом параграфе «Экфрасис как форма интермедиального взаимодействия и «способ мышления» в историческом аспекте рассматривается теория интермедиальности. Оформи́вшаяся в конце XIX века, еще в начале XX века она явилась одной из характеристик символистского текста, проявлением диалога и синтеза искусств, принципом визуализации метафизических идей в форме экфрасиса эмблематического типа. Уточняются некоторые существенные оттенки значения и история понятия «экфрасис», анализируются проблемы, возникшие в современных исследованиях экфрасиса, например, наличие и отсутствие внешней и внутренней референции.

Набокову была близка идея диалога и синтеза искусств, который осуществлялся в форме экфрасиса. Одним из часто упоминаемых произведений изобразительного искусства в его прозе 1920-1930-х годов оказывается «Тайная Вечера» Леонардо да Винчи. В романе «Машенька» это тиражированное литографическое изображение «Тайной Вечери», висящее напротив двери в столовую в русском пансионе. Именно так расположена фреска в трапезной монастыря Санта Мария дела Грацие в Милане. Такая организация пространства (взаимоотражение двух трапез) должна была рождать у монахов эффект соприсутствия, ощущение сопричастности вселенской трагедии, канун которой изображен на фреске. В романе та же пространственная композиция парадоксальным образом лишает сюжет сакрального содержания, делает трагедию обыденной и на фреске, и в художественном локусе эмигрантского Берлина. «Тайная Вечера» узнается в ироничной аллюзии в рассказе «Весна в Фиальте». Экфрасис с анонимным, но узнаваемым референтом (полотна Боттичелли, Веласкеса, В. Кальфа и Кранаха) представлен в романе «Защита Лужина» в речи жены героя, которая проводит «экскурсию» для него в Берлинском музее. Экфрасис служит одним из средств характеристики ее образа. С введением экфрасиса в тексты 1920-1930-х годов главные и второстепенные темы пересказываются и дополняются на языке живописи, обретают многоголосие, реализуясь в пространстве двух семиотических систем.

Во втором параграфе «Поэтика визуального: пейзажи и их разновидности в прозе Набокова» помимо экфрасиса исследуются иные способы актуализации зрительных ассоциаций, необходимые для образной визуализации. Набоковым была разработана особая поэтика визуального. Термин *визуальное* этимологически восходит к *visio* средневековой эстетики и означает не просто «видение» (от *visa* – взгляд), но «усмотрение» - постижение, бескорыстное познание интеллектуального порядка. В исследованиях, посвященных средневековой гносеологии эстетического видения Фомы Аквинского (У. Эко), есть утверждение о том, что человеческий разум по своей природе дискурсивен. Эстетическое *visio* представляет собой акт суждения, который предполагает сочетание и разделение, установление отноше-

ний между частями и целым, акцент на податливости материи по отношению к форме, осознание пределов и меры, в которых они равно соотносятся между собой. Эстетическое видение – это не некая интуиция, а размышление о вещи. В узком смысле *визуальное* в литературе связано с *visio* автора, когда он выступает в роли художника, использующего в качестве материала цвет, свет, линию, пластическую форму, создающего композицию в плоскости и объеме.

Визуальное обнаруживает себя в описаниях разного рода, например, в пейзаже. *Visio* в эстетике Набокова неразрывно связано с метафизикой. Эта связь особенно ярко выражена в экстатических состояниях – озарениях (эпифаниях), которые дарит автор героям-избранникам, наделяя их способностью видеть, чувствовать, воспринимать сакральное в профанном (пейзаже, поступке, существе или игре). Такой герой переживает мистический опыт в художественном локусе, который, терминологически опираясь на работы М. Элиаде по истории религии, можно определить как пейзаж-иерофанию. Под термином «иерофания» философ понимает нечто, являющее нам сакральное. Пейзаж, предмет, явление становятся священными в той мере, в какой они заключают в себе нечто иное, больше, чем они сами. Их превращение в иерофанию происходит в тот момент, когда в них обнаруживаются знаки божественного присутствия.

Набоков подробно разрабатывает поэтику пейзажа-иерофании, в смысловой нагрузке которого прослеживается связь с исихазмом. Цель молитвенной практики безмолвствующих – Преображение, единение человеческого и Божественного. К этой же цели стремится Набоков, создавая пейзажи-иерофании (одним из ярких примеров может служить пейзаж Воронцовского парка, где Мартын думает о недавней смерти отца в романе «Подвиг»). То, что происходит с героем при погружении в такого рода пейзаж, типологически близко также к откровениям средневековых мистиков (И. Таулер, М. Экхарт), в проповедях которых указан путь к трансценденции: любовь и отрешённость от суеты мира. Любовь влечёт человека к Богу, отрешённость «спасает Бога», позволяя ему проявить себя через человека. Он лишь должен научиться «оставлять себя», «снимать одежды всякой самости», быть «готовым» к мистическому единению.

Пейзажи-иерофании в русскоязычной прозе Набокова можно рассматривать в качестве репрезентантов религиозно-мистических, религиозно-философских идей. Их поэтика перекликается с принципами построения «музыкальных пейзажей», о которых писал С. М. Эйзенштейн в статье «Неравнодушная природа». Это попытка Набокова утвердительно ответить на вопрос: «Невыразимое подвластно ли выраженью?..». «Музыкальные пейзажи» С. М. Эйзенштейн соотносит с принципами эмоциональных пейзажей древней китайской живописи. В романе «Подвиг» в пейзаже-иерофании также, как в них, явлены все пять стихий, в движении и неподвижности воплощающие даосистские символы мужского и женского на-

чал, из взаимного проникновения которых возникает все бытие. Здесь взаимодействует мгновенное: облетающие лепестки с миндальных деревьев, проплывающая в воздухе бабочка-парусник, круги на зеркально-черной воде бассейна, расходящиеся вокруг лебедя, - и вечное: «сияющая синева», вздымающийся, «зубчатый Ай-Петри», вечнозеленые кипарисы и ливанские кедры (с этим деревом связано предание о кресте распятия). И отца Мартын представляет «вот за тем кедром». Композиционная «музыкальность» пейзажа предвосхищает озарение, состояние епифании. Пейзаж не имеет никакого центра, все в нем абсолютно равнозначно. Изначальным является бытие, пронизанное ощущением Бога. И сам Мартын – особая форма бытия, родственная всем остальным. Но герой понимает это не сразу. Элементы и частности, составляющие пейзаж, воспринимаются Мартыном через поэтические образы и ассоциативные ряды. Вначале он обнаруживает родственность отдельных вещей и явлений в плане земного, становящегося. Но далее герой-избранник способен испытать опыт мистического единения: ему открывается родственность всего сущего. Сакральное являет себя иерофанически. И Мартын как особая форма бытия становится его проводником – тем местом «встречи», где трансценденция проявляется во всей чистоте и незамутненности.

Стадиальный характер превращения обычного пейзажа в пейзаж-иерофанию подчеркивается Набоковым поэтически: вначале ритмически повторяются однородные синтаксические конструкции – предложения с деепричастными и сравнительными оборотами, затем внутри предложений организуются метрические фрагменты – ритм становится тотальным, Набоков доводит прозу до ямба и таким образом преодолевает ее. «Граница между вечностью и веществом» [Р 5; 439] отменяется на уровне литературного языка.

В прозе Набокова 1920-1930-х годов можно выделить ряд других пейзажей, которые также являются репрезентантами религиозно-мистических и религиозно-философских идей. Например, «запечатленный» пейзаж-воспоминание Дома, имения. «Запечатляющая память» Набокова, в отличие от инстинктивной памяти М. Пруста, неслучайна, осознанна. Память ставит личную печать на любовно избранных объектах, присваивая их, определяя в духовную собственность. «Запечатленность» как свойство поэтики и следствие метафизики Набокова может трактоваться как способ «космизации» - борьбы с хаосом.

Набоков-энтомолог создает энтмологически насыщенный пейзаж - изображение бабочек в их природном окружении. Это интегрированный пейзаж, результат слияния научного знания энтомолога и художественных изысков поэта. Пейзажи такого рода – это лирически живописные этюды. Значительная их часть написана в духе импрессионизма. Поэтика пейзажа включает подвижность, перетекание, вибрацию световых и цветовых оттенков в изобразительной палитре, суггестию, почти стиховую, интимно-исповедальную интонацию. Все это вместе взятое создает инерцию «наглядности», вызывая читательское доверие к *visio* автора, для которого энтомология – духовная родина, так же как и русская литература. Арсе-

нал научного знания и поэтический дар позволяют Набокову обнаружить «присутствие Создателя в созданье» (Жуковский).

Еще один тип пейзажа, разработанный Набоковым, определяем нами как экстатический пейзаж. Его поэтика основана на принципе: от мимикрии – к метаморфозе. Руководствуясь этим принципом, Набоков последовательно, апеллируя к чувственным ощущениям, изображает в «Даре» или в «Весне в Фиальте» полное слияние малого тела героя с материальным миром Вселенной. Именно тело – плотская природа, родственная всему природному царству – становится посредником, инструментом «растворения» Федора в воздушно-солнечной стихии Груневальдского бора, Васеньки – в стихии вод весенней Фиальты. Тело оказывается необходимым участником экстатического акта – выхода за грани индивидуации.

В прозе Набокова 1920-1930-х годов есть и городской пейзаж. Чаще всего его описание поддерживает игровую стратегию автора, авторскую игру с реальностью, с читателем, с литературными и металитературными ассоциациями, интертекстуальную игру-диалог с претекстами, из которых соткан и без идентификации которых не может быть понят. Такой пейзаж, скорее, следует определить как псевдопейзаж, а его описание как эстетическую компенсацию реальности, восполнение недостаки.

В третьем параграфе исследуются интермедийные и интертекстуальные взаимосвязи в романе «Приглашение на казнь» (1938), проверяется гипотеза о Буддизме как одном из возможных источников метафизики романа, обнаруживаются новые культурные претексты. Поэтика романа «Приглашение на казнь» дает наиболее полное представление о репрезентации Набоковым религиозно-мистических и религиозно-философских идей и открытиях писателя в этой области. В рамках актуальной модернистской эстетики, в интермедийном поле взаимодействия литературы и изобразительного искусства Набоков осмысливает здесь сюжет крестной мистерии как судьбы мира и человека от их сотворения. Цинциннат - преступник, осужденный на казнь за гносеологическую гнусность, в финале находит выход из плена мишурного мира. Цинциннат – творец, писатель, ищущий Слово катарсической рождающей силы, освобождается из «темницы языка» [Д.-Б. Джонсон], Цинциннат светоносный – от оков тела. Путь в Новый Иерусалим лежит через Голгофу. Жанровая схема крестной мистерии, столь популярной в средневековом театре, «работает» на всех уровнях осмысления и во всех традициях интерпретации романа, к которым тяготеют современные прочтения.

В разделе «Набоков – Гойя, Набоков – Эль Греко, Набоков – сюрреализм» исследуются формы взаимодействия литературы и изобразительного искусства». В трактовке пространства, событий, происходящих вокруг Цинцинната, в характеристике персонажей (всего внешнего по отношению к герою мира, обретающего мифологические черты) Набоков ориентируется на театральные коды. Дух трагедии, свойственный театру, позволяет видеть в

человеке не то, чем он в действительности является – героя окружают маски, ряженные. Театрализация превращает реальность в репрезентацию, предназначенную для визуального восприятия.

Набоков реставрирует и развивает культурный код XVIII века, когда театр был ориентирован на чисто живописные средства художественного моделирования, а живописи, чтобы осознать факт жизни как звено сюжета, нужно было предварительно смоделировать его в формах театра. Такое последовательное двойное кодирование позволяет Набокову осуществить «высшую мечту автора: превратить читателя в зрителя» [Р 3: 342]. Он создает широкий интермедiallyно-визуальный контекст, подчиненный принципу тематического параллелизма, обращается к опыту живописи разных времен и стилей: от Эль Греко и У. Хогарта до прерафаэлитов и Пикассо. Для изображения бутафорского мира и жителей тоталитарного государства Набоков иронически переосмысливает принцип циклизации У. Хогарта, который использовал его при создании нравоучительных сатирических циклов – известных как примеры «театральности» живописи XVIII века. Каждый цикл Хогарта организован по законам драматического искусства.

Рисуя тюремную жизнь или мир Марфиньки, Набоков прибегает к живописной технике сюрреализма: разрушает привычные связи между явлениями, заменяя их абсурдными взаимосочетаниями. При этом предметный мир изображается почти натуралистически достоверно. Набоков «переводит» язык сюрреалистической живописи на язык литературы, применяя известный прием «обмана зрения»: чтобы утвердить реальность абсурда, вводит в иррациональную систему образов изображение предметов, мотивов подчеркнуто будничных, тривиальных. Он использует прием, похожий на сюрреалистическое «удвоение образа» в живописи. Все посетители, «ввалившиеся» в камеру в сцене свидания в IX главе, образуют один огромный испуганно-агрессивный, угрожающе-пошлый мир Марфиньки.

Задолго до появления «театра абсурда» Набоков разрабатывает абсурдистскую поэтику для изображения идеологической диктатуры. В «Приглашении на казнь» она проникает на все уровни бытия человека, лишая его свободы воли как основы жизни духа, оборачиваясь в быту абсурдом, безумием и бредом. Все это проявляется в жестоких играх ряженных, окружающих Цинцинната; в атаке на омертвевшие формы языка в доведенных до гротеска речах палача м-сье Пьера, судьи и других «служителей закона», в вербализированной живописной технике сюрреализма. Набоков добивается того, к чему стремился и о чем писал намного позже родоначальник театра абсурда Эжен Ионеско. Он не маскирует нити, посредством которых двигаются куклы, но делает их еще более заметными, обнажая их, доходит до самых основ гротеска, сводя все к пароксизму, источнику трагического.

Создавая образ Цинцинната, Набоков избирает совершенно иные поэтические средства. Он ищет в живописи дополнительные возможности, чтобы выразить определяющие суще-

ность героя метафизические идеи, восходящие к неоплатонизму. Набоков обращается к светофанической живописи У. Тёрнера, рисуя двойной портрет Цинцинната: его видимое тело и *illuminatio* - внутренний свет, существующий в душе, субстанционально единый с божественным. Портрет «хитро освещенных плоскостей души» в XI главе создан по принципам, очень близким аналитическому кубизму Пикассо в портрете Амбруаза Воллара (1910), состоящем из полупрозрачных дымчатых ломаных плоскостей. Каждая из них – до конца не завершенная, незамкнутая геометрическая фигура, перетекающая своей разомкнутой гранью в другие формы. Так воплощается образ, находящийся в постоянном становлении. Набоков транспонирует живописную технику Пикассо в роман, создавая портрет многомерного Цинцинната.

В разделе «О поэтическом авторстве Цинцинната и некоторых культурных претекстах в романе» исследуется один из ключевых образов романа - игра в «нетки», традиционно интерпретируемая как метафора творчества. В игре хаос превращается в космос невербально – Слово-Логос не задействовано. Набоков создает визуализированную метафору творчества, основанную на зрелищности и спиритуализме. На глазах у участников игры как будто происходит то, о чем писал один из ранних философов христианства Августин: «При воскресении субстанция наших тел, как бы они ни разложились, будет целиком воссоединена». Каждый играющий в «нетки» проходит путь от неверия и сомнения - «вдруг не получится!» - к вере; от страха - к радости и ликованию. Это экстатический путь, пройдя который, играющий, даже не осознавая того, становится соучастником «акта творения», демиугром.

В игре в «нетки» как визуализированной метафоре творчества Набоков использует принцип экстатического видения, хорошо известный средневековым гностикам и художникам - создателям витражей готических соборов XIII века. «Чудный стройный образ», в который складываются «нетки», отсылает к чуду витражей готических соборов Шартра (1260), аббатства Сен-Дени (1281), парижской часовни Сент-Шапель (1242 – 1248). Нисходящий сноп солнечных лучей сцепляет разрозненные цветные стекла витража в живописный образ или сюжет, и россыпь цветных стекол служит лишь внешним поводом соприсутствия. «Приглашение на казнь» - редкий по насыщенности разнообразными подтекстами роман – обретает, таким образом, еще один интермедиаальный источник из области средневековой архитектуры и монументальной живописи цветных стекол.

Сюжет крестной мистерии, разыгрываемой в романе, аллюзивно соотносим с офортами Ф. Гойи «Капричос». Основная идея «Капричос» явлена в листе № 43 «Сон разума рождает чудовищ» и подготовительных рисунках к нему. Концепция, воплощенная в серии офортов: трагическое ощущение борьбы света и мрака, художника и мучающих его чудовищ, в маскарадных костюмах и без, разоблаченных, изображенных как клубящийся вихрь исчадий ада, - все это переосмысливается в романе, становясь частью нарративной страте-

гии. История любви Цинцинната к Марфиньке, метафорическое определение и атрибут казни - «красный цилиндр», также находят параллели с офортами Ф. Гойи.

Мистериальный финал «Приглашения на казнь» явственно указывает на другой интермедиаальный источник: экстатическую живопись Эль Греко, его полотна «Погребение графа Оргаса» (1586) и «Восстание из гроба» (1595 – 1598), глубочайшие творения испанской религиозной мысли и живописи. Первая картина композиционно разделена на два мира, на верх и низ, горизонтальной линией голов испанских грандов в белых воротниках, для того, чтобы представить двойной портрет скончавшегося графа Оргаса: земной, мертвый у нижнего края, - и потусторонний оживший около престола всевышнего, у верхнего края картины. Композиция картины «Погребение графа Оргаса» соотносится с «двойным» же портретом Цинцинната во время казни: положив голову на плаху, «один Цинциннат стал считать, а другой <...> пошел среди пыли и падших вещей, и трепетавших полотен, направляясь в ту сторону, где, судя по голосам, стояли существа, подобные ему» [Р 4: 187] Последний уход Цинцинната может быть также «прочитан» как интермедиаальная аллюзия на картину Эль Греко «Восстание из гроба». У ног обнаженного Христа, в развевающемся плаще, взлетающем в клубящееся облачное пространство неба – месиво человеческих тел, запрокинутых голов и вздернутых рук. И в противоположность этому опрокинутому миру – взлет в небо фигуры Христа. Эль Греко и Ф. Гойя выступают как внутренние референты, определяющие нарративную стратегию романа.

В изображении Цинцинната как современной художественно-поэтической ипостаси «вечного» образа - непризнанного Христа - Набоков развивает принцип викторианских авангардистов из братства прерафаэлитов. Он лишает образ божественного величия, делает его даже слишком человеческим - в непосредственном действии, изображении, нарративно: в комментариях и обращениях автора к герою. Таким образом, устраняется дистанция в восприятии сюжета крестной мистерии. В «Приглашении на казнь» Цинциннат - «болезненный отрок» [Р 4; 83]. Дж. Э. Миллес в картине «Христос в родительском доме» предлагает подобную трактовку «вечного» образа. Многие современники сочли ее недопустимой. Такова цель авангардистов всех времен: сильные эмоции, пусть даже негодование, лучше, чем равнодушие или принятая, профессиональная, и, вместе с тем, стертая трактовка христианского мифа. Крестная мистерия «Приглашения на казнь», муки Цинцинната наполняют первобытной болью, погружают человека в реальность его положения, возвращают утраченное чувство космического.

Роман «Приглашение на казнь» становится для Набокова, в определенном смысле, «полем» для интермедиаальных экспериментов. Набоков создает уникальную поэтику интермедиаального взаимодействия литературы и живописи, в ходе которого происходит репрезентация религиозно-мистических, религиозно-философских идей. Он переносит приемы по-

строения, определенные правила обращения с материалом, стратегии семиотизации и символизации из живописи в литературу, осуществляет общую и локальную транспозицию языка визуального-изобразительного искусства в язык вербально-текстового, расширяя, таким образом, возможности литературы как вида искусства.

В *Заключении* представлены итоговые обобщения и выводы, полученные в ходе работы. Религиозная тема, открыто присутствующая в ранней лирике Набокова, в рассказах начала 1920-х годов - в прозе конца 1920 - 1930-х годов «уходит в подтекст» (Б. Аверин), но остается не менее значимой. Размышляя о возможных и допустимых способах ее выражения, Набоков разрабатывает поэтику репрезентации религиозно-философских и религиозно-мистических идей как поэтику «непрямого высказывания». Репрезентантами «невывразимого» становятся миф как метаязык, тема энтомологического научно-практического духовного опыта и тип героя *Homo cognoscens*, а также поэтика визуального и интермедиаальность. Большая часть пейзажей, созданных Набоковым, выступает в качестве репрезентантов религиозно-мистического опыта и религиозно-философских идей с ним связанных. В пейзажах-иерофаниях, экстатических, энтомологически насыщенных пейзажах разными поэтическими способами Набокову удается передать «присутствие Создателя в созданье» (В. А. Жуковский). Поэтика интермедиаального взаимодействия словесно-текстового и визуального в русскоязычной прозе Набокова направлена на то, чтобы добиться мистериальных переживаний читателя, превращенного в зрителя «крестной мистерии». Набокову необходимо *со-участие*. Он следует заветам символистов, мечтавших о том, «чтобы пресуществилась жизнь и стала мистерией» (А. Белый). Исследование поэтики русскоязычной прозы Набокова под предложенным углом зрения позволяет увидеть в его рассказах и романах образцы религиозно-философского ренессанса в литературе.

Содержание диссертации отражено в следующих публикациях:

Монографии

1. Сквозь витражное окно. Поэтика русскоязычной прозы Набокова. – СПб.: Изд-во «Росток», 2014. – 336 с. (21 печ. л.).
2. Восхождение к Набокову. – СПб.: «Глагол», 1998. – 136 с. (8,5 печ. л.).

Статьи в сборниках и периодических изданиях

3. Рассказ В.Набокова «Обида» в школьном изучении. - Литература в школе. 1997. № 7. С. 87 – 90. *
4. Воспоминание, «давно знакомый гений...» // А.С.Пушкин и В.В.Набоков: Сб. докл. международ. конференции – СПб., 1999. С. 384 – 395.

5. Роман В.Набокова «Приглашение на казнь» // Письменный и устный экзамены по литературе и русскому языку: Пособие для старшеклассников и абитуриентов. СПб., 1996. С. 98 – 106.
6. Авторская маска и смысловое пространство текста (на материале рассказа В.Набокова «Облако, озеро, башня») // Смысловое пространство текста: Сб. докладов научно-теоретической конференции Петропавловск-Камчатский, 2002. С. 47 – 57.
7. Автор – герой – читатель в рассказах Набокова // Набоков В. В. Рассказы. СПб.: Азбука, 2004. С. 5 – 26.
8. Миф о небесных нимфах и облачных женах в рассказе В.Набокова «Весна в Фиальте». - Русская литература. 2004. № 4. С. 184 – 190. *
9. Путь Индры. Воплощение мифа в романе Набокова «Подвиг». - Русская литература. 2006. № 4. С. 43 – 61. *
10. Славянская мифология и проза Набокова 20-30-х годов. Сборник статей.- Петропавловск – Камчатский, Издательство КамГУ им. Витуса Беринга, 2006. 89 с.
11. Фольклорно-мифологические мотивы в романе Набокова «Машенька». - Русская литература. 2007. № 1. С. 47 – 60. *
12. Образ Родины – возлюбленной, невесты, чужой жены в русскоязычной прозе Набокова // Печать и Слово Санкт-Петербурга: в 2 ч. Ч. 2: Литературоведение: сб. науч. тр. – СПб.: СПГУТД, 2009. С. 184 – 192.
13. Паломнический сюжет как один из смысловых и структурных источников книги об отце в романе Набокова «Дар» // Набоковский вестник. - СПб., 2009. Вып. 4. С. 14 – 23.
14. Литературные и мифологические источники рассказа В. Набокова «Terra Incognita» // Печать и Слово Санкт-Петербурга: в 2 ч. Ч. 2: Литературоведение: сб. науч. тр. – СПб.: СПГУТД, 2010. С. 182 – 191.
15. Псалмы и античные гимны как смысловые и структурные ориентиры образа отца в романе В. Набокова «Дар» // Печать и Слово Санкт-Петербурга: в 2 ч. Ч. 2: Литературоведение: сб. науч. тр. – СПб.: СПГУТД, 2011. С. 181 – 187.
16. Путешествие исихаста и экстатированные миры Федора Годунова-Чердынцева в романе Набокова «Дар» // Печать и Слово Санкт-Петербурга: в 2 ч. Ч. 2: Литературоведение: сб. науч. тр. – СПб.: СПГУТД, 2012. С. 196 – 202.
17. Герои-энтомологи Набокова в контексте метатемы: жизнь –смерть -послесмертие (на материале романа «Дар»). - Гуманитарный вектор. Вып. Филология. Востоковедение. 2012. № 4 [32]. С. 136 – 142. *
18. Энтомологически насыщенные и экстатические пейзажи как поэтическое открытие Набокова. - Ученые записки Забайкальского гос. гуманитарно-педагогического уни-

- верситета им. Н.Г.Чернышевского. Вып. Филология. История. Востоковедение. 2013. № 2 (49). С. 32 – 38. *
19. О взаимодействии литературы и изобразительного искусства в художественном мире Набокова. - Гуманитарный вектор. Вып. Филология. Востоковедение. 2013. № 4 [36]. С. 47 – 53. *
 20. Набоков – Гойя: интермедиаальные корреляции в романе «Приглашение на казнь». - Вестник Воронежского государственного университета. Серия Филология. Журналистика. 2013. № 1. С. 32 – 36. *
 21. Автоматическое письмо и традиции глоссолалии в романе «Приглашение на казнь». - Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. Филология. Том 1. 2013. № 2. С. 26 – 34. *
 22. К вопросу о поэтическом авторстве Цинцинната (роман «Приглашение на казнь»). - Вестник Санкт-Петербургского университета. Филология. Востоковедение. Журналистика. 2013. № 2. С. 28 – 34. *
 23. Поэтика пейзажей-иерофаний Набокова // Печать и слово Санкт-Петербурга. Петербургские чтения. Литературоведение. СПб., 2013. С. 247 – 253.
 24. Диалоги с Шекспиром в романе «Приглашение на казнь» // Печать и слово Санкт-Петербурга. Петербургские чтения. Литературоведение. СПб., 2014. С. 232 – 238.
 25. Витражное окно как универсальная модель творчества и идеальной рецепции в произведениях Набокова // Печать и слово Санкт-Петербурга. Петербургские чтения. Литературоведение. СПб., 2014. С. 238 – 242.
 26. Мифопоэтика ранних рассказов Набокова. - Вестник Тверского государственного университета. Серия «Филология». 2014. № 1. С. 30 – 35. *
 27. Игровые пейзажи и их разновидности в русскоязычной прозе Набокова. - Ученые записки Забайкальского гос. гуманитарно-педагогического университета им. Н.Г.Чернышевского. Вып. Филология. История. Востоковедение. 2014. № 1. С. 23 – 29. *
 28. Интермедиаальные источники образа Цинцинната в романе «Приглашение на казнь» (1938). - Вестник Череповецкого государственного университета. 2014. № 5 (58). С. 65 – 68. *
 29. Сюжет крестной мистерии в интермедиаальной интерпретации (на материале романа Набокова «Приглашение на казнь» (1938)). - Вестник Костромского государственного университета им. Н. А. Некрасова. 2014. Т. 20. № 4. (июль – август). С. 148 – 151. *
 30. Набоков и некоторые литературные мотивы немецкого романтизма. - Вестник Тверского государственного университета. Серия «Филология». 2015. № 1. С. 27 – 35. *

31. Экфрасис «Тайной Вечери» в русскоязычной прозе Набокова // Печать и слово Санкт-Петербурга. Петербургские чтения. Литературоведение. СПб., 2015. С. 234 – 240.
32. Набоков – Хлебников: проблема мифопоэтической образности и синтетичности поэтического языка (на материале сверхповести «Зангези» и романа «Приглашение на казнь») – Вестник Череповецкого государственного университета. 2015. № 3. С. 68 – 71. *
33. О Делаланде и возможных религиозно-философских текстах-референтах Набокова в романах «Дар» и «Приглашение на казнь» // Печать и слово Санкт-Петербурга. Петербургские чтения. Литературоведение. СПб., 2016. (сдано в печать).
34. Reminiscence and subconscious sacralization of the kin: The genre model of ancient Greek, Hebrew and medieval religious literature as semantic and stylistic way of sacralization of Constantine Kirillovich Godunov-Cherdyntsev's character in the novel "The Gift" (article). – Kronos Philosophical Journal. Warsaw (сдана в печать), плановое издание 2017.

Материалы конференций

35. К вопросу о поэтике рассказа В.Набокова «Пильграм» // Проблемы преподавания литературы в вузе и школе: Доклады межвузовской научно-теоретической конференции. Тезисы докладов. – Петропавловск-Камчатский, 1993. С. 44 –47.
36. «Гамлетовские» мотивы в романе В.Набокова «Приглашение на казнь» // Проблемы преподавания литературы в вузе и школе: Доклады межвузовской научно-теоретической конференции. Тезисы докладов. – Петропавловск-Камчатский, 1999. С. 35 – 41.
37. К вопросу о пушкинском наследии в романе «Дар» // Совершенствование преподавания литературы в вузе и школе: Доклады научно-теоретической конференции. Тезисы докладов. - Петропавловск – Камчатский, 2000. С. 22 – 25
38. Имя «Нина» как ключ к мифопоэтике рассказа Набокова «Весна в Фиальте» (1936) // Materials of the international research 30 lat torunskiey rusycystyki. literature, folklore. Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Torun, Poland, 2015 (сданы в печать), плановое издание 2017.
39. Nabokov's mythopoetics and influence of German Romanticism (статья) - Science and Education // Materials of the VII international research and practice conference. Munich, Germany. 2014. P. 160 – 164.

Знаком * - выделены статьи, опубликованные в журналах, рецензируемых ВАК.