

Ариоста, друг Петрарки, Тасса друг...» (май 1933; август 1935) и «Стансы» (1935). Первое цитируем целиком: «Друг Ариоста, друг Петрарки, Тасса друг — / Язык бессмысленный, язык солоно-сладкий / И звуков стакнутых прелестные двойчатки... / Боюсь раскрыть ножом двусторчатый жемчуг!» (1, 158). Из второго приводим два стиха: «Я должен жить, дыша и большевея, / Работать речь, не слушаясь, сам-друг» (1, 177). Сам-друг — наедине с языком, с речью. «Татарские спины», «татарва» — речь идет не о конкретных татарах, а о неких обозначаемых этими словесными ярлыками условных «варварах», противоположных по духу европейской цивилизации и европеизированной России. Стоит, наверное, принять во внимание и то, что слова «ТАТАРВА» и «ВАРВАРЫ» фонетически перекликаются (укрепляют уподобление и повторяющиеся согласные: «т — т» и «в — в»). В других стихотворениях того же 1931 года Мандельштам пишет о «буддийской Москве» — а в советской столице в 1920-е — начале 1930-х годов были очень заметны китайцы (стихотворение «Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето...»; «В год тридцать первый от рожденья века / Я возвратился, нет — читай: насильно / Был возвращен в буддийскую Москву» — «Отрывки уничтоженных стихов»; 1, 140, 142). Причем как СМ, так и рассказ Ильфа показывают, что это новое варварство (как его ни воспринимай) вполне уживается с техническим прогрессом, с механическими новшествами.

Подчеркнем, что у Мандельштама нет высокомерия по отношению к людям новой эпохи. Пришло их время, они строят свой мир, и у них есть своя правда — правда молодости и труда. Автор СМ приветствует людей нового времени с их «могучим некрепленным позвоночником», хорошо сознавая при этом, что «своим» в этом на глазах рождающемся «грядущем» он никогда не сможет стать. В стихах 1931 года выражено желание поэта поладить с веком (еще в 1924 году Мандельштам написал: «Ну что же, если нам не выковать другого, / Давайте с веком вековать» — в стихотворении «Нет, никогда ничей я не был современник...» — 1, 120). Но это было не просто. В 1933 году поэт скажет с предельной резкостью, вспомнив свою работу в «Московском комсомольце» и журнале «Пятидневка»: «А стены проклятые тонки, / И некуда больше бежать, / И я как дурак на гребенке / Обязан кому-то играть. // Наглей комсомольской ячейки / И вузовской песни бойчей / Присевших на школьной скамейке / Учить щебетать палачей» (1, 159). Лирический герой СМ называет себя «стариком» (хотя Мандельштаму в 1931 году было всего сорок лет). Герой рассказа Ильфа мог бы отнестись к восклицанию «какая прелесть!» при виде кремлевских соборов в лучшем случае с недоумением. Что соборы для него, что отец-раввин — «орудия культа», а «прелестью» (впрочем, слово «прелесть» не из его лексикона, он выразился бы, несомненно, иначе) представляется ему, вероятно, мотоцикл. Каждому свое.

DOI: 10.31860/0131-6095-2023-1-199-227

© Маша Левина-Паркер (США), © Михаил Левин (США)

## СТИЛЬ НАБОВОКОВА, «ИСКАТЕЛЯ СЛОВЕСНЫХ ПРИКЛЮЧЕНИЙ»

### Иновидение

«Ло-ли-та: кончик языка совершает путь в три шажка вниз по нёбу...».<sup>1</sup> А ведь язык любого человека, а не только Набокова делает те же три движения, чтобы

<sup>1</sup> Набоков В. Собр. соч. американского периода: В 5 т. СПб., 2008. Т. 2. С. 17. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте сокращенно: ССАП, с указанием номера тома и страницы. Три слога имени Лолиты предвосхищаются более ранними тремя: «Машенька, — опять повторил Ганин, стараясь вложить в эти три слога все то, что цело в них раньше...» (Набоков В. Собр. соч. русского периода: В 5 т. СПб., 2009. Т. 2. С. 80; далее ссылки на это издание приводятся в тексте сокращенно: ССРП, с указанием номера тома и страницы).

произнести эти три слога: *ло*, *-ли*, *-та*. Но мы с вами никогда бы не обратили на это внимания — а Набоков обращает. И только от него мы узнаем о трех шажках. Здесь есть скромная метафора (шагающего языка), но не она создает запоминающийся образ, а само наблюдение — которое излагается весьма простым способом. Этот автор, как известно, любит языковые игры, но здесь они не нужны, достаточно кратко описать движения телесного языка по стенке ротовой полости. В стиле и образности Набокова такие открытия ничуть не менее важны, чем собственно техника письма. Он будто для того и появился на свет, чтобы рассказать нам — видящим то же, что он, но не обращающим внимания — как удивительно устроен мир. Он так пишет, будто все время открывает что-то. Кажется, что он жил всю жизнь с ощущением необыкновенности своего взгляда на вещи — по крайней мере, так он пишет, такое создает настроение. О великопие напишет так, словно он был первым и последним мальчиком, которому довелось испытать столь невероятные ощущения. Вещи самые обычные — старые как мир, всем известные, повторяющиеся изо дня в день и из поколения в поколение — открывают ему свое чудесное устройство. По выражению А. Аппеля, у Набокова был дар видеть незаурядные качества в заурядном («*uncommon qualities of the commonplace*»<sup>2</sup>). Сам же Набоков в своем рассуждении о писателе и читателе, среди прочих интересных вещей, заявляет: «*We must see things and hear things...*».<sup>3</sup> Тут есть прямой смысл: «Мы должны видеть и слышать». И есть переносный, поскольку «*seeing things and hearing things*» являются разговорными обозначениями зрительных и слуховых галлюцинаций («мерещиться»). Это значит, что мы должны одновременно видеть явления, как они есть, и видеть то, чего нет. Вероятно, в этом заключался главный дар Набокова.

Предисловие к сборнику своих интервью он начинает таким нескромно-скромным заявлением: «*I think like a genius, I write like a distinguished author, and I speak like a child*».<sup>4</sup> Я гений, говорит он, а разговариваю, как дитя. Судя по всему, устная речь давалась ему с трудом, он так описывает свое общение и свою работу лектора, как будто не мог без шпаргалки двух слов связать. Собеседником он был, возможно, тяжеловесным — но письмо его косноязычным не назовешь. Правда, находятся исключения. В «Лолите» есть несколько эпизодов показной имитации косноязычия, даже с употреблением этого слова, но в целом это выглядит не как подлинное косноязычие, а именно как его имитация, нарочитая и довольно инфантильная со стороны Гумберта, хоть по-русски, хоть по-английски. Изредка попадаются фрагменты более тонкой имитации, например, «перевалив лично за тридцать пять» (ССРП, 3, 398; «Отчаяние»). К чему тут «лично»? Это отдаленно похоже на «тридцатилетие личной жизни» в «Котловане» А. П. Платонова — выражение неясного смысла: тридцать лет от рождения — или с тех пор, как у него появилась «личная жизнь»?<sup>5</sup> Набоковская фраза не создает такой явной двусмысленности, но «лично» — тоже словесное излишество, кочка, о которую спотыкается читательский глаз. Это квалифицирует фразу как фрагмент косноязычия, причем, по всей видимости, вполне сознательного — что для Набокова исключительно нетипично.

Нетипично для него и нечаянное косноязычие, хотя изредка встречается и такое, в частности, не всегда безупречен его русский язык. Возьмем пример шахматный: «...фигура, которую Кребс назвал турой, и его же король вдруг перепрыгнули друг через друга» (ССРП, 2, 330; «Защита Лужина»). Выражение интересно незаметным отклонением от правильной речи, которое создает смысловой диссонанс: перепрыгнуть

<sup>2</sup> Appel A. Introduction // Nabokov V. *Lolita* / Ed., with preface, introduction and notes by Alfred Appel Jr. Revised and updated. New York, 1991. P. XLI.

<sup>3</sup> Nabokov V. *Lectures on Literature*. San Diego; New York; London, 1982. P. 5.

<sup>4</sup> Nabokov V. *Strong Opinions*. New York, 1990. P. XV. Пер.: «Я мыслю, как гений, пишу, как выдающийся писатель, и говорю, как ребенок» (здесь и далее, если не указано иное, пер. с англ. наш. — М. Л.-П., М. Л.).

<sup>5</sup> См.: Платонов А. П. Котлован. Текст, материалы творческой истории. СПб., 2000. С. 21. См. также: Левина-Паркер М., Левин М. Шедевр трудного чтения: «Петербург» Андрея Белого. СПб., 2020. С. 196–197.

«друг через друга» физически невозможно. Тура и король могут поменяться друг с другом местами, но перепрыгивать может только *один через другого*: если Маша перепрыгивает через Мишу, Миша не может в тот же момент перепрыгнуть через Машу. Кроме того, «друг через друга» интересно почти буквальным совпадением с отклонением в «Петербурге» А. Белого: «...Петербург не только нам кажется, но и оказывается — на картах: в виде двух друг в друге сидящих кружков с черной точкой в центре...»<sup>6</sup> Вероятно, автор хотел сказать, что кружки сидят *один в другом*, но сказал «друг в друге» — а это картина невозможного: если первый круг находится во втором, то второй шире первого — и находится в первом никак не может, как не могут *друг в друге* находиться матрешки. В обоих случаях фраза одновременно создает и латентное косноязычие, и латентную инореальность (нарушение законов нашего мира). У Чуковского, как мы с детства знаем, «волки от испуга скушали друг друга». Несмотря на неподходящее выражение, читатель во всех этих случаях, скорее всего, увидит правильную картину. В. Б. Шкловский открыл этот закон восприятия: мы часто не замечаем опечатку — потому что видим не то, что написано, а что должно быть написано. В работе о «Петербурге» мы приводили примеры того, как даже переводчики заменяют «друг в друге» (in each other) на более уместное *один в другом* (one in another).<sup>7</sup>

Типично для Набокова ясныязычие, правильная фраза, нередко совсем простая, но при этом начиненная совсем не простыми образами.

Найти эквиваленты фраз Белого или Платонова на иностранном языке во многих случаях не удастся по той трудно устранимой причине, что их нет. Та же сложность с русскими эквивалентами английских фраз Джойса. Но это свойство не всех модернистов. Набоков в этом отношении совсем не похож ни на Белого, ни на Джойса, ни на Платонова. Его язык ближе к прустовскому, и даже еще более ясен, чем у Пруста, который тяготеет к затяжным предложениям, наворачивая обороты, которые ветвятся во все мыслимые и немыслимые стороны (Набоков отмечает эту особенность прустовского стиля;<sup>8</sup> у самого Набокова длинноты тоже случаются, но реже). Русский Набокова поддается переводу, как и его английский (хотя, конечно, не всегда совершенно эквивалентному).

У Набокова репутация стилиста. Но в чем выражается «набоковский стиль»? В чем уникальность его языка? Это языкотворец, но выделить словесную основу его новаторства труднее, чем у ряда других авторов. Белый создал сугубо свой язык, резко отличающийся от общепринятого, а вот его сверстник Пруст, один из самых своеобразных писателей, своего языка не создал. Платонов создал резко отличающийся от общепринятого язык, а его сверстник Набоков не создал. Ничего сопоставимого с иноязычием Белого, или Платонова, или хотя бы Гоголя, или Джойса, или Фолкнера в языке Набокова нет. Это язык на удивление нормальный, совсем не строящийся на отклонениях — ясныязычие. Он называет вещи и явления чаще всего именно так, как их принято называть, например, «несессер из крокодиловой кожи» (ССРП, 2, 462; «Защита Лужина»). Наименование материала напрашивается на сравнение с тем, как именуется материал Белый, когда сенатор достает «записную книжечку, переплетенную в кожу павшего носорога».<sup>9</sup> Уточнение «павшего» преобразует всем известное «кожа носорога» в косноязычное чудо. Если бы Белый писал об изделии из *крокодиловой* кожи, он должен был бы по аналогии сказать «из кожи *утопшего* крокодила» (или павшего).<sup>10</sup> Набоков попросту говорит «из крокодиловой кожи».

Пожалуй, еще более наглядный пример нормальности фразы Набокова и контраста с фразой Белого дает употребление одним и другим выражения «туго набитый». У Белого герои входят в ресторанную переднюю, «набитую туго» всевозможными одеждами. В другом эпизоде Софья Петровна порхает «в комнатках, туго набитых

<sup>6</sup> Белый А. Петербург / Изд. подг. Л. К. Долгополов. 2-е изд., испр. и доп. СПб., 2004. С. 10 (сер. «Литературные памятники»).

<sup>7</sup> См.: Левина-Паркер М., Левин М. Шедевр трудного чтения. С. 124.

<sup>8</sup> См.: Nabokov V. Lectures on Literature. P. 212–214.

<sup>9</sup> Белый А. Петербург. С. 188.

<sup>10</sup> См.: Левина-Паркер М., Левин М. Шедевр трудного чтения. С. 65–66.

креслами, софами». В третьем месте: «Кабинет был уставлен дубовыми полками, туго набитыми книгами...»<sup>11</sup> Важнейшая установка Белого — писать так, как *не* принято, вопреки, назло общепринятому. Набокова общепринятое нисколько не смущает: «...туго набитый <...> мешок» (ССРП, 2, 132; «Король, дама, валет»). В построении фразы Набоков так же ясноязычен, как в выборе слов и выражений. Он считал правильным писать правильно. Хорошо известны его скептические отзывы об экспериментах Джойса — о потоке сознания в «Улиссе» и языке «Прощания с телом Финнегана».<sup>12</sup>

Убеждения его воплощены в его текстах. Он не только не отвергает общий язык, но, как правило, именно им и пользуется. И это не выделяет его, а, наоборот, сближает с множеством правильно писавших, от Карамзина до Бунина и от Шекспира до Хемингуэя. Выделяет его не столько фраза, сколько образ. Не столько то, как он рисует, сколько то, как видит. Он видит прохожего, трамвай, небо, облако, башню, озеро, птицу не так, как видят другие, неповторимо иначе, а когда картина, та или иная, сложилась в его воображении, он подбирает точные и прозрачно ясные выражения, чтобы показать эту картину читателю.

Эпохальная работа К. Проффера на треть посвящена «стилю» Набокова. Если не считать анализа созвучий и пары страниц с примерами нетвердой (*shaky*) речи Гумберта, он говорит не о фразе Набокова, а об образности (*imagery*). Это, думается, отражает главное в набоковском стиле — иное видение вещей и мира. Герой «Дара», писатель, мечтает, чтобы о его творениях сказали: «У, какое у автора зрение!» (ССРП, 4, 214). Это точно о Набокове. И в этом он сродни Прусту. Из особенностей стиля последнего Набоков выделял три, и первой ставил образность, точнее, метафорическую образность (*metaphorical imagery*).<sup>13</sup>

### 1. Необыкновенная образность обыкновенными красками.

Уже в ранних рассказах хорошо заметна способность замечать не замечаемое другими, находить удивительные вещи в мелочах. В «Путеводителе по Берлину» о трубах: «Сегодня на снеговой полосе кто-то пальцем написал „Отто“, и я подумал, что такое имя, с двумя белыми „о“ по бокам и четой тихих согласных посерединке удивительно хорошо подходит к этому снегу, лежащему тихим слоем, к этой трубе с ее двумя отверстиями...»<sup>14</sup> О работах: «Молодой белый пекарь <...> ест что-то ангельское в чашечке, осыпанном мукой». О сыне хозяина пивной: «...я подглядел чье-то будущее воспоминание» (ССРП, 1, 176–177, 179, 181).

Вторая главка первого набоковского «романа» (который, как большинство его «романов», является не более чем повестью) начинается так: «Пансион был русский и притом неприятный. Неприятно было главным образом то, что день-деньской и добрую часть ночи слышны были поезда городской железной дороги, и оттого казалось, что весь дом едет куда-то» (ССРП, 2, 47; «Машенька»). Второе предложение несет две неожиданности. Первая из них логическая: неприятность дома оказывается не связанной с его порядками, хозяйкой, жильцами или их рускостью. Вторая неожиданность образная — ощущение, что «дом едет куда-то» (хотя оно несколько объяснимо: звуки *дороги* подпитывают идею *езды*). При этом в построении предложений неожиданностей нет. После «Машеньки» Набоков становился все более умелым и от многих ранних приемов отказывался — но не от этого сочетания необычной картины с обычной фразой.

Во второй повести герой, услышав «глухое хихикание», заглядывает в приоткрытую дверь: «Старичок-хозяин, в одном нижнем белье, стоял на четвереньках и, нагнув седовато-багровую голову, глядел — промеж ног — на себя в трюмо» (ССРП, 2, 187;

<sup>11</sup> *Белый А.* Петербург. С. 29, 60, 43.

<sup>12</sup> См.: *Nabokov V.* Strong Opinions. P. 103. «Molly's monologue» он считает «слабейшей главой в книге».

<sup>13</sup> См.: *Nabokov V.* Lectures on Literature. P. 212.

<sup>14</sup> Палиндром ОТТО и его использование для игры образов очень интересно, с оригинальными наблюдениями разбирает Д. Джонсон (см.: *Johnson D. B.* Worlds in Regression: Some Novels of Vladimir Nabokov. Ann Arbor, 1985. P. 49–50).

«Король, дама, валет»<sup>15</sup>). Ни тропов, ни диссонансов, ни необычных слов, ни необычных оборотов — предложение наинормальнейшее по своему построению. Опять дело не в том, как сказано, а в том, что показано — в игре воображения, создающей невиданную картинку, по-гоголевски смешную.

В третьей повести мать невесты «старалась изгнать из воображения страшную картину: Лужин в дезабилье, пышущий макаковой страстью...». И здесь фраза идет по прямой, но какой изумительно насмешливый образ создает. Другой образ в той же повести отражает небольшое открытие Набокова в области реакций на опасность: «Жмурясь, чтобы Петрищев не заметил его...» (ССРП, 2, 411, 429). Трудно сказать, открыл ли он это сам, наблюдая за людьми (или за собой?), или ему это подсказали чужие наблюдения над страусами. В любом случае, он рисует забавную картину: Лужин старается свести свое зрение к минимуму, чтобы стать невидимым. Любопытное совпадение в рассказе «Бритва»: «Человек зажмурился, как жмурился тот дикарь, который полагал, что с закрытыми глазами он не виден» (ССРП, 2, 529). Это точно тот же образ, только в бесхитростной подаче — возможно потому, что рассказ писался несколькими годами раньше. В любом случае, образ, как видим, повторяющийся.

Набоков, напомним, хочет видеть то, что есть, а кроме того, видеть и то, чего нет. А как увидеть то, чего нет? Простой пример явления, которого никто нигде никогда не мог наблюдать, но герой «Отчаяния» преподносит как лично им виденное: «Я бы долго мог описывать местные красоты, — облака, например, которые проползают через дом из окна в окно...» (ССРП, 3, 525). Очарование этой неправдоподобной красоты заключено в самой фантазии, в выдуманном вхождении облака в дом через окно, то есть в даре видеть то, чего не бывает. А нарисована фантастическая картина вновь самой простой фразой.

Федор встречает мать, с которой не виделся три года, и поначалу ему кажется, что она теперь не та, но стоило ему присмотреться поближе, «и все стало таким, каким бывало в этом же Берлине три года назад, как бывало когда-то в России, как бывало и будет всегда» (ССРП, 4, 270; «Дар»). Это самые простые слова, соединенные самым простым способом, но это сильная фраза — за счет образа, за счет указания на узнаваемое движение души: мать будет всегда, наш маленький мир будет всегда. То же движение уже своей собственной души Набоков воспроизводит в мемуарах, только прямее, упрямее и потому еще парадоксальнее — и вновь простыми словами: «Всё так, как должно быть, ничто никогда не изменится, никто никогда не умрет» (ССРП, 5, 188). Это образ бессмертия смертных — и в этой антиномии кроется его поражающая способность; оторванное от законов жизни ощущение является совершенно жизненным по той простой причине, что оно свойственно людям: они знают, что умрут — но не верят.

В другом месте еще более неожиданный заход противоположного свойства — и тоже без необычного фразообразования: «Я шел по знакомым улицам, и все было очень похоже на действительность, и ничто, однако, не могло мне доказать, что я не мертв...» (ССРП, 3, 55; «Соглядатай»). Этот герой не верит, что жив — самый невероятный образ и самая парадоксальная идея, опять-таки выраженные самыми простыми словами, соединенными самым простым способом.

Возьмем фразу, которую можно назвать набоковской: «Бывали и миражи, причем природа, эта дивная обманщица, доходила до сущих чудес: видения воды стояли столь ясные, что в них отражались соседние, настоящие скалы!» (ССРП, 4, 303–304; «Дар»). Предложение составлено самым обычным способом — и вместе с тем оно удивительно,

<sup>15</sup> Судя по замечанию о разностилье «Улисса», Набоков сам практиковал это упражнение, сопровождая его самонаблюдениями: «If you have ever tried to stand and bend your head so as to look back between your knees <...> you will see the world in a totally different light. Try it on the beach: it is very funny to see people walking...» (*Nabokov V. Lectures on Literature*. P. 289). Пер.: «Если вы попробуете, стоя, наклонить голову так, чтобы смотреть между колен <...> вы увидите мир в совершенно ином свете. Попробуйте на пляже: ужасно смешно смотреть, как люди ходят...» В «Даре», на пути к пляжу, Федор запрокидывает голову и испытывает ощущения инопланетянина, «особенно когда проходила ногами вверх семья гуляющих» (ССРП, 4, 507).

на него нельзя не обратить внимания. И это благодаря образу — примеру того, что творила «дивная обманщица».

Удивительный образ придумывает Гумберт, вспоминая письмо Шарлотты с признанием в любви и просьбой уничтожить письмо в случае отсутствия ответного чувства: «Она, вероятно, умоляла меня раздуть какой-нибудь специальный огонь для сожжения ее послания» (ССАП, 2, 88; «Лолита»). И эта фраза строится обычным способом и создает при этом совсем не обычный, неожиданно насмешливый образ, органично завершающий картину восприятия пафосного обращения циничным адресатом.

У Набокова нет бросающейся в глаза последовательной инакости фразы. Но бросается в глаза последовательная инакость восприятия им мира. Нет оснований говорить об иноязычии — но есть все основания говорить об иновидении.

Приведем еще несколько примеров иновидения без иноязычия из «Дара»: «Мне было так же трудно уснуть, как <...> покончить с собой собственными средствами (проглотив язык, что ли)»; «...когда он к ним вернулся на площадку, он, не зная этого, как и они не знали, уже был совсем сам по себе...»; «...я-то сам лишь искатель словесных приключений...»; «...сказала номер с <...> особым ритмом в произношении цифр — точно 48 было тезисом, а 31 было антитезисом...» (ССРП, 4, 203, 233, 321, 323).

Писательской наблюдательности, умению замечать не замечаемое другими, Набоков сознательно придавал особое значение. Герой «Дара» говорит о наблюдательности Достоевского: «В Карамазовых есть круглый след от мокрой рюмки на садовом столе...» По данным Долинина, Набоков в этой связи отмечал в неопубликованном анализе изобразительного мастерства Достоевского: «...подробность, делающая честь зоркости писателя» (ССРП, 4, 257, 659). Сам же Набоков наблюдателен фантастически. Кто еще мог бы разглядеть, например, усы на лице часов, показывающих без десяти два?<sup>16</sup>

Отражение настоящих скал в мираже воды (работа дивной обманщицы) — образ уникальный в своем фантастическом неправдоподобии. Набоков — сам обманщик. И это одна из основ его стиля в широком смысле. Стиль в широком смысле — весь набор изобразительных средств писателя, в отличие от стиля в смысле языка, техники письма. Знаменитый пример стиля в широком смысле — начало рассказа с «Во-вторых» и завершение тем, чем следовало бы начать, если писать по порядку: «А было ему беспокойно по нескольким причинам. Во-первых, потому что Таня оказалась такой же привлекательной, такой же неуязвимой, как и некогда» (ССРП, 3, 639, 648). Такое закругление конца к началу, конечно, не может быть случайным в рассказе, который называется «Круг». Это фирменно набоковская игра, но не словесная, а композиционная.

## 2. Рокировка.

Рокировка — особый набоковский прием создания «образа наоборот». В общении с чертом: «Эрвин поклонился, поцеловал ее большую черную перчатку, набитую пятаью растопыренными пальцами...» (ССРП, 2, 480; «Сказка»). И здесь нет иноязычия, но есть заметное иновидение: традиционно главный предмет вытесняется традиционно второстепенным — герой вместо того, чтобы поцеловать руку в перчатке, целует собственно перчатку, и не рука обслуживается перчаткой, а пальцы служат наполнению перчатки (а рука как таковая не поминается, будто ее и нет). Это довольно типичная для Набокова рокировка. Типично и то, что делает он ее с помощью самых обычных слов в самых обычных сочетаниях.

В общении с собакой Набоков видит «человека, закидывавшего по просьбе пса палку в воду» (ССРП, 4, 233; «Дар»). Это всем знакомая картина, которую мы все принимаем за игру человека с псом, а на самом деле, как удается разглядеть Набокову, инициативу проявляет пес, а человек всего лишь помогает ему играть с палкой. Рас-

<sup>16</sup> «...The waxed moustache of ten minutes to two» (*Nabokov V. The Real Life of Sebastian Knight. New York, 1976. P. 9.*)

сказчик «Лолиты» упоминает «собаку (из тех, что устраивают засады автомобилям)» (ССАП, 2, 49). Принято думать, что машина представляет опасность для собаки, а Набоков переставляет роли: собака готовит внезапное нападение на автомобиль. Вновь необычное видение — и вновь обычное фразообразование.

Иногда «образ наоборот» повторяется в разных произведениях едва не дословно. В начале повести «Король, дама, валет» трогается поезд — это изображается как начало движения объектов, остающихся в неподвижности: «...тронулся не только вокзал <...> тронулся и старый городок <...> едут дома, собор, площадь, переулки...» В начале рассказа «Пассажир»: «...фонари станции <...> тронувшись, медленно проходят за черным стеклом окна» (ССРП, 2, 131–132, 481). Конечно, такое наблюдение является скорее всеобщим, чем личным, и в нем нет особой фантазии: когда пароход отчаливает, пассажир, смотрящий на пристань, не воображает, а реально видит мираж (пристань поплыла назад) — Набоков пользуется иногда и наблюдениями, не отличающимися оригинальностью. Но что не работает на оригинальность, то работает на узнаваемость, как подмигивание: мы с вами, дорогой читатель, прекрасно знаем...

### 3. Эпизодические образы и образ-тема.

Кроме образов эпизодических — создаваемых фразой изображений — наблюдаются и образы общего свойства, более продолжительные, создаваемые построением как фразы, так и более широкого текста. Эти последние можно называть образами-темами. Произведения Набокова чрезвычайно богаты и теми и другими.

Лужин — одинокий человек. В описаниях его детской жизни очень заметен мотив отчуждения от родителей. Дается зарисовка ежедневного, в четыре пополудни, возвращения мальчика из школы. Среди прочего пара эпизодов общения с родителями. С отцом: «Сын обычно сразу входил к нему в кабинет, целовал воздух, прикоснувшись щекой к его щеке, и сразу поворачивался». С матерью: Лужин-старший «прислушивался к монологу в соседней столовой, к голосу жены, уговаривающей тишину выпить какао» (ССРП, 2, 319, 319). Это типичное набоковское иновидение, создающее необычные образы семейной жизни: поцелуй воздуха, диалог с тишиной. Вполне очевидно, что эти эпизодические образы работают на создание общего образа отчуждения и взаимонепонимания.

Печальное завершение попытки спрятаться от школы: к нему в числе прочих приближается «чернобородый мужик с мельницы, обитатель будущих кошмаров. Он-то, как самый сильный, и понес его с чердака до коляски». Образ мужика — самый мимолетный и не самый примечательный. Но сила образа не в мужике как таковом, а в том, что он навсегда засел в психике Лужина и стал его пожизненным кошмаром («будущие кошмары» перекликаются с набоковским же «будущим воспоминанием»). Взрослому Лужину в больнице, в неполном сознании, является «лицо с черной курчавой бородой, знакомый образ, обитатель детских кошмаров», а на следующий день он приходит в себя и видит: «...на стуле справа сидел господин в белом, с черной бородой <...> Лужин смутно подумал, что он похож на мужика с мельницы...» (ССРП, 2, 315, 401–402, 402). Не каждый вспомнит мужика, мелькнувшего сотню страниц назад, но два эпизода составляют образ-тему детских кошмаров. Теме посвящено несколько строк — которых достаточно, чтобы понять, что кошмары были серьезными.

Местами Набоков испытывает терпение читателя. В начале второй части «Лолиты» начинается рассказ о годе странствий по фривеям и мотелям, с августа 1947-го до августа 1948 года, и рассказ скоро делается все менее увлекательным и все более беспредметным и наконец деградирует в перечисление мест, где они бывали, затем мест, где они ссорились, с близкой к нулю динамикой (см.: ССАП, 2, 187–202). Это напоминает затяжные перечисления у предшественников. Еще раз процитируем «Улисса»: «...a broadshouldered deepchested stronglimbed frankeyed redhaired freelyfreckled shaggybearded widemouthed largenosed longheaded deepvoiced barekneed brawnyhanded hairylegged ruddyfaced sinewarmed hero».<sup>17</sup> Названы 16 частей тела героя, каждая со

<sup>17</sup> Joyce J. Ulysses. New York, 1986. [12]: 152–155.

своей особенностью — это может быть мировым рекордом, хотя лишь в этой узкой категории. Затем само это число появляется в татуировке на груди матроса в кабаке: «...they had a full view of the figure 16 and a young man's sideface...».<sup>18</sup> Что тут 16 означает, не совсем понятно;<sup>19</sup> по совпадению это глава 16. Стерн в «Тристраме Шенди» перечисляет органические составляющие Гомункулуса (и человека): «...he consists, as we do, of skin, hair, fat, flesh, veins, arteries, ligaments, nerves, cartilages, bones, marrow, brains, glands, genitals, humours and articulations».<sup>20</sup> Это тоже ряд телесный и, по странному совпадению, в нем тоже 16 членов. Той же длинны ряд, причем тоже однородный, хотя не человеческий, у Стерна есть по меньшей мере еще один — из 16 первых букв английского алфавита (от А до Q). В той же книге есть и более длинные однородные ряды.<sup>21</sup> Еще более длинные есть в книге «Гаргантюа и Пантагрюэль». Одно из перечислений в «Улиссе» объявляется как бы однородным (ирландские герои и героини античности), хотя таковым не является, в него попадают Голиаф, Колумб, Данте, Наполеон, Последний из Могикиан, Тристан и Изольда, Адам и Ева и очень многие другие, в общей сложности более сотни. Примерно той же длины список якобы святых, мучеников и пр., состоящий из невообразимых имен, начинающихся почти все с инициала, после не запятой, а соединительного союза («and S.» и т. п.); его предваряют несколько других длинных списков (хотя все же не столь длинных), так что в общей сложности перечисление получается еще более затяжное.<sup>22</sup>

В «Лолите» перечисление идет не в чистом виде, разбавляется замечаниями и уточнениями, но все же это в основном названия разных мест, с минимумом описаний и впечатлений, особенно на странице о скандалах. Надо, однако, отдать должное автору — скучный отрезок хорошо работает на тему взаимоотношений Гумберта с его невольницей, служит созданию весьма вятного образа антагонизма между героем и героиней: ему нужны любовные утехи, а к достопримечательностям он довольно равнодушен (поэтому так скупо и тускло их изображает) — она хочет смотреть достопримечательности, а сексом занимается вынужденно. Это образ-тема их путешествия. Он отражает несовершенство двоякого рода: достопримечательности остаются холодными, поскольку не согреты теплом любви — секс остается холодным, поскольку нет общей радости от дороги. Набоковские перечисления наглядным служат созданию образа, нагляднее, чем у предшественников.

Некоторые образы-темы имеют особое значение для Набокова и, в сочетании с его самодельными теориями, становятся повторяющимися мотивами его творчества. В их числе образы репетиции, судьбы-рока, разлуки-изгнания и ностальгии.<sup>23</sup> Кое-где они все сплетаются в одной фразе. В «Машеньке» проскальзывает образ репетиции разлуки для возвращающегося с дачи в Петербург школьника, хотя, как в ряде других случаев, без слова «репетиция»: «Судьба в этот последний августовский день дала ему наперед отведать будущей разлуки с Машенькой, разлуки с Россией. Это было пробным испытанием, таинственным предвкушением...» (ССРП, 2, 96). В воспоминаниях схоже представлена репетиция будущей утраты дома в смысле изгнания с родины для юноши, которому негде встречаться с первой возлюбленной: они с Тamarой «принуждены были странствовать по улицам <...> тут начинается тема бездомности — глухое предисловие к позднейшим, значительно более суровым блужданиям» (ССРП, 5, 288; «Другие берега»). В обоих случаях образ будущего изгнания дается прямо, ясно

<sup>18</sup> Joyce J. Ulysses. [16]: 675–676.

<sup>19</sup> В комментарии к переводу утверждается: «...цифра 16 — символ гомосексуализма» (Джойс Дж. Улисс / Пер. с англ. В. Хинкиса, С. Хоружего. М., 1993. С. 654).

<sup>20</sup> Sterne L. The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman. New York, 2005. P. 2. В переводе А. А. Франковского их на два больше: добавлены кровь и флегма, см.: Стерн Л. Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена / Пер. с англ. и прим. А. А. Франковского. СПб., 2017. С. 7.

<sup>21</sup> См.: Sterne L. The Life and Opinions of Tristram Shandy. P. 8, 25–26.

<sup>22</sup> См.: Joyce J. Ulysses. [12]: 175–199, 1676–1712.

<sup>23</sup> См.: Левина-Паркер М. Мастер серийного самосочинения Андрей Белый. СПб., 2018 (глава 1).

и просто — и создает сложный, многоплановый образ роковой потери и тоски. Это для Набокова типично — богатая образность средствами ясноязычия.

#### 4. Образ-тема с кратковременной загадкой.

Образ может быть до того непривычным, что становится непонятным: «Он так увлекся неожиданным предложением одной чужой фирмы, шелковистыми переговорами с ней, и телефонными перестрелками...» (ССРП, 2, 166; «Король, дама, валет»). Определение «шелковистыми» выглядит метафорой, наводит на предположение, что переговоры вызвали приятное ощущение, видимо, гладко шли (как по шелку), но продолжение, с «перестрелками», выглядит метафорой противоположного смысла (а больше ничего нам о переговорах не сообщают). Продолжение повествования, однако, подсказывает, что дело героя было шелковистым в другом смысле: это торговля шелковыми носками, галстуками и прочими изделиями, превращающими его магазин в «блестящий шелк» (ССРП, 2, 177). Здесь в миниатюре, на уровне слов, а не композиции, воспроизводится квазидетективная схема других модернистов, прежде всего Белого, а также Платонова: мы натываемся на необычное выражение, которое тут же вступает в резкий смысловой диссонанс с продолжением фразы — это создает на время небольшую неясность и заставляет задуматься: что же имеется в виду? Неувязка намекает, что имеется в виду не то, что первым делом приходит в голову, — и приглашает искать спрятанный ответ. И ответ этот не только дает смысл выражения «шелковистые переговоры» как переговоры об изделиях из шелка, но и означает, как представляется, что метафорой такое выражение не является — оно просто нестрого, это перенос шелковистости с товаров на переговоры, который можно рассматривать как экспонат легкого игривого косноязычия. Многие годы спустя Набоков, в мысленном обращении героя к Лолите, использует то же слово как раз для создания метафоры, да еще какой: «моя жаркая, шелковистая прелесть!» (ССАП, 2, 72).

В композиционной игре, а не только словесной, шелковистость, однако же, тоже замешана. И обращена эта игра не столько вперед (для этого пришлось бы пофантазировать о метафорической гладкости делания денег королем и организации адюльтера дамой), сколько назад, в самое начало произведения. Тема шелка проглядывает, когда валет только еще отправляется в столицу. Сперва на каком-то случайном попутчике красуется *шелковый* галстук, затем он устраивается в купе с двумя старшими героями и «смотрит на голый шелк ее ног», а у короля «шелковистая» бровь (ССРП, 2, 132, 135, 135). Столь неброская заявка темы может быть обращена только к перечитывающему, ибо при первом чтении заявка невидима.

В другой повести, населенной немецкими персонажами: «Ее родители промышляли швейцарским делом». Какое дело можно назвать швейцарским? Сыр? Часы? Деньги? Скоро становится понятно, что отец Магды был швейцаром, вахтером (таким грубым людям это слово больше подходит), а мать швейцарихой (в обоих смыслах) (ССРП, 3, 261, 262; «Камера обскура»), так что точнее, видимо, было бы назвать дело швейцарным. И это выражение, «швейцарское дело», тоже обманчиво и отличается нестрогостью — и не просто не является, но даже и не притворяется метафорой.

В «Отчаянии» фигурирует другое дело с аналогичной формулировкой: «...я был по делу в Праге. Дело было шоколадное» (ССРП, 3, 398). На сей раз никакой двусмысленности нет, имеется в виду торговля шоколадом. При этом, однако же, дважды употребляемое слово «дело» употребляется в двух разных смыслах: «по делу» подразумевает дело, которое надо *сделать* — о чем-то с кем-то договориться; а «шоколадное дело» означает *быть владельцем* бизнеса. Это маленькое скрытное словесное приключение.

#### 5. Смещение пяти чувств — особый случай иновидения.

О том, как Набоков видит буквы окрашенными в разные цвета, казалось бы, сказано достаточно. Судя по кое-каким местам, однако, Набоков считал возможным большее, чем видеть цвет буквы, а именно, что к краскам не вредно также и принюхаться. Он вспоминает, как в детстве чувствовал *коричневый запах* окисляющегося яблока:

«...the brown smell of oxidized apple peel».<sup>24</sup> Возможно, это метафора — запаха самого яблока, а не цвета, в который оно окрашивается. Но в других местах он говорит о запахах цвета, так что процитированное место может сочетать образное значение с прямым. В «Аде» он делает парадоксальное общее заявление о связи звуков, красок и запахов: «Sounds have colors, colors have smells»<sup>25</sup> (у звука есть цвет, у цвета есть запах). В том же романе он идет еще дальше — карандаши разного цвета воспринимаются *на ощупь* (слепым) тоже как разные: «...the blind man's eyebrows went up slightly at red, higher at orange, still higher at <...> yellow and then stepped down through the rest of the prismatic spectrum...».<sup>26</sup> По набоковской гипотезе (проверкой которой продолжают заниматься ученые) цвет можно не только видеть, но также слышать, обонять и осязать. Наконец, у него и вкус порой имеет цвет: «рыжий вкус шницеля» (ССРП, 3, 405; «Отчаяние»). И почему-то это воспринимается естественно, как если бы было сказано *вкус рыжего шницеля*; возможно, это игривая замена. Но обратное — что цвет имеет вкус — Набоков обсуждает вполне серьезно, не в фантазиях своих героев, а как факт собственного цветного слуха: «Не знаю, впрочем, правильно ли тут говорить о „слухе“: цветное ощущение создается, по-моему, осязательным, губным, чуть ли не вкусовым путем. Чтобы основательно определить окраску буквы, я должен букву просмаковать...» (ССРП, 5, 157; «Другие берега»). В «Даре»: «сладковато-бурый запах» (ССРП, 4, 345) — здесь запах имеет и вкус, и цвет. Набоков видел буквы цветными, а героя он наделяет способностью воспринимать запах цветным. Для людей, не наделенных этой способностью, «сладковато-бурый запах» — парадокс. У Набокова задействованы пять чувств из пяти.

Но и это не все. Чужой Пнину сын в шесть лет видел то, чего многие взрослые не разглядят никогда: «...the colors of shadows, the difference in tint between the shadow of an orange and that of a plum...». Мы уже видели, что цвет у Набокова имеет и звук, и запах, и фактуру, и вкус, а теперь выясняется, что тень имеет цвет и есть разница в оттенках между тенью апельсина и тенью сливы. Заметим, что слива так же непрозрачна, как апельсин, так что речь не идет об особом оттенке тени прозрачного предмета. Объясняется этот дар мальчика тем, что глаз является его важнейшим органом: «...Victor's eye was his supreme organ...».<sup>27</sup>

Заметим также, что все эти чудеса изображаются почти без всякого употребления метафоры и других общепризнанных способов создания необычных и загадочных образов. Тем не менее их описания, конечно, предстают как звонкие диссонансы, словесные и смысловые,<sup>28</sup> часто как парадоксы.

В «Улиссе» упоминаются цвета слов: «...words changing colour». Сливаются зрение и слух: «He seehears lipspeech». Как бы это выглядело по-русски? Он видеослышит речь губ? Необычные органы слуха: «...listening lips and eyes».<sup>29</sup> Значит, мисс Дус слушает губами и глазами? Такое буквальное прочтение кажется неразумным, видимо, это метафорическое указание на то, что губы и глаза сигнализируют о готовности слушать (ушами).

Любопытно у Достоевского: «...кто это сказал в стихах „на небе солнце зазвучало“?»<sup>30</sup> Смешение цветов и звуков есть у Гоголя, намного больше у Белого,<sup>31</sup> но у Набокова все-таки еще больше, да еще с добавлением запаха, вкуса и осязания.

<sup>24</sup> *Nabokov V. Speak, Memory*. P. 107. По-русски в этом месте нет цветного запаха, хотя есть своя интересная метафора, с намеком на приглушенные *звуки* запаха: «...глухо пахло <...> ржавчиной яблок» (ССРП, 5, 210; «Другие берега»).

<sup>25</sup> *Nabokov V. Ada*. P. 419.

<sup>26</sup> *Ibid.* P. 469.

<sup>27</sup> *Nabokov V. Pnin*. P. 90, 94.

<sup>28</sup> См.: *Левина-Паркер М., Левин М. Шедевр трудного чтения*. С. 63–79. Суть диссонанса в соединении разнородных элементов. Например, словесным диссонансом мы называем соединение слов в нарушение общепринятых представлений о их сочетаемости и несочетаемости. Смысловым диссонансом — соединение несовместимых смыслов.

<sup>29</sup> *Joyce J. Ulysses*. [16]: 1143, [11]: 1001–1002, 266.

<sup>30</sup> *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972–1990. Т. 8. С. 309 («Идиот»).

<sup>31</sup> *Левина-Паркер М., Левин М. Шедевр трудного чтения*. С. 179–180, 64, 41.

Остается добавить, что письмо воспринимается не только ухом, но и глазом, и глазом даже раньше. Буква обозначает звук, для наделенных цветным слухом она также имеет цвет — но буква имеет еще и внешний вид, начертание, графическое изображение. Джонсон показывает на удивление хорошо, как Набоков делает это аспектом своего стиля, особенно удивительно с русскими буквами в «Приглашении на казнь».<sup>32</sup>

## Трансформация

### 1. Образы трансформации.

Образы Набокова неожиданны как игра воображения, которая следует неведомой другим людям и в то же время вполне понятной логике. Пример: «Та вынула из ящика колоду карт, столь сальных, что из них можно было бы сварить суп» (ССРП, 3, 276; «Камера обскура»). Здесь тоже нет метафор, нет необычного словоупотребления, нет необычного построения фразы — необычен образ, и только он. И это место тоже интересно не тем, как сказано, а тем, что сказано — прямое отрицание репутации модернистов. Точнее, место интересно тем, как *увидено* происходящее, а не тем, как *сказано*. Набоков советовал литературным критикам отдавать предпочтение *как* перед *что*: «By all means place the „how“ above the „what“...».<sup>33</sup> Но с его собственным творчеством это соотносится весьма нетривиальным образом.

Обратим внимание на важную особенность образа супа из карт — это образ трансформации: карты, благодаря сальности, преобразуются из средства развлечения в основу бульона. Трансформация — самый замечательный прием набоковской образности. На нем держится множество его метафор и диссонансов. Один из ранних исследователей Набокова замечает его дар видеть сходство в вещах, между которыми не видно ни связи, ни намек на связь: «...it is this perception of a similarity between things that are normally assumed unrelated and unrelatable that is Nabokov's favorite kind of comparative imagery».<sup>34</sup> Тезис, что это любимый прием его «сравнительной образности», тоже представляется верным.

Портной, шьющий Лужину, «втыкал в него булавки, с поразительной ловкостью вынимая их изо рта, где, по-видимому, они естественно росли» (ССРП, 2, 409). И снова иновидение без иноязычия. Необычность образов Набокова создается прежде всего уникальностью его мировосприятия, с помощью чаще всего — хотя не всегда — обычных слов в обычных сочетаниях. В этой фразе ясно представлена важнейшая особенность его воображения — дар видеть в явлении одного рода черты явления другого рода. Объяснение происхождения булавок естественным физиологическим процессом означает превращение булавок во что-то вроде пучка железных усов. Набокова ни с кем не спутаешь очень во многом благодаря именно этой манере образной трансформации.

Гумберт едет в некий Рамздэль, чтобы снять комнату в доме господина Мак-Ку, у которого есть 12-летняя дочь: «Ночь в поезде была фантастическая: я старался представить себе со всеми возможными подробностями таинственную нимфетку, которую буду учить по-французски и ласкать по-гумбертски». К несчастью, Мак-Ку огорошил его «известием, что его дом только что сгорел дотла — быть может, вследствие одновременного пожара, пылавшего у меня всю ночь в жилах» (ССАП, 2, 48; «Лолита») (отсылает к началу романа: «огонь моих чресел»). В этой фразе метафорический пожар обретает свойства реального, и огонь чресел так силен, что сжигает дом с расстояния в сотни миль. Это образ трансформации, возможной лишь в самом игривом воображении. Построение же фразы вновь самое традиционное.

Два романых года спустя, по ходу второй поездки и преследования наших героев неведомым злодеем, в метафорический пожар преобразуется состояние уже Лолиты:

<sup>32</sup> См.: Johnson D. Worlds in Regression. P. 7–46.

<sup>33</sup> Nabokov V. Strong Opinions. P. 66. Пер.: «Ставьте „как“ выше „что“...».

<sup>34</sup> Stegner P. Escape into Aesthetics: The Art of Vladimir Nabokov. New York: Dial Press, 1966. P. 56. Пер.: «...восприятие сходства между вещами, которые обычно считаются взаимно не связанными и несвязуемыми, составляет любимый прием набоковской образности».

«И все время я чувствовал некий маленький индивидуальный пожар справа от меня: ее ликующий глаз, ее пылающую щеку» (ССАП, 2, 269). Тут Набоков как бы приглашает к диалогу воображаемого коллегу, в котором воплощаются ожидания читателя (бахтинское «чужое слово»). В более привычном изображении было бы сказано, что Ло *горела* от возбуждения (или была *в огне*), а Гуму это до крайности не нравилось — почему не назвать это пожаром? Ведь в этом слове соединяются обе стороны дела — и то, что она горит, и то, что его этот огонь больно жжет. И в этом примере неожиданный образ создается необычной метафорой — и вновь при традиционном построении фразы.

Взаимодействие мужа и жены в постели Гумберт именует «супружеской вольной борьбой» (ССАП, 2, 102; «Лолита»). Образ делает честь его фантазии, преобразующей секс в спортивный поединок, но и этот образ складывается из простого взаимодействия слов (и совсем не сложного демонтажа выражения «вольная борьба»).

Смехотворная трансформация шепелявости: «„Послушайте, — сказал он, плюнув мне в подбородок <...>“» (ССРП, 4, 244; «Дар»). Неконтролируемый дефект речи преобразуется в намеренную агрессию — образ, возможно, не самый оригинальный, но от этого не менее смешной. Эффект строится на смысловом диссонансе: дружелюбное обращение — враждебная акция.

## 2. Образный диссонанс на службе трансформации.

В числе фирменных образов Набокова много внутренне противоречивых, в которых возможное сталкивается с невозможным и создает своеобразный диссонанс образа с известными свойствами нашего мира. Прием в том, что свойства предмета или действия переносятся с одного привычного ряда на другой, и ряды смешиваются. В таких образах-диссонансах особенно выразительно проявляется набоковское иновидение.

*Видеть невидимое.* В «Петербурге» Белого фигурирует «пятно павшего воздуха». <sup>35</sup> Трудно представить: воздух падает — сквозь воздух? А как выглядит пятно воздуха? В «Пнине» о Викторе: «At eight, he had once told his mother that he wanted to paint air». <sup>36</sup> Мальчик хотел нарисовать воздух, значит, он его видел. Возможно, что и Набоков, подобно Белому, видел воздух. Это трансформация с элементом контрабанды: оба скрытно проносят невидимое в область видимого. Рисовать воздух, наверно, лучше всего белым карандашом на белой бумаге (вообразим гида в галерее Инвизибло: «А вот его знаменитый натюрморт „Воздух“, исполненный без применения красок, известный также как „Белое на белом фоне“»).

*Нести неудобноносимое.* Несение вещей смешивается Гумбертом Заботливым с несением не-вещей: «Никто не узнает, каких усилий мне стоило отнести все это к ней — букет, бремя любви, книги...» (ССАП, 2, 297; «Лолита»). У бремени любви ничего общего нет ни с букетом, ни с книгами, объединяет их только слово *нести*, приложимое ко всем трем объектам. Носят их по-разному, но Гумберт выражается так, словно нес их в одной сумке. Смешение посложнее: Гумберт Теннисный видит двух «добросовестных новичков» с зачехленными ракетами — «и несли они их не так, как носишь естественные и удобные продления некоторых специализированных мышц, а как если бы это были молотища, мушкетоны, коловороты или мои собственные гнусные, громоздкие грехи» (ССАП, 2, 287). Здесь не только диссонанс образа в виде той же смеси вещного с невещественным, но и смысловой диссонанс: грехи «громоздкими» не бывают. Это слово еще больше сближает грех с материальным миром, назревает образ грехов, складываемых в рюкзак или несомых в чехлах — трансформация бесплотной абстрактной категории в вещь, предположительно имеющую форму и габариты.

<sup>35</sup> Белый А. Петербург. С. 221. См.: Левина-Паркер М., Левин М. Шедевр трудного чтения. С. 65.

<sup>36</sup> Nabokov V. Pnin. New York, 1989. P. 98. Пер.: «В возрасте восьми лет он как-то сказал матери, что хочет рисовать воздух».

В «Отчаянии» Герман не решается бросить несомое им письмо в почтовый ящик: «...все еще держа письмо в руке, я пошел по улице, остановился у следующего ящика, и повторилась та же история. Я пошел дальше, все еще нагруженный письмом <...> нерешительность собственника, все не могущего, такая уж традиция в крови, расстаться с имуществом, — причем в данном случае имущество измерялось не просто деньгами, которые я посылал, а той долей моей души, которую я вложил в строки письма» (ССРП, 3, 472).

Здесь тоже смесь вещного с невещественным: кроме конверта с письмом и деньгами, Герман несет также долю своей души, в которую трансформированы строки письма.

Общий исток смешанных несений разглядеть нетрудно — *нести крест*. Осужденный прокуратором на казнь физически несет крест — и одновременно несет тяжкие бремена нефизические. В последнем, переносном значении выражение употребляется намного чаще, а физический крест приходит в голову лишь тогда, когда на него прямо указывают. Набоков, наоборот, указывает на нефизические грузы, которые у него — с помощью того же *нести* — неожиданно становятся подобны физическим. Это трансформация радикальная.

Было бы в духе набоковских словесных игр позабавиться демонтажем других идиом со словом нести: «Он свалил на плечи и понес мешок, полный чепухи». Или: «Тайком нес невидимую в темноте околесицу».

### 3. Трансформация одного мира в другой.

Гоголь, рассказывая в «Старосветских помещиках» о некоторых повадках некоторых котов, говорит о них так, как говорят о людях, в частности, называет «народом». Платонов описывает животных, совершающих человеческие действия. Другие, напротив, говорят о людях, как о животных. Белый любит обезличивать людей и одушевлять вещи. Это три разных мира — людей, животных и вещей, — и их смешение создает образы часто неожиданные. Набоков в этом не пионер, но у него особая страсть их смешивать, передавая объектам одного мира свойства другого мира. Образная трансформация становится у него важным самостоятельным приемом, которым он пользуется весьма охотно.

*Одушевление.* Пруст кажется самым заметным предшественником Набокова по этой части, трудно сказать, у кого из них одушевления больше. С самого начала эпопеи Пруст последовательно оживляет вещи: «J'appuyis tendrement mes joues contre les belles joues de l'oreiller...»; «...de l'hostilité des rideaux violets et de l'insolente indifférence de la pendule...»; «Plus loin, là où toutes leur feuilles vertes couvraient les arbres, un seul, petit, trapu, étêté et têteu secouait au vent une vilaine chevelure rouge». Встречаются образы очень близкие набоковским: «...sur l'eau et à la face du mur un pâle sourire répondre au sourire du ciel...»<sup>37</sup> Отражение неба в воде — типично набоковская картинка; бледная улыбка отражения в ответ на улыбку неба — типично прустовская метафора.

Набоков тоже любит образы вещей, обладающих волей и действующих, и даже более своеобразных, чем у Пруста. О доме детства героини: «у вещей была своя душа». В той же «Защите Лужина» отмечены слабые волевые качества жидкого металла, не способного противостоять внешнему влиянию в условиях похолодания: «Безвольная ртуть под влиянием среды падала все ниже» (ССРП, 2, 367, 432). Вообще автору чрезвычайно близка идея обращения объекта в субъект, он любит вдохнуть душу в вещь.

<sup>37</sup> Proust M. Du côté de chez Swann. Paris, 1995. P. 4, 8, 414, 153. В переводе А. А. Франковского: «Я нежно прижимался щеками к щекам подушки, полным и свежим...»; «...враждебности фиолетовых занавесок и наглом равнодушии стенных часов...»; «Дальше, там, где лесной покров деревьев оставался нетронутым, один только низкорослый крепыш, подстриженный и упрямый, встряхивал на ветру своей огненно-красной гривой»; «...отраженная в воде стена отвечает бледной улыбкой улыбнувшемуся небу...» (Пруст М. В сторону Свана / Пер. А. А. Франковского. Л., 1992. С. 4, 8).

Иногда нарочито: «Вещи лежали и стояли в тех небрежных положениях, которые они принимают в отсутствие людей. <...> Какая-то пробочка, вымазанная с одного конца синевой чернил, подумала-подумала да и покатила тихонько полукругом по столу, а оттуда упала на пол. <...> В шкафу, улучив мгновение, тайком плюхнулся с вешалки халат — что делал уже не раз, когда никто не мог услышать» (ССРП, 2, 194; «Король, дама, валет»).

Вещи как люди: «вещи еще соблюдали наружное приличие». Буфет одушевляется: «Черная кошка <...> очутилась на буфете, проводившем ее глазами...» (ССРП, 4, 180, 106; «Приглашение на казнь»). Очеловечивается автомобиль: «...быстрый автомобиль затормозил и выругался...» (ССРП, 2, 69; «Машенька»). В рассказе «*Terra incognita*»: «Между тем бредовые видения, пользуясь общим замешательством, тихо и прочно становились на свои места» (ССРП, 3, 569). Бредовые видения становятся не просто живыми, а самостоятельными и преследующими свои цели — смелая метафорическая трансформация. Более насыщенный образ из рассказа «Весна в Фиальте»: «...после обычной разлуки мы встречались под аккомпанемент взволнованно настроиваемых струн, в суете дружелюбия, в шуме рассаживающихся чувств; но капельдинеры закрывали двери, и уж больше никто не впускался» (ССРП, 4, 574). Чувства рассаживаются в партуре, вступают капельдинеры — разворачивается метафора театрального ряда и трансформации чувств в зрителей.

Одушевлением занимаются многие, но у Набокова одушевления особенно много, и оно у него особенно душевно. Мало кто находит в маршрутах городского транспорта свойства животных, а Набоков находит, с совершенно неожиданной метафорой: «...водились два вида трамвая, 113-й и 108-й, и один вид автобуса» (ССРП, 2, 195; «Король, дама, валет»). Он не только приписывает трамваю и автобусу способность стихийно заводиться в некоей среде обитания, но распространяет на них классификацию видов, говоря о них, как говорят, допустим, о двух видах копытных.

Трансформация внутреннего органа в пешехода: «сердце запнулось...» (ССРП, 2, 133; «Король, дама, валет»). Такая метафора деятельна, она наделяет сердце (живое, но не одушевленное) свойством не просто объекта другого рода (суть метафоры), а человека. В этом главное своеобразие набоковской метафоры — она совершает трансформацию, переносит предмет в другой мир, в данном случае придает биению сердца человеческую способность спотыкаться. Такая способность есть не только у сердца: «в спотыкавшихся устах» (ССРП, 4, 225; «Дар»). Вновь нетвердая походка части тела, хотя представляется, что уста спотыкаются на свой особый манер, не так, как сердце.

У Пнина в дороге возникают неприятные ощущения в области сердца, и оно опять-таки рисуется одушевленным, но на сей раз не в двух словах, а на полную страницу; если вкратце, то сердце Пнина откровенно ему враждебно, и Пнин отвечает сердцу взаимностью и руганью: грязный, паразитирующий монстр, неуравновешенный пульс, отвратительный автомат с собственным сознанием, не просто отталкивающе живой, но вызывающий боль и панику.<sup>38</sup> Через страницу вновь фигурирует пульс, в образе несколько более сложном, назовем парным очеловечиванием: «A race was run between the doctor's fat golden watch and Timofey's pulse (an easy winner)».<sup>39</sup> В забеге участвуют секундная стрелка и пульс. Ни стрелка, ни пульс не похожи на людей, но Набоков предлагает представить соревнование между ними — и это придает им человеческие качества. Заметим, что он находчиво использует то, что им свойственно, реально, а не метафорически — скорость: и часы, и пульс бьются с какой-то скоростью. Далее, измеряя пульс, доктор устраивает им одновременный старт из одной точки, предположим нулевой, и стрелке надо пробежать круг длиной в 60 единиц, а пульс за то же время

<sup>38</sup> В оригинале: «...one of those singular and unfortunate people who regard their heart <...> as if it were some strong slimy untouchable monster that one had to be parasitized with, alas»; «...his tumbling and tottering pulse»; «...the repulsive automation he lodged had developed a consciousness of its own and not only was grossly alive but was causing him pain and panic» (*Nabokov V. Pnin*. P. 20–21).

<sup>39</sup> *Ibid.* P. 22. Пер.: «Соревновались в беге толстый золотой секундомер доктора и пульс Тимофея (легко победивший)».

пробежит столько, сколько ему по силам, быстрее стрелки или медленнее, и в итоге победит или проиграет. На этой основе можно вообразить и забег между ними — и тогда естественным для них кажется иметь и отношение к делу, как у атлетов: видеть друг в друге соперника, желание прийти первым и торжествовать победу. В высшей степени набоковский образ, из самых остроумных и запоминающихся. И образ повторяющийся, как многие другие.

Одушевляющая мимика: «насупленный рестораник» (ССРП, 2, 201; «Король, дама, валет») — у ресторана человеческая гримаса. Гибрид, оживляющий посуду: «...бежала башня тарелок на человеческих ногах». И совсем по-человечески героя развлекают «случайные книжонки легкого поведения» (ССРП, 2, 364, 407; «Защита Лулуина»). Устройством для улучшения зрения превращается в глаза: «...блестя на Марту обожающими очками» (ССРП, 2, 211; «Король, дама, валет») <sup>40</sup> — у стекляшек глубоко человеческое чувство. Одушевление без уточнения природы: «...она опять попытала письменный стол. Он весь подобрался и замер при ее приближении». У стола пробуждаются повадки живого существа, но человека ли или зверя, непонятно. Еще одно без уточнения, но больше похоже на человекоподобие: «Комнатка принимала все более натянутое выражение, как будто чувствовала, что о ней говорят». Мир уподобляется собаке: «Он перевернул страницу, и весь мир, жадно, как игривая собака, ожидавший это мгновение, метнулся к нему светлым прыжком...»; «Мир, как собака, стоит — служит, чтобы только поиграла с ним» (ССРП, 2, 250, 275, 137, 245–246; «Король, дама, валет»). Как собака ведет себя воспоминание: «...и все то же воспоминание скулило в уголку...» (ССРП, 4, 170; «Приглашение на казнь»).

Иногда у Набокова несколько подряд образов трансформации неодушевленного в живое. В ряде случаев это огнестрельное оружие. В «Отчаянии»: «...медленное выдвигание ящика, где он покоился <...> Он был отлично смазан, он был туго набит» (ССРП, 3, 490). Пистолет ни разу не назван ни пистолетом, ни орудием, ни другим предметом, а фигурирует исключительно как «он», что может быть отнесено и к живому существу. В «Даре» описана полноценная трансформация оружия — оно называется револьвером, который проходит стадии развития человека, начиная с самой ранней: «...вокруг колыбели, где лежал темненький новорожденный револьвер»; «К весне револьвер вырос»; «...они запаслись уже совсем толстым и самостоятельным револьвером...» (ССРП, 4, 231, 231, 232). В «Лолите» одушевляется пистолет: «уютно закутанный в белый шерстяной шарф», «готовый быть немедленно примененным»; Гумберт разговаривает с ним, называет дружком, пьет за него: «„Лежи, лежи“, шепнул я моему портативно-компактному дружку и выпил за его здоровье глоток джинанаса» (ССАП, 2, 265–266). Пистолет затем применяется для расстрела свитера, после чего герой называет этот предмет гардероба по-человечески: «Обратно в автомобиль пошел серый мертвый свитер с добавочными дырками в разных местах; и, снова зарядив теплого еще дружка, я продолжал путешествие». Свитер после «выполнения приговора» становится «мертвым» (значит, был живым), более того, называется, как человек, «трупом», более того, даже и труп его проявляет признаки жизни: «Труп казненного свитера, лежавший на заднем сидении, все норовил <...> обнаружить разные очертания...» (ССАП, 2, 327–328). Далее сообразно теме книги: «...не мешало бы мне отдохнуть в этой притихшей, до смерти испуганной качалке, до того как отправиться искать логовище зверя: там оттяну крайнюю плоть пистолета и упьюсь оргазмом спускового крючка...» Оживают и пугливая качалка, и похотливый пистолет. Дружеские чувства, процедуры, бинты и пачкотня знаменуют последние приготовления уже в день убийства: «Дружка я так основательно выкупал в масле, что теперь не мог избавиться от черной гадости. Я забинтовал его в тряпку, как искалеченный член...» Логичное продолжение на месте преступления: «...я брезгливо разбинтовал моего маленького пачкуна <...> я перевел обнаженного дружка в чистую нишу...» (ССАП, 2, 336, 358, 360).

<sup>40</sup> В «Крещеном китайце» Белого: «...произнес он очками» (*Белый А. Котик Летаев. Крещеный китаец. Записки чудака. М., 1997. С. 231*). Образ говорящих очков был бы еще более радикален, чем очков смотрящих, но сами очки у Белого не говорят (и не оживают).

По-английски дружеское обращение к пистолету идет с большой буквы, поскольку он обретает имя собственное: *Сlum*.<sup>41</sup>

В «Даре» «толстым и самостоятельным» становится не только револьвер, но и мечта героя: «...жил <...>, не сознавая постоянного, домашнего присутствия мечты, давно ставшей упитанной и самостоятельной» (ССРП, 4, 247; «Дар»). «Ремонт», «починить» — слова человеческого мира; «починить тучу» — перенос человеческих дел в мир природы, придающий туче образ какого-то дырявого предмета, может, потолка или крыши палатки. Или это дырявый небосвод, который пора заштопать. Это тоже в высшей степени набоковский образ.

Очеловечивание иногда бывает косвенным, например: «...дом, с ремонтом, шедшим так высоко в небе, что казалось, можно было заодно починить серую, с рваным отверстием, тучу...» (ССРП, 4, 247; «Дар»). «Ремонт», «починить» — слова человеческого мира; «починить тучу» — перенос человеческих дел в мир природы, придающий туче образ какого-то дырявого предмета, может, потолка или крыши палатки. Или это дырявый небосвод, который пора заштопать. Это тоже в высшей степени набоковский образ.

Некоторые трансформации Набокова особенно метафоричны. В «Подвиге» находим «белую церковку, пасущую несколько бревенчатых изб, готовых вот-вот разбредись...» (ССРП, 3, 222). Метафора проецируется на пастуха и стадо. Одушевляются елки и бор: «...он увидел чудовищный обрыв, сияющую, солнечную пропасть, и в глубине панику отставших елок, бегом догоняющих спустившийся бор...» (ССРП, 3, 160; «Подвиг»). Паника елок созвучна паническому состоянию героя, застрывшего на скале над обрывом. Одушевляются мысли: «...мысли блуждали, отыскивали свои жилища, и находили развалины» (ССРП, 3, 241; «Подвиг»). Мысли оказываются разочарованными. Очеловечивается мебель: «Мебель, когда я включил свет, оцепенела от удивления» (ССРП, 3, 71; «Соглядатай»). Автор словно проверяет читателя: можешь представить себе оцепеневшую от удивления мебель? В отличие от приведенных примеров, в следующей цитате подчеркивается мнимость одушевления: «...на веревке надувались мнимой жизнью подштанники» (ССРП, 3, 399; «Отчаяние»). Находим метафору, уподобляющую часовую стрелку охотничьей собаке: «Стрелка часов делала стойку, нацеливаясь на минуту, вдруг прыгала на нее, и вот уже нацеливалась на следующую» (ССРП, 3, 478; «Отчаяние»). Двойное очеловечивание: «Из-за траурного дерева бесшумно появилась луна — мрачная, жирная. Облако мимоходом надело на нее маску; остался виден только ее полный подбородок» (ССРП, 3, 443; «Отчаяние»). Облако очеловечивается произведенным им действием, луне придаются черты человеческого лица. Все это трансформации неодушевленных предметов в одушевленные.

Иногда подчеркивается уязвимость очеловеченных вещей. В «Отчаянии» это карандаш: «...я улыбнулся улыбкой смертника и тупым, кричащим от боли карандашом быстро и твердо написал на первой странице слово „Отчаяние“, — лучшего заглавия не сыскать» (ССРП, 3, 522). Карандаш очеловечен — он кричит от боли, состояние героя проецируется на карандаш. В рассказе «Совершенство» это некий технический предмет: «...он был не вхож в тайное содружество вещей, зовущееся техникой, и при ином неметком его замечании Давид направлял в него бледно-серые свои глаза с недоумением и затем быстро отбирал расплакавшийся в ивановских руках предмет» (ССРП, 3, 594). Предмет плачет в руках Иванова.

В «Даре» говорится о роли берлинских улиц в жизни Федора Константиновича: «Он шел по улицам, которые давно успели втереться ему в знакомство, — мало того, рассчитывали на любовь; и даже наперед купили в его грядущем воспоминании место рядом с Петербургом, смежную могилку...». Это двухуровневая метафора: вначале улицы очеловечиваются — втираются в знакомство, рассчитывают на любовь, затем образ развивается и захватывает грядущее воспоминание, в котором они займут место, так как купили в нем смежную с Петербургом могилку. Как контрастирует с этой метафорой простое описание тех же берлинских улиц для того же героя: «Он ехал на

<sup>41</sup> См.: *Nabokov V. Lolita*. P. 293, 294, 295, 297, 298, 306.

урок, как всегда опаздывал, и, как всегда, в нем росла смутная, скверная, тяжелая ненависть <...> к безнадежно знакомым, безнадежно некрасивым улицам, шедшим за мокрым окном...» (ССРП, 4, 239, 264).

О мебельных изделиях говорится как о людях: «...протягивали свои плюшевые руки старые кресла...» (ССРП, 2, 135; «Король, дама, валет»). Здесь трансформация с метафорой и диссонансом: очеловечивание кресел. Все это создают два слова: «протягивали» и «руки». *Ручки* кресел переименованы в *руки*, а *протягивать* руки (как и ноги) свойственно людям, а не креслам.

Любопытны примеры очеловечивания, замешанные на старении: «состарившиеся комары», «жалко тех постаревших галстуков и носков» (ССРП, 2, 170, 177; «Король, дама, валет»). О насекомых и одежде говорится как о людях преклонного возраста, причем во втором даже падеж используется сугубо человеческий (о вещах следовало бы сказать: «жалко те постаревшие галстуки»).

Насыщен одушевлением «Дар» в самых разных формах, с первого же абзаца: «...остановился мебельный фургон <...> запряженный <...> трактором с гипертрофией задних колес и более чем откровенной анатомией. На лбу у фургона...». Это не такой способ оживления, как с «видами трамвая», но тоже действенный. Фургон и трактор — как два индустриальных чудовища в джунглях города, и трактор автор рисует в загадочных тонах: какую именно анатомию он называет «более чем откровенной»? Не намек ли это на не вполне приличные очертания трактора, выдающие его развратную суть? На следующей странице улица обсажена «среднего роста липами». На третьей от начала странице Годунов-Чердынцев насмехается над миром торгашей далеко не добродушно («Боже мой, как я ненавижу все это...»), что, как кажется, отражает нелюбовь и Сирина-Набокова к миру правильных людей. По ходу дела «он» (не всегда отличный от «я») развешивает целую гирлянду образов, которые узнаются как фирменно набоковские. Они создаются приемом, который мы называем трансформацией через метафору: «тупое лицо товара», «опущенные ресницы скромной цены», «хмелеет от вина честности, от сладости взаимных услуг». Цена уподобляется барышне без всяких пояснений, хотя такое сравнение мало кому придет в голову, и подобие это выводится последовательно и весьма портретно, будто это не метафора, а натуральное описание цены как таковой: она скромна, у нее есть ресницы, она их опускает. Метафора радикализована настолько, что совсем не похожа на традиционную; она, с позволения сказать, притворяется, что она будто бы вовсе и не метафора. Тем не менее это она переносит неживое в мир людей: товар обретает лицо, цена скромно опускает ресницы. Еще через страницу: «Внутри же фургона лежало небольшое коричневое пианино, так связанное, чтобы оно не могло встать со спины...» (ССРП, 4, 191, 192, 193, 195).

Во время судьбоносной ночи в «Приюте Зачарованных Охотников» Гумберт слышит малоприятные звуки из прилегающих номеров, особенно часто туалетные каскады, в их числе наделенные человеческими качествами: «Это был мужественный, энергичный, басистый клозет...»; «...несколько трудолюбивых уборных стали действовать...» (ССАП, 2, 161, 164; «Лолита»). Шум туалета за стенкой знаком всем, и особого воображения на сей раз не требуется, необычна метафора (на сей раз не столь радикальная), трансформирующая его в звуки, производимые басистым мужчиной или усердным трудом — но и здесь нет ни намека на иноязычие.

В разных вещах поднимается тема грубости ветра. В «Отчаянии»: «У меня был светлый номер, и я с интересом смотрел в окно на то, как ветер грубо приподымает и отворачивает исподнюю листву маслин». В «Даре»: «Он выбрался на площадку вагона. Тотчас же ветер грубо его обыскал...» В «Лолите»: «...грубиян-ветер потушил ее алые свечи» (ССРП, 3, 508; 4, 267; ССАП, 2, 83). В трех метафорах из трех разных произведений ветер действует грубо, а в первой еще и непристойно. Во всех случаях имеет место очеловечивание ветра, действует ветер-грубиян. Это один из образов многократного употребления, в данном случае прописанный в воображении Набокова на протяжении трех с лишним десятилетий. Самый, вероятно, заметный постоянный образ у него — зеркало, и оно тоже нередко оживает: «удивленное и довольное

зеркало», видимо, зараженное настроением смотрящей на свое отражение и «приятно удивленной» Лолиты (ССАП, 2, 149).

Одушевление души проходит не совсем успешно: «...душа не желала шевелиться, а лежала, сонная и зажмуренная, довольная своей клеткой» (ССРП, 4, 488; «Дар»). Она обретает свойства живого существа, но не проявляет особого оживления. Одушевление души без воодушевления.

Вещи иногда служат созданию видимости человека и в буквальном смысле. В карточной повести Набоков тщательно выписывает линию «старичка-хозяина», у которого Франц квартирует; этот безобидно безумный персонаж умудряется предъявить жильцу свою жену, которой у него нет, и при прощальной их встрече секрет иллюзионистского трюка раскрывается: «Посреди комнаты, к нему спиной, на обычном своем месте сидела старушка, лица которой он не видал никогда. <...> Никакой старушки не было: просто — седой паричок, надетый на палку, вязанный платок» (ССРП, 2, 278; «Король, дама, валет»).

*Оживление слова.* В рассказе «Встреча» описывается процесс вспоминания слова (характерный прием Набокова): герой пытается вспомнить имя пуделя из далекого прошлого: «Слово еще было незримо, — но уже его тень протянулась — как бы из-за угла, — и хотелось на эту тень наступить, не дать ей опять втянуться. Увы, не успел. Все исчезло, — но в то мгновение, как мозг перестал напрягаться, снова и уже яснее дрогнуло что-то, и, как мышь, выходящая из щели, когда в комнате тихо, появилось, легко, беззвучно и таинственно, живое словесное тельце... „Дай лапу, Шутик“. Шутик! Как просто» (ССРП, 3, 579).

Слово овеществляется и отбрасывает тень, на которую хочется наступить, но в конце является словесным тельцем — одушевляется и обрастает телом. Двойная трансформация.

Другой пример оживления слова находим в рассказе «Памяти Л. И. Шигаева»: «Умер Леонид Иванович Шигаев... Общепринятое некрологическое многоточие изображает, должно быть, следы на цыпочках ушедших слов — наследили на мраморе — благоговейно, гуськом...» (ССРП, 3, 648). Слова обрастают телом и очеловечиваются: гуськом уходят на цыпочках, оставляют следы на мраморе. Некрологическое многоточие таким образом воплощается в цепочке очеловеченных слов, хотя каких именно, остается неясным.

*Овеществление.* Вместе с тем Набокову, хотя и в меньшей мере, свойственно овеществлять живое (не путать с обезличиванием), это тоже заметная вариация его приема трансформации образа. Неподалеку от плюшевых кресел с протянутыми руками в тексте находятся «две плюшевых старушки» (ССРП, 2, 132; «Король, дама, валет»). Значит, они, по меньшей мере на вид, мягкие и гладкие, как милые детские любимцы? И с ними можно играть, как с плюшевыми зайчиками, брать в руки, гладить, укладывать спать? Метафора довольно радикальная. И одновременно это резкий диссонанс, словесный и смысловой. В итоге старушки переходят из мира человеческого в мир игрушек — в противоположность трансформации плюшевых кресел. Схожая трансформация в виде придания человеку нечеловеческого атрибута в рассказе «Оповещение»: «У Евгении Исаковны, старенькой, небольшого формата дамы...» (ССРП, 3, 610). Форматы не бывают у людей — тоже образ с диссонансом.

Матильда в «Соглядатае» уподобляется жаркой печи: «...когда, отведа восвоеси эту большую живую печь, я возвращался один среди чмокания и ртутного блеска безжалостной ночи, было мне холодно, холодно до омерзения» (ССРП, 3, 45). Печь обогревает героя, когда она при нем, и оставляет его замерзать, когда отведена восвоеси.

Овеществление собаки, хотя половинчатое: «...дремала злая обветшалая собачка» (ССРП, 2, 135; «Король, дама, валет»). Она дремлет и зла, как собака — но при этом обветшала, что бывает с постройками.

Другая половинчатая и притом куда более радикальная трансформация: «...мало знаю внешностей гаже, чем тяжелые отвислые зады, толстые икры и прыщавые лбы

большинства студенток (может быть, я в них вижу гробницы из огрубевшей женской плоти, в которых заживо похоронены мои нимфетки!)...» (ССАП, 2, 215; «Лолита»). Студентки уподобляются гробницам, что можно считать олицетворением самой смерти — и в то же время это живые люди, они выросли из нимфеток, и в их живых телах «заживо похоронены» те соблазнительные дети, которыми они когда-то были, которых теперь уже нет. Речь о женском колледже, и если в нем учатся студентки-гробницы, колледж трансформируется в шумное живое кладбище прекративших существование нимфеток — так его видит Гумберт, и именно это он говорит, и говорит ясно.

Косвенное овеществление: «Снова и снова перелистываю эти жалкие воспоминания» (ССАП, 2, 22; «Лолита»). Образ причудлив. Листать воспоминания — и неожиданная метафора, и при этом словесный диссонанс, да и смысловой, ибо воспоминания, хранящиеся в памяти, не принято, да и невозможно перелистывать. И в то же время это игривая двусмысленность, ведь воспоминания иногда переносят на бумагу, на листы, которые в таком случае естественно листать. По чудесному совпадению такие сочинения тоже так называются: воспоминания. Это тоже один из вариантов набокковской трансформации, когда свойства одного рода объектов преобразуются в свойства объектов другого рода. В данном случае воспоминания, записанные в памяти, наделяются свойствами записанных на бумаге, следовательно, мозг наделяется свойствами библиотеки. Попутно образуется новое выражение (неофразизм): перелистывать воспоминания (в голове).

*Обезличивание.* Обезличивание имеет долгую историю и осуществимо многими способами. Едва ли не самым нарочитым является использование среднего рода применительно к *ему, ей, им*. Оно встречается у Белого, в виде краткой абстракции: «...коротавший с ним ночи безработный Степан слышал как... крикнуло»; в виде более конкретном и детальном: «Что-то громко завывало за дверью и со всех ног побежало в дальние комнаты, там возилось сперва, после двигало стульями...»<sup>42</sup> Во втором примере, называя Лихутину не «он» и не «ее муж», а «что-то» и в соответствии с этим называя его действия «завывало» и т. д., Белый набрасывает картину обезличенного остранения. Подобное употребление среднего рода особенно нарочито у молодого Достоевского в описании неловкости на балу: «Всё стояло, всё молчало, всё выжидало; немного подалеже зашептало, немного поближе захохотало». «Всё стояло» лучше, чем обычное «все стояли», передает замыкание в голове господина Голядкина: зала у него плывет и *все* смешиваются в безликое «всё». Через несколько страниц образ смешения с помощью среднего рода возобновляется: «всё заволновалось, замешалось, засуетилось...»; «всё спрашивало, всё кричало, всё рассуждало».<sup>43</sup>

У Набокова изредка попадаетея нечто внешне похожее: «Так приятнейшим образом все кругом старалось расцветить пустоту лужинской жизни» (ССРП, 2, 414). Он тоже говорит «всё старалось», а не «все старались», но, если приглядеться к контексту, не для замены людей безликой массой, а для оживления того, что окружает Лужина — не люди обезличиваются, а, наоборот, «всё кругом *стареется*, окружение обретает душу и проявляет услужливое отношение лично к Лужину. Воображению Набокова свойственно все кругом одушевлять, делать живым, придавать вещам характер. Мало сказать, что его приемы обезличивания от приемов предшественников заметно отличаются. Традиционного обезличивания у него, как нам кажется, вовсе нет, это не свойственно его мироощущению. Его не интересуют ни люди среднего пола, ни толпа как олицетворение безликости (котелки, котелки, котелки, шагающие по Проспекту). Его больше задевает потеря индивидуальности другого рода, то, что он сам называл пошлостью в широком смысле.<sup>44</sup> Всю жизнь он последовательно противопоставлял человека, живущего своим умом, человека-творца — человеку-функции, живущему предписаниями коллективного разума. Если исходить из того, что каждый

<sup>42</sup> Белый А. Петербург. С. 289, 176.

<sup>43</sup> Достоевский Ф. Полн. собр. соч. Т. 1. С. 134, 137, 137 («Двойник»).

<sup>44</sup> См. обзор Сергея Давыдова «Poshlost'» (The Garland Companion to Vladimir Nabokov / Ed. by V. E. Alexandrov. New York, 1995. P. 628–632).

рождается с какими-то творческими задатками, то можно говорить о трансформации потенциального демиурга в реального слугу банальности.

В «Лолите» несколько портретов и имитаций речи людей, выучивших и бездушно исполняющих определенную роль, включая ученых дураков — профессионалов, освоивших терминологию и набор общепринятых представлений, но не имеющих своего ума. Набоков прекрасно их чувствовал и точно пародирует их манеру выражаться. Предисловие доктора философии к записям нимфофила завершается типичным академическим пустословием: «...заставить нас всех — родителей, социальных работников, педагогов — с вящей бдительностью и пронизательностью предаться делу воспитания более здорового поколения в более надежном мире». В самом тексте галерею близких персонажей открывает Гейзиха: «Она явно принадлежала к числу тех женщин, чьи отполированные слова могут отразить дамский кружок чтения или дамский кружок бриджа, но отразить душу не могут...» (ССАП, 2, 14, 50). В другом месте Набоков очень точно воспроизводит интонацию американских образовательных администраторов, как школьных, так и университетских, но, увы, лишь по-английски: «We feel Dolly is not doing as well». Видимо, не знакомый с русскими канцеляризмами, он переводит дословно: «Мы чувствуем, что Долли учится не так хорошо, как могла бы...»<sup>45</sup> Такая фраза выглядит противостоестественно личностной, в отличие от штампованной в английском оригинале.

Основная интонация Гумберта — интонация утонченного эстета, европейского сноба. Он не отдает себе отчета в том, что говорить о себе как об исключительном и о других как о заурядных — совсем не оригинально. О своей первой любви он заявляет решительно: «Духовное и телесное сливалось в нашей любви в такой совершенной мере, какая и не снилась нынешним на все просто смотрящим подросткам с их нехитрыми чувствами и штампованными мозгами» (ССАП, 2, 23; «Лолита»). Нехитрые чувства и штампованные мозги — свойства людей любого возраста, но он приписывает их поколениям, точнее, «нынешнему поколению», как это делают самые примитивные стареющие ворчуны. Считать все свое превосходным — свою любовь, свою семью, свои вкусы, свои мнения, свои причуды — в этом Гумберт на кого-то странно похож. Набоков не часто говорит о себе с юмором, но он, отдадим ему должное, способен посмеяться над своими героями.

## Инопрочтение

Стиль набоковский, повторим, прежде всего в образах — а не фразообразовании. И все же некоторые сугубо набоковские узоры изящной словесности просматриваются. В немалой мере они видны и в его приемах трансформации, в которую часто тесно вплетаются диссонансы и метафоры. Словесная игра не отменяет основы его языка — правильного и ясного — и не создает системного иноязычия, но придает языку особые оттенки. Самая замечательная особенность в том, что и слова Набоков видит не так, как другие.

### 1. Инопрочтение слова.

Есть люди, которые никогда не узнают, что слово «сторож», если сдвинуть ударение на второй слог, распадется на два односложных, числительное и существительное, которые образуют выражение, не имеющее к сторожам отношения. Есть люди, которые никогда не узнают, что «Manhattan» распадается на три односложных слова, не имеющих отношения к «большому яблоку». Набоков замечает все. Замечает, что имя высокоцитируемой Кармен (Carmen) можно прочесть как два слога-слова, не имеющих к ней никакого отношения: car-men.<sup>46</sup> Он замечает каждое слово и все его составные

<sup>45</sup> Nabokov V. Lolita. P. 82; ср.: ССАП, 2, 104.

<sup>46</sup> См.: Nabokov V. Lolita. P. 45; Proffer C. R. Keys to Lolita. Bloomington: Indiana UP, 1968. P. 45–53.

части и скрытые возможности иного их прочтения или иного порядка. Нет конца его играм со словами, слогами, буквами, звуками, запятыми. Это откровенно заявлено в «Отчаянии»: «Мне нравилось — и до сих пор нравится — ставить слова в глупые положения, сочетать их шутовской свадьбой каламбура, выворачивать наизнанку, заставать их врасплох. Что делает советский ветер в слове ветеринар? Откуда томат в автомате? Как из зубра сделать арбуз?» (ССРП, 3, 424).<sup>47</sup> Это говорит его герой, но это и точная набоковская самохарактеристика: раскрытие чужеродных составных частей слова и сложение различных слов из одних и тех же букв — любимые его словесные игры.

Остановимся на непривычных смыслах привычных слов — это особая область остроловия. Примеры попадают у классиков, но редко. По-настоящему разработкой темы занялся Белый. В любом его произведении систематически обыгрывается разница между тем значением слов, что является принятым, и тем, что было бы логично сложить из составных частей, например, «выясниться» в смысле стать хорошо визуально различимым. Или разница между обычным значением и скрытым в буквальном прочтении, например, о бутербродах говорится, что они «понеслись» — в смысле не помчались, а были понесены на подносах.<sup>48</sup> А вот набоковская двусмысленность с тем же предметом: «Старушки стали шевелиться, шуршать, разоблачать бутерброды» (ССРП, 2, 132; «Король, дама, валет»). «Разоблачать» — не уличать, а помогать разоблачиться, вынимать из упаковок, в которые бутерброды облачены.

У Белого такой игры очень много, у Набокова еще больше, и у него она еще более разнообразна. Из всех известных нам авторов у него этой игры больше всех, и предается он ей с превеликим удовольствием. В «Даре» он напоминает о «буквальнейшем» значении необходимости: необходимое — невозможно обойти. Там же: пожарище — большой пожар; экстаз — состарившийся таз (ССРП, 4, 505, 225, 329). В его духе разлагать слова на составные части и забавляться буквальным их прочтением. Открытия в этом роде доступны не только гениям, каждый мог бы заметить, что, допустим, антилопа — противник обжорства; жрец — неутомимый едок; контрабанда — соперничающая банда; контрабандисты — отдел по борьбе с бандитизмом; прохвост — профессиональный хвост. У Набокова редчайший дар видеть в словах не только их привычные значения. Почти никто не замечает, что спрятано в выражениях «стрелка часов» или «ручка кресла». Набоков обыгрывает эти слова. «Ручку» открыто: «...в кожаную благодать кресла (с пепельницей, приделанной к ручке — точнее, ручище)». «Стрелку» не так заметно: «Огромная, черная стрела часов» (ССРП, 2, 188, 131; «Король, дама, валет»). В последнем случае он предоставляет читателю догадаться, что неуместно говорить о *стрелке* в огромных вокзальных часах — она так велика, что ее следует именовать как минимум *стрелой*. Назвав стрелку стрелой, он прибавляет ей веса и авторитета. Похоже с крышкой: «...снял черную металлическую крышку с пишущей машинки» (ССРП, 2, 348; «Защита Лужина»). Но тут непосредственность: если крышка обретает масштабы крыши, то и само устройство должно ей соответствовать — и должно называться пишущей *машиной*. В этих примерах видна тенденция как бы противоположная Белому, у которого очень много уменьшительных. Правда, тенденция Набокова лишать уменьшительные их привычного статуса далеко не так заметна, как пристрастие Белого к детским и полудетским словечкам.

<sup>47</sup> В английском переводе та же игра, но с другими словами: «jest in majesty», «ass in passion» (см.: Nabokov V. Despair. New York, 1989. P. 46). Аппель отмечает это место и фразы в «Лолите» с еще одним забавным примером слова, содержащегося в написании другого слова: rapist в therapist (см.: Nabokov V. Lolita. P. 376, 388 — комм. Аппеля). Во втором случае Набоков говорит это достаточно ясно (словами Гумберта, обращенными к Лолите): «The rapist was Charlie Holmes; I am the therapist — a matter of nice spacing in the way of distinction» (Nabokov V. Lolita. P. 150). А в кошмарах просматриваются ночные лошади: nightmares vs. night mares. Изредка игра слов на обоих языках одна и та же — когда в русском усвоены те же слова: «the distinction between passport and sport» (Nabokov V. Lolita. P. 239) — «различие между паспортом и спортом» (ССРП, 2, 294).

<sup>48</sup> См.: Левина-Паркер М., Левин М. Шедевр трудного чтения. С. 120–122, 61–63.

А вот совсем трудный вариант прочтения, который герой «Дара» находит в стихе: «За чистый и крылатый дар. Икры. Латы» (ССРП, 4, 216). Чтобы разглядеть эти икры с латами, нужна зоркость феноменальная. Как и для того, чтобы расслышать в знаменитой строчке совсем не то, что там сказано: «Мы слизь. Реченная есть ложь» (ССРП, 4, 583; «Облако, озеро, башня»).

Дудкин, одинокий герой «Петербурга», жалуется Николаю, по-другому одинокому: «...забываю, как называется, ну, самый обыденный предмет; и, вспомнив, сомневаюсь, так ли это еще. Затвержу: лампа, лампа и лампа; а потом вдруг покажется, что такого слова и нет: лампа».<sup>49</sup> На похожее затруднение со словом жалуется бывший одинокий герой «Дара», но он, в отличие от Дудкина, обыгрывает все мыслимые и немыслимые вариации: «потолок, па-та-лок, pas ta loque, патолог, — и так далее, — пока „потолок“ не становится совершенно чужим и одичалым, как „локоток“ или „локотол“» (ССРП, 4, 524). Мало кто мог бы соперничать с Набоковым в этой игре.

## 2. Демонтаж формулы.

Набоков умеет разглядеть буквальное человеческое значение даже в техническом термине: «...другой страдалец, тоже жертва внутреннего сгорания» (ССАП, 2, 311; «Лолита»). Такое употребление не создает образа человека, который подобен мотору, это не метафора, а словесная игра, выявляющая спрятанный в термине потенциал иного смысла. Выражение «внутреннее сгорание» используется для характеристики устройства личности, и для этого есть все лингвистические и семантические основания: человек может быть подвержен пламени страстей и может от него внутри гореть и весь сгореть. Тот же термин подвергается в том же романе иному прочтению (Набоков совсем не стесняется использовать выражение или образ по многу раз), когда бессонный Гумберт не знает, как подобраться к лежащему в опасной близости телу сонной Лолиты: «Кабы я добрался до цели, мой восторг был бы весь нег: он бы свелся к внутреннему сгоранию, влажный жар которого она едва бы ощутила, даже если бы не спала» (ССАП, 2, 163).<sup>50</sup> Здесь тоже «внутреннее сгорание» характеризует человека, но не темперамент в целом, а конкретное желание выплеснуть свою страсть в мокром акте. Одно и то же выражение имеет в разных контекстах разный смысл, но догадаться о нем не трудно, потому что, точно по Витгенштейну, его подсказывает способ употребления.

Фразеологизмы дают не менее благодатный материал для аналогичной игры в буквальные значения. Предшественником вновь предстает Белый. В «Котике Летаеве» и мемуарах он говорит о детском понимании таких выражений, как «вылетел в трубу», «упал в обморок», «обивать пороги». Набоков не обсуждает, а непринужденно использует разного рода формулы — но не обязательно в чистом их виде. По тому, как он вскрывает ходячие выражения для извлечения спрятанных в них теневых смыслов, видно, что у него было редчайшее чувство заложенного в словах и выражениях разнопрочтения и основанное на нем мастерство словесной комбинаторики. Для него «с легкой руки» имеет общепринятый переносный смысл и в то же время некий иной, который скрывается в «руке» и в *легкости*, если эти слова прочесть не как неразъемную идиоматическую формулу, а дословно, каждое из слов со своим отдельным смыслом. Он говорит о ношении женщиной мужского платья «с легкой ноги Жорж Санд» (ССРП, 4, 407; «Дар»). Это игра в остроумие и одновременно в словесную гибкость. «С легкой ноги» сразу вызывает известный смысл и поэтому становится синонимом «с легкой руки». С другой стороны, оно указывает на ноги и тем напоминает о брюках и о том, что именно они, а не пиджак, составляют решающее отличие мужского платья от женского — то есть синонимом «с легкой руки» в этом смысле *не* является. С третьей стороны, создает смесь идиомы с дословным значением (демонтаж идиомы) — выраже-

<sup>49</sup> Белый А. Петербург. С. 81–82.

<sup>50</sup> Анализ текста романа показывает, что Лолита замечает и ощущает значительно больше, чем кажется (или хочется думать) Гумберту — см.: Левина-Паркер М. Лолита в «Лолите» // Русская литература. 2021. № 3. С. 226–248.

ние похоже на идиому и в то же время от нее отличается, что заставляет присмотреться уже не к брюкам, а к словам и вариациям связей между ними.

Привычное выражение с *рукой* заменяется самодельным выражением с *ногой* в «Улиссе»: Маллиган спрашивает Стивена о его «secondhand breeks», затем сообразится спрашивающейся игрой слов: «Secondleg they should be» («купленные с рук» — «купленные с ног»)<sup>51</sup> Это такое же привлечение внимания к детали, которое уточняет образ. В том же «Улиссе» персонаж посылает приятеля... нет, не к черту и не в преисподнюю: «Ah, go to God!»<sup>52</sup> — Да иди ты к Богу! Это диссонанс перевернутый по отношению к знаменитому пушкинскому «Когда же черт возьмет тебя».

Все это примеры особой игры: всем знакомое начало — неожиданное продолжение. Большим ее мастером был Андрей Белый, это один из главных способов создания у него смыслового диссонанса. Заметный частный случай — начать одним автоматом, а продолжить другим. «Для отвода» воспринимается как начало оборота «для отвода глаз». А у Белого вместо глаз — «желанные посетители для отвода души».<sup>53</sup> Связь с другим ходовым выражением — отвести душу — не сразу очевидна (потому что глагол заменен существительным), но не вызывает сомнений. Соединение двух стереотипов дает один антистереотип. После слов «от неожиданности» ждем «вздрогнул» (вскрикнул, заморгал) — и не ждем «снял калоши». В «Петербурге»: «...от неожиданности он упал...»<sup>54</sup>

Использование расхожего выражения в измененном виде, в виде, так сказать, фразеологизма-штрих, составляет прием старый, как литература, а для модернистов весьма распространенный, но Набоков особенно охотно пользуется им, пожалуй, еще охотнее, чем Белый. В «Отчаянии» герой после знакомства со своим предполагаемым двойником, ровно за десять месяцев до преступления, задается вопросом: «Или в самом деле есть уже преступление в том, чтобы как две капли крови походить друг на друга?» А накануне преступления он рассказывает жене (еще один текст в тексте) о том же сходстве с той же самой образностью: «Мы с ним схожи <...> как две капли крови» (ССРП, 3, 482). Этот штамп-штрих передает тот же смысл, что «как две капли воды», но при этом кое-что добавляет: новизну сравнения, т. е. остранение — раз; закрепляет образ кровного родства (он врет Лиде, что это его младший брат) — два; закрепляет ожидание пролития крови — три.

Этот рассказ для жены дает целую россыпь игры со словесными стереотипами. Один из приемов можно назвать нейтрализацией штампа (Белый им не пользуется). Набоков точно чувствует, что само указание на стереотипность оживляет восприятие затертого выражения и в придачу создает насмешливый комментарий по поводу злоупотребления готовыми формулами. Слова Германа о невозможности спасения брата сопровождаются мимикой, имеющей ходовое название, и он употребляет это выражение — но помечает его этикеткой штампа: «...сказал я с так называемой горькой усмешкой». Благодаря «так называемой» выражение «с горькой усмешкой» выпячивается и перестает быть незаметным (т. е. остраняется таким необычным способом); одновременно рассказчик отделяет себя от тех, кто пользуется штампами и не отдает себе в том отчета. На следующей странице другая банальность, «ломаю руки», незаметность которой устраняется ее повторением и подтверждением того, что это банальность: «...сказала Лида, ломаю руки (да, читатель, дикси, ломаю руки)» (ССРП, 3, 482, 483). Это тот же в принципе способ сделать невидимое видимым. Набоков возвращается к этому жесту в «Лолите»: «Мне всегда казалось, что ломание рук — жест вымышленный...» И вновь для того, чтобы заявить, что в нем есть своя правда: «...именно этот жест <...> лучше всего мог бы выразить без слов мое настроение» (ССАП, 2, 106). И вновь это тот же способ остранения: да, выражение избитое, но как без него, если действительно хочется ломать руки. Этот прием Набокова (наряду с «освежением клише»

<sup>51</sup> Joyce J. Ulysses. [1]: 113, 116.

<sup>52</sup> Ibid. [1]: 697.

<sup>53</sup> Белый А. Петербург. С. 62.

<sup>54</sup> Там же. С. 100. См.: Левина-Паркер М., Левин М. Шедевр трудного чтения. С. 68–69.

отмечала В. Б. Полищук: «...не обновленное, не измененное, но определенным образом опосредованное клише вставляется в текст, где из-за своей опосредованности уже не воспринимается как клише, хотя его банальность подчеркнута».<sup>55</sup>

Набоков открывает совсем оригинальный способ разоблачения избитого выражения не только без демонтажа, но и без всяких комментариев или прямых указаний на его избитость: «...Смирновский ответил, что он, мол, не вращается в таких кругах, и стал порицать подобное вращение и быстро объяснил, что вращается в других кругах, где вращение необходимо, и у Лужиной неприятно закружилась голова, как в Лунна-парке на вращающемся диске» (ССРП, 2, 446). Он придумывает физическое воздействие слов о вращении на вестибулярный аппарат. Это, заметим, тоже своего рода трансформация — слов в карусель — исключительно изобретательная и остроумная.

Остранение привычного выражения возможно и без всех этих хитростей. У Пушкина в рассказе о Кирджали герой сидит в тюрьме в ожидании малоприятной казни, его стерегут семеро турок, которые его уважают и доверчиво внимают его рассказам, и он им начинает поверять тайну своего клада — и тут следует абзац из одной строки: «Турки развесили уши».<sup>56</sup> Расхожее выражение выскакивает неожиданно и смешно и, на наш вкус, прекрасно воспринимается. Восприятие подготовлено предыдущими тремя абзацами, написанными серьезным тоном, с которым насмешливое «развесили уши» создает живой контраст. А в последнем из трех абзацев Кирджали делает заход насчет того, что хотел бы этим ребятам «оставить что-нибудь на память», и читатель может заподозрить (хотя знать еще не может), что это «лапша» для доверчивых ушей — и как нельзя более кстати турки свои уши и подставляют, — чтобы хитрец мог на них повесить свою «лапшу». Ай да Пушкин!

## Словарь

### 1. Общеизвестные слова.

У всякого автора есть слова-любимцы. У Набокова есть любимцы заметные и есть незаметные. Легко заметить особое отношение к слову «зеркало» и повышенное внимание к самым разным отражениям, часто не простым физическим, а умственным, словесным, психологическим, метафизическим. Он всячески играет и со словом, и с образом. Буквы переставляет: «олакрез». Этот неожиданный квазинеологизм появляется так, чтобы по построению фразы можно было догадаться, чье законное место он занимает: «...я присел на край постели, продолжая смотреться в олакрез». Для недогадливых через несколько страниц: «Олакрез. Зеркало» (ССРП, 3, 405, 409; «Отчаяние»). Можно догадаться и о том, почему именно это слово пишется задом наперед: в зеркале правое ухо находится на левой стороне лица, а левое на правой, и если бы семь букв, составляющих ЗЕРКАЛО, отразились в зеркале... нет, мы бы, конечно, не увидели ОЛАКРЕЗ, потому что буквы несимметричного написания смотрели бы не в ту сторону, но все же эти значки шли бы задом наперед. Палиндром — не совсем зеркало, но ближайшая к зеркальной симметрия букв.

Зеркало — особое для Набокова слово. Особая набоковская тема.

Франц без очков почти совсем не видит и с трудом выбирается из гостиничного номера: «...преодолея все туманы, высмотрел шляпу, шарахнулся от зеркала, в которое чуть было не вошел, и шагнул к двери» (ССРП, 2, 145; «Король, дама, валет»). Образ потенциального вхождения в зеркало, как и многие вообще зеркальные мотивы, мог быть заимствован из «Петербурга» Белого: «...хотел пробежать в соседнюю комнату для розыска домино, но оттуда, из комнаты, быстро-быстро к нему подлетел бритенький гимназистик, затянутый в сюртучную пару; и ему рассеянно Аполлон Аполлонович чуть не подал руки; бритенький гимназистик при ближайшем осмотре

<sup>55</sup> В. В. Набоков: pro et contra. Материалы и исследования о жизни и творчестве В. В. Набокова. Антология: В 2 т. СПб., 1997. Т. 1. С. 822.

<sup>56</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: [В 16 т.]. М.; Л., 1948. Т. 8. Кн. 1. С. 259.

оказался сенатором Аблеуховым: с разбегу Аполлон Аполлонович чуть не кинулся в зеркало...»<sup>57</sup>

В «Отчаянии» не так: «...там <...> ждал меня Феликс. С серьезным и бледным лицом он подошел ко мне вплотную. Был он теперь чисто выбрит, гладко зачесанные назад волосы, бледно-серый костюм, сиреневый галстук. Я вынул платок, он вынул платок тоже» (ССРП, 3, 405). Отражение в зеркале изображается, но не называется по имени, читателю надо догадаться, что Герман подошел к *зеркалу* и смотрит на *свое отражение*.

В «Петербурге» просматривается одушевление зеркал: «зеркало перекинуло зеркалу отражение...».<sup>58</sup> Зеркала, как живые, делятся одно с другим наблюдениями. У Набокова самое полномасштабное одушевление: «Она даже не почувствовала, что зеркало на нее глядит...» (ССРП, 2, 172; «Король, дама, валет»). Мало того, что зеркало обладает зрением, у них с Мартой, судя по этому замечанию, давние отношения: в своем нынешнем состоянии Марта не почувствовала, а обычно, значит, чувствует, как зеркало на нее глядит. Зеркала Белого могли повлиять на зеркала Набокова, во всяком случае, у них много общего. Но отличия тоже заметны, Набоков придумал много новых игр с отражениями, и по разнообразию и изощренности его игры выглядят еще интереснее, чем у предшественника — впечатляющее достижение, превзойти Белого в чем бы то ни было мало кому удается.

Метафорическая *гирлянда* фигурирует с определенной периодичностью. Кроме «гирлянды горластых гёрлз» в воспоминаниях, Набоков развешивает гирлянды и в других вещах; в «Лолите»: «в ромашковой гирлянде судьбы», «сквозь гирлянды теней и света», «гирлянда из семи маленьких граций» (на школьной сцене; ССАП, 2, 35, 217, 271).

Не так легко заметить, что Набоков часто пользуется словом «тень» и производными от него. Удивительно часто: в «Даре» соответствующие словоформы употребляются, согласно Национальному корпусу русского языка, 84 раза, а во всем подкорпусе набоковской художественной прозы на русском языке (включая воспоминания) 312 раз. Это сопоставимо с показателями Белого: 139 в «Петербурге» и 460 в подкорпусе. Если же учесть, что и «Петербург» по объему больше «Дара», и в целом проза Белого (811 016 слов) более объемна, чем русская проза Набокова (655 142 слова), то частота употребления этих слов Набоковым близка к частоте их употребления Белым. Но объяснить эту количественную близость очень трудно, ибо в том, как они пользуются образами теней, между этими авторами очень мало общего. У Белого разного рода тени вносят огромный вклад в создание атмосферы инореальности и миражей потустороннего мира.<sup>59</sup> У Набокова призрачного значения теней мало, разве что в «Машеньке» тени последовательно поминаются с налетом мистической неподлинности действительности: «унылый дом, где жило семь русских потерянных теней», «тень ее воспоминанья», «тени его берлинской жизни», «образ Машеньки остался <...> там, в доме теней» (ССРП, 2, 61, 69, 94, 127).<sup>60</sup> Обычно же слово это он употребляет в прямом смысле. Поэтому, видимо, его тени малозаметны. Чаще всего у него тень соседствует со светом (как в гирлянде выше). Превосходный анализ образности света (солнца) и тени в «Лолите» дает Проффер.<sup>61</sup>

## 2. Русские неологизмы.

Неологизмы Набокова нарочито тяготеют к простоте: любительница поговорить по телефону — «телефонница»; как всегда — «всегдашненько»; попытка засунуть — «совок» («бумажник, после второго совка, попал в нужный карман»); «мешательно»; «первосонье»; «на бензинопое» (ССРП, 3, 274; «Камера обскура»; 3, 484; «Отчаяние»; 2, 375, 380; «Защита Лужина»; 4, 280, 355; «Дар»). Другая особенность его

<sup>57</sup> Белый А. Петербург. С. 180.

<sup>58</sup> Там же. С. 222.

<sup>59</sup> См.: Левина-Паркер М., Левин М. Шедевр трудного чтения. С. 298–311, 345–359.

<sup>60</sup> В «Бледном пламени» идет игра (иная) с «shade» и «shadows».

<sup>61</sup> См.: Proffer C. R. Keys to Lolita. P. 106–108.

неологизмов в том, что они немногочисленны. Это не самая заметная и не самая важная сторона его языка, но придуманные им словечки дают наглядное отражение (одно из многих) его дара видеть слова особенным образом.

Во второй симфонии Белого фигурируют «ужасики».<sup>62</sup> В «Лолите» Гумберт думает, как выстроить отношения с Гейзихой, чтобы она не мешала его общению с Гейзочкой: «...постепенно я перейду на шантаж — о, совсем легкий, дымчатый шантажик...» (ССАП, 2, 91). Оба употребляют не употребляемые забавные уменьшительные. Но таких переключек немного.

У Белого множество нелегитимных множественных чисел: трепеты, шопоты, пламена и др.<sup>63</sup> У Набокова тоже есть: «Ножницы да бритва, несомненно, холодные оружия...» (ССРП, 2, 528; «Бритва»). Но у Набокова такие появляются лишь в виде исключения, в этом общего с Белым мало — проявление разницы между косноязычием Белого и яснойзычием Набокова.

### 3. Редкие слова и выражения.

В разряд ложных неологизмов, возможно, могла бы быть в каком-то смысле зачислена набоковская система наименования пальцев. Он пользуется как общеизвестной системой, так и малоизвестной номерной: первый палец, второй и т. д. Гум выдавливает вздутье от комариного укуса на плече Лолиты: «...я сжал между длинными ногтями первых пальцев...» (ССАП, 2, 193); Эммочка оборачивается на Цинцинната, «...четвертым и пятым пальцем смазывая прочь со щеки белокурую прядь...» (ССРП, 4, 67; «Приглашение на казнь»). Нам с такой сталкиваться не приходилось, хотя она существует. С непривычки можно и не понять, с какого пальца начинается счет: с большого или мизинца? А может, с указательного? Для англоязычного должен был бы начинаться с указательного, поскольку у него на руке не пять пальцев, а четыре пальца (fingers) и один большой палец (thumb).<sup>64</sup> Но первым все-таки считается большой, даже и в английском (хотя иногда указательный могут назвать «first finger»). Зачем Набоков это делал, сказать трудно, но объективно это создает весьма сильное острашение — в сочетании с налетом неясности.

Набоков любит слова, которые существуют, но мало кому известны. В русских текстах они попадают изредка, в английских намного чаще. Почему-то он любит *кубовый* цвет. Редкое слово с намеком на нездоровую эрекцию в описании голосующих на обочине (хитч-хайкеров), одно и то же на обоих языках: «энергично, чуть ли не приапически выступающий напряженный большой палец» (ССАП, 2, 197; «Лолита»). Устаревшие слова: «русопят» («наше лихолетье сбивает с панталыку, и понятно, что время от времени русопят обращается к зеленому утешителю») (ССРП, 2, 396; «Защита Лужина»); «уралист» («Я сидел с уранистами в кафэ „Des Deux Magots“») (ССАП, 2, 25; «Лолита»).

## Маленькие словесные и бессловесные приключения

### 1. Ложная тавтология.

Игра с повторением слова: «...это предвещает совершенно совершенное лето» (ССАП, 2, 48; «Лолита»). Традиционный редактор пометил бы это как повтор, нарушающий правильное построение фразы. Однако редактор с чувством слова понял бы, что слово идет два раза подряд с художественным умыслом и создает не тавтологию и даже, строго говоря, не повтор, а находку, открывающую для читателя разницу в значениях «совершенно» и «совершенное». Первое употребляется не в смысле совершенства, а в смысле полноты — *совсем* (полностью, безоговорочно, стопроцентно) совершенное

<sup>62</sup> См.: *Белый А.* Симфонии. Л., 1991. С. 183, 186.

<sup>63</sup> См.: *Левина-Паркер М., Левин М.* Шедевр трудного чтения. С. 55.

<sup>64</sup> В строгой классификации и по-английски есть общее для всех пальцев имя: digits, покрывающее все пальцы рук и ног. Иногда все они могут быть также названы fingers.

лето. Это то же слово, но у него исторически сложилось два значения — родственных друг другу и все же отличимых одно от другого.<sup>65</sup>

Это та же игра с двумя смыслами одного слова, что отмечалась выше по поводу *дела*: «...я был по делу в Праге. Дело было шоколадное» (ССРП, 3, 398; «Отчаяние»). Разница в том, что в «совершенно совершенное» оба слова не только стоят рядом, но и связаны между собой грамматически и семантически, и это подсказывает, что должна быть разница в их значении. С делом в Праге и в то же время шоколадным делом такой подсказки нет и разницу заметить труднее.

Еще менее очевиден статус некоторых выражений у Белого или Платонова, которые выглядят как тавтологии, но не всегда ими являются. Белый, например, говорит «прохожий пешеход» — на наш взгляд, не чистая тавтология, с учетом контекста. Или в разных местах по разным поводам говорит «тщетно тщился»; в некоторых случаях это тоже не совсем чистая тавтология, по крайней мере, можно сказать, что больше, чем просто тавтология. У Платонова встречаются явно ложные тавтологии, но есть и такие, что выглядят явными тавтологиями, например, «забывал помнить» — а на наш взгляд, это не то же самое, что «забывал».<sup>66</sup> Каждый из этих авторов может играть тавтологиями, но может и так играть словами, каждый по-своему, чтобы создавать видимость тавтологии. С другой стороны, Белый употребляет выражение «поступь поступков»,<sup>67</sup> где соединены два слова, очень похожие по звуку, но разного смысла — что сближает его с набоковским «совершенно совершенное» и одновременно от него отделяет, поскольку ложность этой тавтологии у Белого сразу видна, а у Набокова не сразу.

## 2. Значение без слов.

Тынянов приводит примеры строф Пушкина, где некоторые строки состоят из слов, а другие — из одних точек. Он их анализирует как особый способ сказать нечто без слов — значение создается не словами, а их замещением; какое значение, сказать невозможно, но это не пустота, а некий сигнал.<sup>68</sup> В нашей терминологии это создание (неопределенного) повествуемого несловесными средствами. У Белого тоже есть строки из одних точек, и есть другие приемы создания значения несловесными средствами — значения куда более определенного, чем создает строка из точек. Особенно ясно высказывается вопросительный знак, замещающий словесный вопрос — как в диалоге сенатора с камердинером: «— „Ну, так вы — знаете ли — барон“. / — „?“».<sup>69</sup>

Знак вопроса сам по себе так же ясно выражает недоумение, как его могли бы выразить слова, пожалуй, даже лучше, ибо без слов это недоумение в чистом виде, в чистейшем. Стерн еще более охотно заменяет слова точками, рисуночками, схемками; значения их иногда совершенно неопределенны, иногда вполне определены, скажем, пустота вполне определенно означает пропущенную главу. Набоков пользуется сочетанием слов и знаков для создания нужных повествуемых, нередко очень ясных, хотя не всегда конкретных, и при этом более обширных, чем создают слова — он передает некоторые частности повествования на усмотрение читателя, предлагает озадачить формулировкой нюансов не авторское воображение, а воображение читательское. Лучший из замеченных нами примеров: «„Shall we take these candles with us and sit for a while on the piazza, or do you want to go to bed and nurse that tooth?“ / Nurse that tooth».<sup>70</sup>

<sup>65</sup> Возможна немного иная, расширенная игра, с тем же корнем и тремя значениями. Можно было бы сказать: герой готовил *совершение совершенно совершенного* убийства. И это было бы в духе Набокова, но Гумберт, увы, так не выражается, а говорит «идеальное убийство» (см.: ССАП, 2, 112).

<sup>66</sup> См.: Левина-Паркер М., Левин М. Шедевр трудного чтения. С. 48–49, 89, 115, 210–211.

<sup>67</sup> Белый А. Мастерство Гоголя. М.; Л., 1934. С. 115.

<sup>68</sup> См.: Тынянов Ю. Н. Литературный факт. М., 1993. С. 35–39.

<sup>69</sup> Белый А. Петербург. С. 18.

<sup>70</sup> Nabokov V. *Lolita*. P. 64. В русском варианте, на наш взгляд, эффект несколько затуманивается упоминанием болеутоляющих средств: «„Хотите, возьмем эти свечи и перейдем на веранду? Или вы предпочитаете лечь в постельку и принять что-нибудь для облегчения боли?“ / Принять что-нибудь для облегчения боли...» (ССАП, 2, 82).

Обратим внимание, слова Шарлотты даются в кавычках — знак, что это точно те слова, которые она произносит. Ответ же Гумберта в кавычки не берется — что это значит? Это должно значить, что слова он произнес *не* точно те — это только пересказ, передача смысла сказанного, но не слов. Он отвечает Шарлотте, что да, он хочет *нянчить зуб* — но, судя по всему, не в двух словах. Что это за игра? Фраза не похожа на ответ обходительного джентльмена романтически настроенной даме — эта фраза похожа на предельно сжатое сообщение третьему лицу об окончании ужина. Это не герой говорит героине, это повествователь пишет читателю. На наш взгляд, во фразе без кавычек сокрыты два сигнала. Первый: герой сказал больше; вероятно, он счел нужным извиняться и объяснять, что свой выбор в пользу зуба он делает не по доброй воле, а подчиняясь приказу неодолимой боли; можно представить, что диалог имел немалое продолжение, в духе вопросов и сочувствия со стороны хозяйки и ответов, отговорок и благодарности со стороны жильца. Второй сигнал, который посылает читателю отсутствие кавычек (и обессиленный Гумберт): все эти любезности не стоят того, чтобы их приводить слово в слово во всей их приторности. Достаточно сказать, что мужчина отказал женщине — подробности ничуть не любопытны.

Без лишних слов Набоков выражает примерно то же нежелание пересказывать, что Толстой выражает такими словами: «...любовную историю, которую мы пропустим потому, что она для нас не интересна». Через несколько строк рассказчик Толстого выражается совсем небрежно, почти без слов, ясно давая понять, что предостерегает читателя додумать продолжение диалога: «...и т. д. в этом роде».<sup>71</sup> Не редки подобные знаки и у Достоевского: «и т. д., и т. д.», «и пр., и пр.» (см. «Идиот»), «и проч., и проч.» (см. «Братья Карамазовы»). Еще одно заявление об отказе от пересказа в другой вещи молодого Толстого: «И Гуськов продолжал в этом роде рассказывать мне историю своего несчастья, которую, как вовсе не интересную, я пропущу здесь».<sup>72</sup> Повествователь возбуждает наше любопытство и настраивает на то, что история сейчас будет рассказана — и объявляет ее не стоящей того.

Такие ходы были известны и до Толстого. Весьма заметно у Лермонтова: «Лизавета Николаевна <...> сев на постель, сбросила небрежно головной убор <...> но я не продолжаю описания: никому не интересно любоваться поблекшими прелестями...»; «Дальнейший разговор их я не передаю, потому что он был бессвязен...» Особенно убедительно выглядят всем известные детали театральной жизни двухсотлетней давности: «...вы все видели сто раз Фенеллу, вы все с громом вызывали Новицкую и Голланда, и поэтому я перескачу через остальные 3 акта...»<sup>73</sup> Еще чаще прием используется в «Герое нашего времени», например: «Я сказал ей одну из тех фраз, которые у всякого должны быть заготовлены на подобный случай». Такое повествуемое, где фраза героя замещена заявлением об отсутствующей фразе, не только вызывает к догадливости читателя, но еще служит средством подчеркнуть, что ответ Печорина княгине был вполне графаретным — а если бы фраза присутствовала, ее графаретность сошла бы за естественность и осталась бы незаметной. Другое заявление о том, что не заслуживает пересказа: «...хотела сказать что-то очень важное для нас обоих... Вышло — вздор...» Вскоре Печорин бросает реплику, которая могла бы быть эпитафией к теме: «...этот разговор, немой, но выразительный...»<sup>74</sup> Лучше же всего старая школа ухода от деталей представлена в заключительной фразе повестей Белкина: «Читатели избавят меня от излишней обязанности описывать развязку».<sup>75</sup>

<sup>71</sup> Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М., 1935. Т. 4. С. 30 («Севастополь в мае»).

<sup>72</sup> Там же. Т. 3. С. 87 («Из кавказских воспоминаний. Разжалованный»).

<sup>73</sup> Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: В 4 т. М.; Л., 1962. Т. 4. С. 189, 215, 184 («Княгиня Лиговская»). В другой его вещи у рассказчика заметно то же нежелание рассказывать, но, в отличие от обсуждаемых нами случаев, он вынужден это сделать: «Я бы с великим удовольствием пропустил эту неприятную, пошлую сцену, если б она не служила необходимым изъяснением всего следующего...» (Там же. С. 156; «Вадим»).

<sup>74</sup> Там же. С. 392, 396.

<sup>75</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: [В 16 т.]. Т. 8. Кн. 1. С. 124 («Барышня-крестьянка»).

У Набокова тоже попадают прямые заявления о том, что он опускает детали, в духе вполне традиционном, например, в «Отчаянии»: «...в таксомоторе отправился... Все это скучно докладывать...»; «Нет нужды записывать дальше этот разговор»; «Еще некоторое время я продолжал браниться, точных слов не помню, да это и не важно». Там же вместо пересказа дается лишь самое общее его обозначение: «Бродяга говорил с перерывами, изредка сплевывая. То да сё, то да сё...» Там же создается особо наглядная замена описания знаком описания: «Шоколад, как известно (представьте себе, что следует описание его производства)». То же после упоминания зеркала: «(Представьте себе, что следует история зеркала.)» (ССРП, 3, 398, 421, 466, 402, 398, 409). И даже в той же «Лолите» Набоков пользуется добрым старым приемом в традиционном виде. Шарлотта в ярости предъявляет Гумберту обвинения по поводу его дневника, а его ответ передается так: «Что именно Гумберт Гумберт сказал — или пытался сказать — не имеет значения». После следующей ее реплики: «Тут опять, я думаю, можно пропустить то, что бормотал Г. Г.» (ССАП, 2, 121).

В их диалоге на веранде прием обретает по-настоящему новую форму. Амбьянс недосказанности разговора с Шарлоттой создается неприметным приемом удаления кавычек. Торопливый читатель может не заметить их отсутствия, но должен почувствовать, что разговор не мог кончиться так резко. Романтические ужины так не заканчиваются, даже односторонне романтические — это было бы противоестественно в жизни и неправдоподобно в книге. Набоков завершает рассказ обрывом, чтобы дать понять, что ничего интересного уже не было — и предлагает нам самим додумать, как именно иссякал разговор, сообразно вкусу каждого из читателей. Семантически это равноценно конвенциональному завершению в духе такой какой-нибудь фразы: *And that was the wise solution they eventually worked out, he would go to his room to nurse his tooth* (В конце концов они пришли к согласию, что это будет самое разумное — он пойдет к себе со своим зубом). Стилистически, однако, у Набокова куда занимательнее.

Не столь выпукло прием воспроизводится в «Аде»: «..., can I help you in Geneva? / He could not». <sup>76</sup>

Торможение и поворот не резки, даже не очень заметны, ибо нет противоборства интенций героев, но и здесь переход к отсутствию кавычек есть необъявленный переход в другой режим повествования, от нюансов к предельно сжатому подведению итога. Тот же прием, и тоже не очень заметно, в «Пнине»: «„Well, do you want to see that room?“ / He did». <sup>77</sup>

Пропуск пояснения или описания совсем не является изобретением Набокова, но его изобретением может быть необъявленная замена обмена репликами сжатой передачей смысла. Внезапное завершение диалога Гумберта с Шарлоттой показывает прием в наилучшем виде.

Уникальность набоковского стиля мы видим прежде всего в уникальности его образов. У него был особый дар видеть мир, жизнь, природу, быт, вещи, слова и буквы не так, как видят другие, замечать то, чего другие не замечают, в том числе и то, чего не существует в реальности, но существует в его воображении. Очень заметный аспект такого иновидения составляют приемы трансформации привычных явлений, от мелких бытовых до вселенских, в неожиданные, совершенно оригинальные образы. Среди прочего, вещи обретают душу и характер, слова оживают и вступают в невиданные связи с другими словами, люди обретают свойства вещей, мнение перестает быть личным. Набоков открывает новые способы прочтения слов и находит новые смыслы в затасканных фразеологизмах. Он пришел в этот мир, чтобы находить в нем чудеса и показывать их нам.

<sup>76</sup> Nabokov V. Ada, or Ardor: A Family Chronicle. New York, 1990. P. 558.

<sup>77</sup> Nabokov V. Pnin. P. 32.