

В финале стихотворения «обезьяний знак» Канцеляриуса Палаты как бы одолевает чертей, которые, кощунствуя, богохульствуя, грозят наказать крестом, символизирующим христианство. Несомненно, поэт знал об «Обезвельволпале» с его значимыми атрибутами.

Много позднее Ремизов упоминает Гиппиуса, передавая свой сон с 14 на 15 ноября 1951 года: «В саду. Идем на собрание. <...> Менада говорит об Вл. В. Гиппиусе и очень плохо: она говорит не как о писателе. „Откуда вы знаете? — говорю, — я знаю, как ему тяжело, он здесь в больнице“». ²² Как известно, Ремизов эмигрировал из России в 1921 году. Гиппиус остался на родине и умер от голода во время блокады Ленинграда 1 ноября 1941 года. Возможно, Ремизов знал о его несчастной участи...

²² Ремизов А. М. *Дневник мыслей 1943–1957 гг.* СПб., 2020. Т. IV. Февраль 1950 — ноябрь 1951 / Подг. текста О. А. Линдеберг; комм. А. М. Грачевой, Л. В. Хачатурян, А. С. Урюпиной. С. 378. Менада — Ольга Николаевна Можайская (в замуж. Емельянова; 1896–1973) — поэтесса, прозаик.

DOI: 10.31860/0131-6095-2025-2-208-230

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

МОЗГОВЫЕ ИГРЫ В. В. НАБОКОВА

Андрей Белый ознакомил мыслящее человечество с концепцией «мозговой игры»; «Петербург» можно было бы назвать «Мозговая игра», он и сам так считал.¹ На некоторые игры сенатора и его сына автор прямо указывает, но самую увлекательную игру ведет он сам — это игра в построение романа. И ее он тщательно скрывает от читателя — важнейшие композиционные ходы не видны. Основные повествовательные линии строятся как детективы, как системы загадок — мало того, что сложных, но еще и незаметных, словно никаких загадок текст и не задает. Мозговые игры занимают почетное место и в творчестве Набокова. Он в целом, пожалуй, менее скрытен — и все же скрытен чрезвычайно. При этом его скрытность — в противоположность текстам Белого — маскируется ясным слогом и имитацией разговора откровенного. В построении фразы они антиподы, но в построении произведения многие набоковские приемы родственны приемам Белого, хотя, как правило, применяются иначе. У обоих это игры во многом самоценные. Мозговые игры Набокова — один из интригующих аспектов его композиционных стратегий и одновременно его образности и изощренной игры в неясности, загадки, противоречия. Загадки модифицированного (квази-) детектива, о которых мы писали прежде,² составляют особый случай такой неоднозначности, но в целом мозговые игры шире квазидетектива.

Набоков хорошо известен пристрастием к разнообразным загадкам в своих текстах. Это неоднократно отмечалось исследователями. Свой фундаментальный «Комментарий» к «Дару» А. А. Долинин открывает словами: «Я начал разгадывать загадки „Дара“ в 1989 году...».³ Он приводит слова Джойса об «Улиссе»: там «так много загадок и головоломок, что профессорам хватит пищи для споров о том, что я имел в виду, на несколько веков». Что касается Набокова, у того, по мнению Долинина, «загадок и головоломок тоже достанет если не на несколько веков, то по крайней мере лет на сто...».⁴ Долинин

¹ Ср.: «Можно было бы роман назвать „Мозговая игра“» (Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. СПб., 1998. С. 35).

² См.: Левина-Паркер М., Левин М. Модернисты в поисках неясности: к типологии квазидетектива // Русская литература. 2024. № 1. С. 191–211.

³ Долинин А. А. Комментарий к роману Владимира Набокова «Дар». М., 2019. С. 7.

⁴ Там же. С. 8.

сам не раз обращался к набоковским загадкам. Так, например, он говорит: «В романе „Под знаком незаконнорожденных“ Набоков перифразировал одну из притч царя Соломона (25: 2): „Слава Божия — спрятать вещь, а слава человека — найти ее“. Каждый набоковский рассказ и роман что-то прячет, и читатель должен научиться разыскивать спрятанное, решая разнообразные загадки, предлагаемые ему богоподобным автором, — загадки словесные, фабульные, интертекстуальные».⁵

Страсть Набокова к игре в загадки единодушно отмечают ведущие англоязычные исследователи. К. Проффер был первым, насколько мы можем судить, кто отметил, что некоторые набоковские романы кое в чем строятся как детектив.⁶ Неожданную анатомию ряда набоковских тайн показал Д. Б. Джонсон.⁷ Б. Бойд занимается наиболее детальной расшифровкой конкретных скрытых построений в произведениях Набокова.⁸ Можно согласиться с В. Александровым, который проводит более общее сравнение между писательскими практиками Набокова и Белого и заявляет, что у обоих они основаны на сознательном обмане читателя: «...we find a fundamental parallel between the value both Bely and Nabokov place on deception in art» («...мы видим фундаментальное сходство между Белым и Набоковым в том, какое значение оба придают обману в искусстве»).

Высказывания самого Набокова подтверждают, что загадки и обман — это его стихия. На реплику журналиста: «Мне кажется, что в своих книгах вы испытываете почти извращенное удовольствие от литературного обмана», — он отвечает: «...все искусство — это обман, так же как и природа...», и далее добавляет: «Я думаю, что хорошая комбинация всегда должна содержать некоторый элемент обмана». Вопрос «Почему вы написали „Лолиту“?» дает Набокову возможность в очередной раз сформулировать свой творческий принцип: «Да в конце концов почему я написал любую из моих книг? Ради удовольствия, ради сложности. У меня нет социальной цели, нет нравственного учения; нет никаких общих идей, чтобы их рекламировать, я просто люблю составлять загадки с изящными решениями».¹⁰

А. Е. Литварь в анализе «Подлинной жизни Себастьяна Найта», на наш взгляд, несколько абсолютизирует неразрешимость загадок Набокова: «Роман легко можно назвать „лабиринтом“, как и многие произведения Набокова, именно из-за нарушенной хронологии, а также наличия различных загадок, головоломок <...> Владимир Набоков по традиции пишет лишь загадки, но никогда не подводит читателя к однозначной разгадке».¹¹

Справедливыми кажутся слова А. Пимкиной, обобщающей склонность Набокова к загадкам и игре и подчеркивающей интерес ученого сообщества к этой теме: «Отношение В. В. Набокова к процессу творчества как к игре достаточно известно и неоднократно подтверждено как высказываниями самого писателя, так и работами многих набоковедов. Включение в тексты произведений огромного количества „интеллектуальных игр“ позволило Набокову создать неповторимый стиль своей прозы, загадки которой будут разгадывать еще многие поколения исследователей его творчества».¹²

⁵ Долинин А. А. Как читать Набокова (см.: <https://arzamas.academy/mag/335-nabokov>; дата обращения: 31.01.2025).

⁶ См.: Proffer C. R. *Keys to Lolita*. Bloomington, 1968. P. 57.

⁷ См.: Johnson D. B. *Worlds in Regression: Some Novels of Vladimir Nabokov*. Ann Arbor, 1985.

⁸ См.: Boyd B. 1) *Nabokov's Ada: The Place of Consciousness*. Ann Arbor, 1985; 2) *Nabokov's Pale Fire: The Magic of Artistic Discovery*. Princeton UP, 1999; 3) *Stalking Nabokov: Selected Essays*. New York, 2011; 4) *Vladimir Nabokov: the American Years*. Princeton UP, 1991.

⁹ Alexandrov V. *Nabokov and Bely* // *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. New York, 1995. P. 362. Здесь и далее пер. с англ. наш. — М. Л.-П., М. Л.

¹⁰ В. В. Набоков: pro et contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. Антология: В 2 т. СПб., 1997. Т. 1. С. 140, 144 («Два интервью из сборника „Strong Opinions“»).

¹¹ Литварь (Шапиро) А. Е. Загадки и интерпретации романа В. Набокова «Подлинная жизнь Себастьяна Найта» // *Известия Уральского федерального ун-та. Сер. 2. Гуманитарные науки*. 2013. № 4 (120). С. 160.

¹² Пимкина А. Игровой принцип творчества В. В. Набокова (На примере романов «Защита Лукина» и «Пнин») // *Набоковский вестник*. СПб., 1999. Вып. 4. С. 135.

Это всего лишь несколько примеров того, что набоковеды не прошли мимо тенденции Набокова предлагать читателю разного рода и разной сложности загадки. Многие исследователи лишь походя отмечают эту черту набоковского творчества, некоторые берутся за решение конкретных ребусов в том или ином произведении. Но, насколько мы знаем, никто до сего времени не занимался обобщением загадок, наводящих его тексты. Такую попытку мы предпринимаем в этой статье.

Законы реального мира: можно нарушать — можно соблюдать

Любопытно фонетическое отклонение из-за использования латиницы в фамилии хозяйки квартиры («Дар»): «У этой <...> немки было странное имя; мнимое подобие творительного падежа придавало ему звук сентиментального заверения: ее звали Clara Stoboy».¹³ Здесь, в начале книги, ее фамилия пишется латиницей, а далее по-русски: фрау Стобой. Но звук такого немецкого не особенно напоминал бы русское *с тобой* — начало Stoboy должно читаться так же, как начало Stirlitz (Штирлиц) или Stark (Штарк), и в Берлине это была бы фрау Штобой, с ударением на предпоследнем слоге, напоминающее русскому уху о сентиментальном заверении еще менее, чем Штарк напоминает о старке (Stark — крепкий). Почему именно при первом знакомстве, когда автор сообщает о смешном звучании, имя хозяйки пишется по-немецки, так, чтобы произнесение ничего русского не напоминало? Может, своей латиницей рассказчик показывает, что на самом деле никакого подобия творительному падежу и ничего смешного в этой немке, фрау Штобой, не было? А может, наоборот, дает понять, что фамилия пишется иначе? На наш взгляд, это тихая маленькая демонстрация полномочий автора. Неувязка непрозрачно намекает: я вправе в своем произведении делать все, что пожелаю, например, освободить подвластных мне немцев от правил немецкого языка; я создаю мир особого устройства, я решаю, что как пишется и как произносится. Он творит по законам вымысла, а законы реальности, даже лингвистические, корректирует, когда они мешают порезвиться, в данном случае наделяет хозяйку смешотворной фамилией и постулирует, что Stoboy в его мире читается Стобой, с ударением на втором слоге.

Близко к концу Stoboy появляется в снящемся разговоре: Зина будто бы говорит Федору, что звонила его «бывшая хозяйка», которую, правда, зовут на сей раз Egda, а не Clara. Возможно, латиница в разговоре русских служит способом намекнуть, что Зина выговаривает имя по-немецки (Ш, а не С). Там же более внятный намек на другое: «Он натянул фланелевые штаны и пошел...». То есть натянул штаны, которые у него днем украли: «...фланелевых штанов <...> было немного жалко» (ССРП, 4, 528, 520). Это подсказка, что происходящее герою снится — во сне он не помнит, что фланелевых уже нет. А читатель, замечаящий и сопоставляющий детали, помнит — и знает, что надеть их наяву герой не может.

Первое появление имени Stoboy демонстративно нарушает законы реального мира. При втором его появлении, наоборот, все вполне реально, включая отсутствие во сне знания о краже брюк — такая деталь достойна пера Белого. Далее Набоков очень ясно сообщает, что дело происходит во сне — это тоже вполне соответствует одной из подмоделей Белого (в чистом виде — в описании подлинной галлюцинации Дудкина о визите Шишнарфнэ), хотя Белый не так откровенен. Обоим свойственны и самая необузданная фантастичность, и самый строгий реализм.

¹³ Набоков В. В. Собр. соч. русского периода: В 5 т. СПб., 2004. Т. 4. С. 195. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте сокращенно, с указанием серии: СССРП, номера тома и страницы. Забавно по-английски: «His landlady <...> had a funny name: Klara Stoboy — which to a Russian ear sounded with sentimental firmness as „Klara is with thee (*s toboy*)“» (Nabokov V. The Gift. New York, 1991. P. 7).

Путаница в периферийных персонажах

У Набокова довольно редко двусмысленные выражения и еще реже неясности в порядке событий, но в остальном он не пренебрегает никакими средствами запутывания читателя, включая самые неброские словесно-звуковые игры для создания самых скромных туманностей. По периферии «Дара» проходят две дамы, о которых так мало рассказывается, что нелегко помнить, кто они. Кажется, обе имеют какое-то отношение то ли к литературе, то ли к музыке, то ли к живописи. И чтобы было легче одну спутать с другой, зовут их — нет, не одинаково — Любовь Марковна и Маргарита Львовна. Ни совпадения, ни сходства в именах нет, но имя одной созвучно отчеству другой, а отчество созвучно имени: Любовь — Львовна, Марковна — Маргарита. Обе ничем не примечательны, появляются по отдельности и благодаря созвучиям могут восприниматься как один персонаж. Любовь Марковну представляют: пожилая дама в пенсне, нелепая, «из вернейших посетительниц литературных посиделок». Страниц двадцать пять спустя упоминается Маргарита Львовна, ее не представляют, будто с ней читатель уже знаком, а теперь будто бы лишь добавляется кое-что из ее прошлого: это с ней сошелся еще до войны гешихтсмалер, «с еще молодой тогда и обаятельной, рисующей, пишущей, музицирующей Маргаритой Львовной». Похоже на небольшое уточнение биографии ныне уже не молодой и не обаятельной нелепой дамы в пенсне — но, увы, это не Любовь Марковна, а Маргарита Львовна. На следующей странице дается подсказка: художник Романов говорит Федору: «...я познакомлю вас с Маргаритой Львовной, она заказала мне вас как-нибудь привести...» (ССРП, 4, 217–218, 243, 244).¹⁴ Значит, это не та дама, которую Федор видит на литературных вечерах, а другая, ему не знакомая — но читатель, не уловивший разницы в именах, может и этого не заметить.

Нечто похожее с двумя мужскими персонажами, Бушем и Шириным: обе фамилии шипят, оба они невразумительны, оба сталкиваются с героем случайно и мимолетно, оба ему стараются покровительствовать, оба появляются на границах очерка о Чернышевском.

Очевидно, что для создания таких путаниц мало созвучия имен. Надо еще и портреты нарисовать не слишком отчетливо, чтоб были не слишком запоминающимися, чтобы в восприятии читателя более или менее сливались в общее «лицевое пятно». И надо еще дополнить чисто словесную игру хитрым распределением эпизодов по разным частям произведения, надо разбросать эти имена и лица по разным закоулкам текста, чтобы они не появлялись рядом, чтобы между ними было достаточно страниц, чтобы у читателя было время подзабыть нюансы.

«Ада» преембулируется генеалогическим древом, чтобы читателю легче было разобраться в семейной хронике. А чтобы легче было запутаться, сестры-двойняшки имеют мужей, которые носят имена-двойняшки: Уолтер Д. Вин и Уолтер Д. Вин. Честно говоря, эта путаница далеко не такая тонкая, как Любовь Марковна и Маргарита Львовна, да это и не оригинально. Впрочем, в «Аде» это малая крупница путаницы во взаимоотношениях, которая в основном создается средствами композиционными, а не словесными.

Небольшие путаницы с именами проскальзывают в прустовской эпопее и в «Улиссе» Джойса. Но такая игра была придумана задолго до модернистов. Печорин является героем не только «Героя нашего времени», но и «Княгини Лиговской», причем не только фамилия та же, но и имя, и отчество. Мало того, в «Княжне Мери» воспроизводятся еще два имени: княгиня Лиговская и Вера. И в обоих произведениях у Печорина прошлая любовь по имени Вера. С последним совпадением разобраться проще всего: в одной вещи Вера — это княгиня Лиговская, в другой Вера и княгиня Лиговская — две разные женщины. Правда, княгиню не называют по имени, нельзя исключить, что и ее зовут Вера, но в любом случае это разные персонажи. Скоро становится понятно,

¹⁴ Маргариту Львовну автор показывает читателю уже в первом абзаце романа, но еще не знакомит с ней — это женщина без имени, «коренастая и немолодая» (ССРП, 4, 191).

что и княгиня Лиговская — не та же, что была в «Княгине Лиговской»: они с Печориным не были прежде знакомы, вообще она старшего поколения (ей 45 лет, она знала мать Печорина).¹⁵ А сам Печорин — не тот же? Это единственный вопрос, ответить на который при первом чтении трудно. Не только по имени, но и по «широким плечам» мог бы быть тем же. По возрасту более или менее тоже мог бы, ибо первому Печорину 23 года — второй, возможно, старше, но ненамного: по словам Максима Максимыча, это «молодой человек лет двадцати пяти», «двадцатипятилетний человек», затем безымянный рассказчик говорит: «...я бы не дал ему более двадцати трех лет, хотя после я готов был дать ему тридцать».¹⁶ По язвительности, скепсису и манерам, пожалуй, тоже мог бы. Оба офицеры, но, возможно, разных родов войск: первого автор называет кавалеристом, гусаром и корнетом, а второго офицером и армейцем.¹⁷ Есть разница в деталях, так, в ранней вещи Печорин роста «небольшого», а в поздней «среднего»; самая заметная разница в том, что первый Печорин имеет наружность «вовсе не привлекательную», и это сказывается на его светской жизни («с своею невыгодной наружностью терялся в толпе зрителей»), а поздний Печорин, наоборот, «очень недурен».¹⁸ Ну и, конечно, более байроничен. Возможно, второй Печорин — исправленная и дополненная версия первого. Возможно, автор, чувствующий, что теперь пишет настоящую, зрелую прозу, хотел дать понять своему верному читателю, что и Печорин у него теперь настоящий, законченный герой, а не предварительный набросок.

Неразрешимые двусмысленности

У Набокова замечен вкус к парадоксам. В простой житейской ситуации он может разглядеть сложную культурную неоднозначность: «...я заметил с судорогой злобного отвращения, что бывший советник царя <...> не спустил воду. Эта торжественная лужа захожей урины с разлезавшимся в ней вымокшим темно-желтым окурком показала мне высшим оскорблением <...> На самом деле, вероятно, ничто иное как русская мецанская вежливость <...> подвигнуло доброго полковника <...> на то, чтобы отправить интимную нужду с приличной беззвучностью, не подчеркнув малую площадь чужой квартиры путем низвержения громогласного водопада...»¹⁹

Действия таксиста белогвардейского происхождения воспринимаются как неприличные — но объясняются деликатностью. Это полярно противоположные свойства. Объясняет ли одно из них его действия, точно неизвестно; нельзя исключить чего-то еще, допустим, рассеянности доброго полковника. Но каждое из свойств *может быть* объяснением, причем как истинным, так и ложным. Выглядит некрасиво — а на самом деле деликатность. Или наоборот: похоже на специфику русских представлений о том, как надо считаться с людьми — а на самом деле отражает полное нежелание считаться. Рассказчик «Лолиты» говорит, что это деликатность — но сам же ее воспринимает как оскорбление. Набоков так строит рассуждения своего рассказчика, что невозможно по-настоящему понять, где же все-таки истинное и где ложное. На дело можно посмотреть хоть с одного конца — хоть с другого. И каждый взгляд на вещи может быть истинным — и может быть ложным. Это особая набоковская двусмысленность, не имеющая разрешения.

Столь же двусмысленна мораль всей книги — она предстает в качестве сквозной двойственности гигантских масштабов. Гумберт пишет пространную апологию своей страсти, но апология наполнена такими деталями, которые создают отвратительный автопортрет. С другого же конца повествование можно истолковать как обличение ав-

¹⁵ См.: Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: В 4 т. М.; Л., 1962. Т. 4. С. 361, 372, 392.

¹⁶ Там же. С. 168, 284, 317, 332.

¹⁷ См.: Там же. С. 167, 212, 232, 239, 287, 341, 366.

¹⁸ См.: Там же. С. 167–168, 176, 331–333.

¹⁹ Набоков В. В. Собр. соч. американского периода: В 5 т. СПб., 2004. Т. 2. С. 42. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте сокращенно, с указанием серии: ССАП, номера тома и страницы.

тором распушенности, ведущей к бесчеловечному обращению с ребенком, но обличение наполнено такими деталями, что становится одновременно смакованием греха и провоцирует сладострастные грезы других потенциальных маньяков (предаться пороку отвратительно и сладко).

Тема уборной имеет продолжение. Если Таксович-Максимович в гостях у Гумберта не устраивает «громогласного водопада» в начале книги, то ближе к концу американский хозяин дома, в который заглянул Гумберт, устраивает: «Кстати, об уборных. Я собрался запереть третью спальню, когда хозяин вышел из соседнего клозета, оставив за собой шум краткого каскада» (ССАП, 2, 359). Он выражается так, словно тема должна быть на уме у читателя: «Кстати, об уборных». Формальный повод для этого «кстати» в том, что он только что размышлял о теневом назначении уборной, но реально он возвращается к теме шума, о чем напоминает идентичность процесса, подкрепляемая схожестью выразительных: «шум краткого каскада». Похоже, автор не сомневается, что три сотни страниц спустя читатель все еще помнит туалетный эпизод с русским полковником. И правильно: как такое забыть? Парадокс деликатности намерения и неделикатности поступка запомнится навсегда.

Негласная связь между двумя эпизодами скрытно подтверждается лингвистической рокировкой: переводя на русский, загадочный Набоков меняет местами наименования шума. Спускание, от которого воздерживается полковник, автор по-английски называет «the rush of a gross cascade» — а по-русски «низвержением громогласного водопада»: cascade переводит как водопад (а не каскад). Спускание, которое производит хозяин американского дома, по-английски называет «a brief waterfall» — а по-русски «шум краткого каскада»: ²⁰ waterfall переводит как каскад (а не водопад). В отелях и мотелях Г. Г. и Лло тоже слышат работу ненасытных унитазов, как водопады, так и каскады, как по-английски, так и по-русски. ²¹ Родственные звуки слышит через звукопроницаемую стенку герой «Дара»: «Потом был прерывистый треск вращающегося валика, потом — спуск воды, захлебывающейся, стонущей и вдруг пропадавшей...» (ССРП, 4, 328).

Местами Набоков создает совпадения, наводящие на вопросы-гипотезы, которые так же оставляет без ответа, как оставляет двусмысленности без прояснения: «...отец мой, увы, отсутствовал — разъезжал по Италии с Mme de R. и ее дочкой...» (ССАП, 2, 20). Как это часто делается у мастеров мозговых игр, он ставит вопрос так, словно и не ставит — речь в этом месте идет о том, что отроку в то лето не с кем было посоветоваться по назревавшему у него вопросу пола, речь о нем, а отец лишь упоминается как отсутствующий наставник, и уж совсем без связи с жизнью отрока упоминается, что путешествовал отец с некой мадам, о которой ничего не известно (заочный персонаж), «и ее дочкой», которая воспринимается как еще более бесприметное приложение к матери (она не удостоена даже инициала). Тем не менее через тридцать страниц после этой абстрактной мелочи, мелькающей на дальней периферии повествования, начнется жизнь взрослого уже Гумберта — тоже с мадам и ее дочкой. Не хочет ли автор сказать, что у отца был треугольник, который предвосхитил треугольник сына? Что, если нимфоплея Гумберта наследственная?

Не было дома — не было в живых

«Защита Лужина» завершается неожиданной строкой: «Но никакого Александра Ивановича не было» (ССРП, 2, 465). Назначение этих слов видится в том, чтобы привести читателя в недоумение. Сами по себе они могли бы быть поняты так, что Александр Иванович не было в комнате, в которую вломились звавшие его, — но суть в том, что он не просто покинул комнату, а ушел из мира сего. Фраза не может ввести читателя в заблуждение, ибо он только что читал недвусмысленное описание убийства

²⁰ Nabokov V. *Lolita* / Annotated, edited, with preface, introduction and notes by A. Appel, Jr., revised and updated. New York, 1991. P. 30, 294; ССАП, 2, 42, 359.

²¹ Грохот клозетов составляет для Гума заметную часть первой ночи с Лолитой — см.: ССАП, 2, 161–164; Nabokov V. *Lolita*. P. 130–132.

героем себя, но все же фраза подразумевает, что герой находится в каком-то другом месте. Фраза специфическим образом неполна — не говорит главного, того, что Александра Ивановича не было *в живых*. Без этого уточнения она говорит лишь, что герой отсутствует в данном месте в данное время, как намек, что смерть есть не прекращение существования вообще, а переселение.

Неполнота набоковской фразы довольно наглядно перекликается с нехваткой тех же слов для завершения того же смыслового ряда в «Петербурге» Белого: «Когда утром вошли, то Липпанченки уже не было...»²² Отсутствие, после того же «не было», того же уточнения, *в живых*, порождает такую же летучую двусмысленность: «уже не было» первым делом воспринимается как *уже ушел* (спозаранку по делам). И здесь это тоже никого не введет в заблуждение, ибо и этому эпизоду предшествует недвусмысленное описание убийства. И у Белого тоже дело не в том, что героя не застали, а в том, что не застали *в живых*: «Когда утром вошли, то Липпанченки уже не было, а была — лужа крови; был — труп...» Белый никогда не забывает о разнице между телом человека и его Я и здесь тоже сообщает, что был труп Липпанченко, а самого Липпанченко не было, намекая довольно прозрачно, что смерть не есть прекращение *всякого* существования.

В конце «Защиты Лужина» просматривается еще один возможный намек. Он в последний момент глядит вниз: «...выравнивались отражения окон, вся бездна распадалась на бледные и темные квадраты, и в тот миг, что Лужин разжал руки <...> он увидел, какая именно вечность угодливо и неумолимо раскинулась перед ним» (ССРП, 2, 465). Это изображение реальной картины, а не галлюцинации, подкрепляемое трезвым заявлением рассказчика, а не бредом обезумевшего героя: душа его отправляется в мир теней шахматных.

«Но никакого Александра Ивановича не было» почти дословно воспроизводится в «Лолите»: «Но никакой Шарлотты в гостинной не было» (ССАП, 2, 122). И на этот раз сказано, что ее не было в помещении, и не сказано — пока — что не было в живых. Но на этот раз ощущения, что она или ее душа, быть может, переселилась, пожалуй, не возникает, Шарлотта прекращает существование, и вместе с физическим заканчивается и существование ее простой души. Ее не было в гостинной, потому что она вышла на улицу и там попала под машину, теневого смысла не чувствуется. Это другая в основном игра — в ее неожиданное исчезновение: куда же она подевалась, ведь только что тут была, и вдруг нету.

Сильнее всего теневой смысл в «Петербурге», где труп остается в помещении, а «сам Липпанченко» отсутствует — это отделяет смерть физическую от абсолютного небытия.

Читаю ваши мысли

Анна Каренина, в поезде, играет с Вронским в чувствительную игру — прочтение состояния собеседника с последующим подтверждением (поддуманного — произнесенным): «Ей не нужно было спрашивать, зачем он тут. Она знала это так же верно, как если б он сказал ей, что он тут для того, чтобы быть там, где она.

— Я не знала, что вы едете. Зачем вы едете? — сказала она <...>

— Зачем я еду? <...> Вы знаете, я еду для того, чтобы быть там, где вы...»²³

В «Петербурге» Белого, в ресторанчике, сотрудник охранного отделения Морковин делится с Николаем Аблеуховым, сыном сенатора, своей дерзновенной фантазией: он, мол, приходится ему братом, разумеется, незаконным, как плод любви общего их родителя с белошвейкою. Следует обмен реплик, произносимых агентом, с ожидаемыми студентом репликами агента (в голове студента) — и одни совпадают с другими: «...Аблеуховы дорожили всегда чистотой своей крови; дорожил кровью и он; — как же так, как же так: папаша его, стало быть, имел...

²² Белый А. Петербург / Изд. подг. Л. К. Долгополов. 2-е изд., испр. и доп. СПб., 2004. С. 386 (сер. «Литературные памятники»).

²³ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М.; Л., 1934. Т. 18. С. 108.

— „Папаша ваш, стало быть, имел в юности интересный рроманчик...“

Николай Аполлонович вдруг подумал, что Морковин фразу продолжит словами: „который окончился моим появлением“ <...>

— „Который окончился моим появлением на свет“.²⁴

Игра та же, что у Толстого — да не совсем та же. Белый усложняет обмен импульсами, удлинняет и переворачивает. Анна чувствует, что хочет сказать Вронский, дает ему для этого повод — и он это говорит — подтверждая ее тайную надежду. У Белого младший предстает слабым и неспособным предугадывать ходы старшего, и это под-сказывает, что не Аблеухов читает мысли Морковина, а Морковин внушает Аблеухову свою мысль — и тут же ее произносит. У Толстого двухходовка: Анна — Вронский. У Белого три хода: Морковин — Аблеухов — Морковин.

Гумберт читает мысли мужа падчерицы: «Я не сомневался, что когда он наконец откроет рот, то скажет <...>: „Эх, девчонка у вас первый сорт, мистер Гейз <...>“ Бедняга открыл рот — и отхлебнул пива». Гумберт, в отличие от героев Толстого и Белого, можно подумат, ошибается. Но продолжение дает другое объяснение — он сообщает о своем воздействии на Дика, «которому, каким-то ужасным, почти гипнотическим способом я мешал произнести единственное замечание, которое он мог придумать («Девчонка у вас первый сорт...»»)» (ССАП, 2, 336). Он не сомневается, что прочел мысль Дика верно, даже знает, почему тот не произносит ее вслух — парень боится внушительного теста. У Набокова, как у Белого, тоже трехходовка, и тоже с гипнозом, но иная: Гумберт, как Анна, читает мысль собеседника, а не внушает, как Морковин; при этом он все же, как Морковин, оказывает гипнотическое воздействие на младшего — но заключается оно в том, что младший теряет дар речи, и фраза остается у него на языке произнесенной.

В продолжение визита Гумберт играет и с ныне беременной женой Дика в темные словесно-умственные игры. Он уговаривает ее вернуться к нему (потому что осознает, что любит ее вечной любовью) и, в частности, говорит, что даже если она откажется, деньги он все равно даст — и *не* говорит, что если она откажется, он сделает нечто более серьезное, нежели лишит денег: «Никакой разницы не будет. Кроме — одной вещи, но это не важно (отмены казни, я хотел сказать, но не сказал)» (ССАП, 2, 341). Набоков тут сообщает нечто очень важное — но сообщает мимоходом, в двух словах, не очень заметно. Это занятный незаметный ребус. Из слов Гумберта следует, что замысел застрелить «негодяя» совершенно серьезен. Еще важнее другое прямо не сформулированное следствие: он для себя решил, что если Лолита вернется к нему, он обидчика убивать не станет. Иначе говоря, согласие Лолиты вернуться является условием сохранения жизни Ку. Интереснейшим поворотом игры становится то, что Лолите Гумберт это условие *не* ставит — почему? Что *было бы*, если б он ей сказал? Тут целая шахматная задача — из ходов, которые *не* делаются. Сохранить жизнь Ку — главный козырь, который у Гумберта есть, чтобы заставить Лолиту вернуться к нему. Ку — мужчина, к которому Лолита перебежала потому, что была в него влюблена, который разбил ей сердце, которого она, судя по всему, продолжает любить. *Если бы* она знала, что спасет ему жизнь, вернувшись к Гумберту — что бы она сделала? Это выглядит *единственной* причиной, по которой она могла бы вернуться. Почему же Гумберт не пользуется своим козырем? Прощаясь, он спрашивает, нет ли хоть самой малой надежды, что хоть когда-нибудь она все-таки захочет жить с ним. Нет, нет. И тогда он вновь говорит то, что не может быть понято Лолитой, но должно быть понято читателем, разглядевшим ребус с казнью: «А меж тем это бы кое-что изменило» (ССАП, 2, 343). Гумберт-скрытный твердо решил не посвящать ее в свой замысел пригласить ее любимого на казнь. Почему? Набоков не дает прямого ответа, но описывает их разговор так, что читатель должен догадаться: Гумберт не хочет, чтобы решение Лолиты вернуться к нему было вынужденным.

В другой работе мы старались показать, как трудно при первом чтении отличить нужную для фабулы деталь от ненужной, в частности, у Гоголя, цитируя среди прочих

²⁴ Белый А. Петербург. С. 209. Подробнее см.: Левина-Паркер М., Левин М. Шедевр трудного чтения: «Петербург» Андрея Белого. СПб., 2020. С. 363–364.

Набокова, восхищавшегося умением Гоголя развешивать ружья, которым не суждено стрелять, скажем, представить прохожего, который больше уже не появится, как важного героя.²⁵ У самого Набокова тенденция противоположная — повышенная концентрация деталей, которые затем станут элементами мозаики, и пониженная тех, что не станут. Но и он подает многие вещи так, что предугадать их роль трудно, если вообще возможно. Женетт полагает, что «определенная компетенция» читателя помогает различить «прагматическую или не-прагматическую природу той или иной детали».²⁶ На чем мнение основано, он не объясняет, и нам оно кажется ошибочным в отношении больших писателей. На множестве примеров можно показать, что ни конкретный текст, ни общее знакомство с данным автором не дают материала для такого предвидения. Если иногда можно почувствовать, что такая-то деталь сыграет, то, как правило, лишь потому, что автор нарочно выдает ее судьбу, как в примере выше автор помогает читателю догадаться, что и почему Гумберт не говорит Лолите.

В «Даре» есть на редкость наглядный пример авторской открытости. Годунов-Чердынцев и Кончеев, коллеги по цеху, вместе выходят с чтения и, согласившись в оценках погоды, расходятся. И тут один из них проявляет инициативу: «...Но постойте, постойте, я вас провожу». Следует обмен мнениями, завершающийся репликой того, кто начинал: «Кому какое дело, что мы расстались на первом же углу и что я веду сам с собою вымышленный диалог...» (ССРП, 4, 255). Здесь нет игры в двусмысленность, здесь другая игра — читатель по ходу диалога должен догадаться, что такой может происходить лишь в воображении героя (а не автора). Догадаться нетрудно: диалог противоестественно гладок, не похож на разговор живых людей (после второй воображаемой беседы с Кончеевым герой сам думает о ее искусственной складности: «подлинная беседа была бы только <...> пеньками запинок...» — ССРП, 4, 518). И странность диалога подкрепляется странностью его подачи — в нем нет ничего, кроме прямой речи, на протяжении пяти страниц, он даже на книжный диалог не похож, даже внешне. Читатель должен в итоге подумать, что похоже это скорее на вымышленный диалог, который герой сам с собой ведет — и герой ему в итоге говорит: «...я веду сам с собою вымышленный диалог». Автор позволяет читателю разгадать свою игру, а в ее завершение подтверждает правильность его догадки — устанавливая с ним теплые доверительные отношения (которые потом использует в своих целях). Столь откровенных объяснений Набоков почти никогда не дает.

Вижу ваше привидение

Белый, как отмечалось, строго различает Я и тело, которым Я пользуется. У Набокова тоже есть образ Я и оболочки, но оболочка у него предстает не чисто физической, а еще и ментальной. В «Отчаянии» герой недоволен состоянием этого своего помещения: «Я слишком привык смотреть на себя со стороны, быть собственным натурщиком <...> Никак не удастся мне вернуться в свою оболочку и по-старому расположиться в самом себе...» После убийства ложного двойника он не может удобно устроиться в его душе: «О, если б я хорошо его знал <...> мне было бы даже забавно новоселье в душе, унаследованной мною. Я знал бы все ее углы, все коридоры ее прошлого, пользовался бы всеми ее удобствами». И продолжает: «...у меня наполнялась бесплодным и ужасным смятением моя просторная, моя нежилая душа» (ССРП, 3, 407, 505, 509).

Еще одним частным отголоском той же общей темы реального проникновения в другого выглядит набросок от лица автора в «Аде»: «...we find ourselves more comfortably sitting within Van while his Ada sits within Lucette, and both sit within Van (and all three in me, adds Ada)» («...мы обнаруживаем, что с большими удобствами сидим внутри Вана, в то время как Ада сидит внутри Люсетт, и обе сидят внутри Вана (и все трое во мне, добавляет Ада)».²⁷ Суть пребывания в другом не разъясняется, но

²⁵ См.: Там же. С. 378–382.

²⁶ См.: Genette G. Narrative Discourse Revisited / Trans. by J. E. Lewin. Ithaca, NY, 1988. P. 49.

²⁷ Nabokov V. Ada, or Ardor: A Family Chronicle. New York, 1990. P. 281.

видно, что это делается как по одному, так и по трое (в Ване, с учетом рассказчика, предполагаются трое; столько же в Аде, хотя неясно, кого она называет «все трое», ведь участников, с учетом рассказчика, четверо; если она исключает рассказчика, она сама в себе, вместе с сестрой и возлюбленным).

Более многомерная игра, с более сложным образом, ведется в «Даре». Герой видит молодого человека, который является, как постепенно выясняется, призраком погибшего сына хозяина дома — и это ему не мерещится, он действительно видит призрака, который находится в комнате, потому что пришел к своему отцу. Для произведения реалистического такой поворот мог бы показаться чересчур фантастическим, но вскоре следует объяснение, пожалуй что рациональное: герой в своих попытках понять другого заходит дальше, чем предполагает буквальное прочтение таких выражений, как *поставь себя на ее место* или *влезь в его шкуру* — он садится в тело собеседника и влезает в его душу. У него такой дар — проникать внутрь других людей и видеть, слышать, думать, чувствовать то, что они видят и чувствуют, — и благодаря этому он видит призрака сына, которого видит отец. Среди прочего, этот дар позволяет ему играть в игру, знакомую нам по играм героев Толстого и Белого, как, впрочем, и того же набоковского Федора: «Иногда к прохладе и легким нарзанным уколам преображения примешивалось азартно-спортивное удовольствие, и ему было лестно, когда случайное слово ловко подтверждало последовательный ход мысли, который он угадывал в другом» (ССРП, 4, 222; см. также: ССРП, 4, 218, 219–223).

Дар проникновения в другого объясняет, как можно увидеть чужого призрака, но сам дар остается загадкой — его невозможно объяснить никакими причинами, кроме чуда.

Чуть позже, в тот же вечер, сын хозяина вновь заходит в гостиную, на этот раз так, что читатель, пропустивший страницы о его смерти, не догадается, что приходит он из мира иного: «...в полную дыма гостиную, без всякого шума, в ночных туфлях, вошел Яша, думая, что отец уже в спальне...» (ССРП, 4, 238). Чьими глазами видится эта сцена? И кто читает мысли призрака? Федор Константинович в тот момент уже, как и прочие гости, покинул дом; значит, его видит или отец (еще не ушедший в спальню), или не-персонаж — наблюдающий, но не участвующий повествователь. Пища для догадок о распределении ролей между ними дается в том же абзаце, где описан приход призрака.

Абзацу предшествует изображение ранней стадии процесса, который называется «гости расходились»: гости говорят, что пора идти — хозяйка просит их еще посидеть. Но продолжение в интересующем нас абзаце далеко от обычного; гости исчезают — в некой пограничной полосе между временем, когда начинают расходиться, и временем, когда гостей уже нет в доме. Оно заслуживает того, чтобы привести его, несмотря на длину, вплоть до явления Яши, и попытаться понять смысл всех этих деталей: «И тут все они стали понемногу бледнеть, зыблиться произвольным волнением тумана — и совсем исчезать; очертания, извиваясь восьмерками, пропадали в воздухе, но еще поблескивали там и сям освещенные точки, — приветливая искра в глазу, блик на браслете; на мгновение еще вернулся напряженно сморщенный лоб Васильева, пожимающего чью-то уже тающую руку, а совсем уже напоследок проплыла фисташковая солома в шелковых розочках (шляпа Любовь Марковны), и вот исчезло все, и в полную дыма гостиную, без всякого шума, в ночных туфлях, вошел Яша, думая, что отец уже в спальне...» (ССРП, 4, 238).

Процесс перехода гостей в состояние отсутствия видится так, как не склонный к галлюцинациям сторонний наблюдатель не должен видеть его: части тел или одежды расплываются и исчезают. Это должен видеть персонаж, причем склонный к болезненному видению — и им может быть только отец погибшего, которому тут же, через запятую, является призрак сына. В таком случае это новый эпизод обмена непроницаемым: призрак ошибается в местопребывании отца, почему-то желая явиться туда, где того нет, — отец же видит и то и другое, т. е. и ошибку мертвого сына, и его намерение явиться не в спальню, а в гостиную; и на основании этого видения отец остается в гостиной, чтобы еще раз соприкоснуться с душой сына. Банальный процесс ухода гостей

он видит в образах царства теней — явление же гостя из загробного мира воспринимает как бытовую рутину.

Это проясняет и роль рассказчика в эпизоде — она в том, чтобы показать, как видит происходящее отец, и тем самым дать понять, в каком тот состоянии. Рассказчик описывает происходящее не фотографически, а как оно видится ненадежными глазами одного из участников. Из этого следует, что у рассказчика тот же дар, что у главного героя — ему дано проникать в своих персонажей и видеть то и так, что и как видят они.

После большого перерыва во встречах с этим призраком игра на миг возобновляется — с точным соблюдением ее главных правил и условий: отец Яши, за прошедшие два года несколько поправивший здоровье, «был в тот вечер как будто оживленное, и даже появился знакомый тик; но уже призрак Яши не сидел в углу...» (ССРП, 4, 375). Как Федор узнает об отсутствии призрака? Надо думать, он пользуется тем же даром, который позволял ему прежде видеть Яшино присутствие — проникает внутрь его отца и видит, что тот на сей раз сына не видит. И здесь тоже это проникновение является приемом рассказывания о состоянии отца; состояние иное, прием прежний.

Бытовая ситуация, мутирующая в картину потустороннего, и призрак как существо посюстороннее — аспекты набоковского мироощущения. Он не видит в том мире антипод этого; граница между мирами не так непроницаема, как людям кажется; Набокову вняты оба, и в каждом он чувствует себя уютно, как дома. Для него, сочетающего умение жить с даром сочинять, это естественно, ведь потустороннее — плод посюстороннего воображения. Эта истина открывается отцу Яши на переходе границы между двумя мирами — на пороге мира потустороннего он уже не видит призрака: «Очень странно, что, умирая, я удаляюсь от него, когда, казалось бы, напротив...» (ССРП, 4, 486).

Сам себя опровергаю

Тристрам Шенди в начале главы 15 книги 4 сожалеет, что не может написать главы о сне («I wish I could...») — и глава эта оказывается главой о сне. В главе 19 книги 8 упорно заявляется тема «короля Богемии и семи его замков»: отдельный заголовок, затем четыре раза повторяющийся как продолжение, это едва не самая длинная глава во всем произведении (около десятка страниц) — а о короле и его замках мы по существу ничего не узнаем.²⁸ Рассказчик Набокова нередко выступает с очень похожими каверзами — но с той разницей, что его самоопровержения в ряде случаев значительно труднее заметить. Гумберт заявляет: «...великий подвиг манит меня: определить раз навсегда гибельное очарование нимфеток» (ССАП, 2, 166). Похоже, что рассказчик ставит себе и своему сочинению определенную задачу, но это заявление приходит в противоречие с текстом. Описывает он не столько гибельное очарование нимфетки, сколько изъяны ее характера. Только внешнее в Лолите передается так, что можно говорить об очаровании. Внутренний ее мир подается как смесь невыносимых стереотипов с глупостью. Гумберт не раз называет нимфетку дурочкой и говорит, что она бездарна, жалуется на ее отвратительный характер.²⁹ Ничего похожего на гибельное очарование нет в этом портрете. Повествование опровергает его заявление об интенции, Гумберт сам себя опровергает — незаметно для читателя.

Герой «Дара» в одной фразе делает два обманчивых заявления: «Это был банальный треугольник трагедии, родившийся в идилическом кольце, и одна уж наливость такой подозрительной ладности <...> никогда бы мне не позволила сделать из всего этого рассказ...» (ССРП, 4, 229).³⁰ На сей раз заявление героя сразу заметно шершавит восприятие, потому что немыслимый будто бы рассказ уже идет полным ходом.

²⁸ См.: Sterne L. The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman. New York, 2005. P. 195–197, 376–384.

²⁹ Подробнее см.: Левина-Паркер М. Лолита в «Лолите» // Русская литература. 2021. № 3. С. 226–248.

³⁰ Обратим внимание, он не говорит, что не мог бы написать приятный для Яшиных родителей рассказ — речь о невозможности рассказа вообще, какого бы то ни было.

Вскоре излагается собственно история треугольника — и она опровергает предварительные заявления о нем. Сперва герой уведомляет публику, что история с Яшей «очень проста» (ССРП, 4, 227), затем, переходя к треугольнику, называет его «банальным» (см. цитату выше) — а далее выясняется, что история совсем не проста и треугольник невозможно принять за банальный. Банальный — это пара плюс третий (третья). А треугольник с участием Яши совершенно фантастический: в нем нет взаимности, нет ни одной пары и нет ничего подобного обычным треугольникам — каждый из троих влюблен, каждый любим и каждый отвержен. Такой треугольник не должен был бы сложиться — а у них складывается — но долго существовать не может.

Оба заявления Федора говорят прямо противоположное тому, что показывает текст. Столь резкие нестыковки не могут возникать помимо авторской воли. Набоков не мог не видеть, что суждения героя категорически отвергаются самим рассказом. Значит, такие расхождения служат каким-то его художественным целям. Очевидна игра с восприятием читателя — но является ли она самоцелью или служит еще каким-то целям? Возможно, это способ туманно намекнуть на неисполнимость решений героя. Когда герой твердо знает, что жилье ему не подходит, а через несколько строчек, как Федор, или через несколько абзацев, как Гумберт, комнату все-таки снимает, возникает показательная картина отказа от своего решения. Когда Федор называет Яшину историю банальной и рассказывает историю в высшей степени необычную, когда он решительно не согласен писать о Яше и при этом пишет — не показывает ли это, что он не в силах контролировать себя? Яша ему несимпатичен, и рассказывать о Яше у него нет желания — а рассказывает. Значит, есть в этой истории нечто такое, о чем он «не может не писать». Возможно, так Набоков намекает на некий творческий императив, противостоять которому художник не в силах, на скрытую власть писательского инстинкта над писателем. В нем живет некая сила, которая создает и его стихи, и рассказ о Яше. Федор ли обладает даром — или дар направляет Федора? Или имеет место и то и другое?

То, что повествователь говорит о Яше (история так заурадна, что не стоит тратить на нее чернила), служит для него средством донести свое мнение до читателя. Но одновременно то, что он говорит, служит для автора одним из средств показать читателю, что собой представляет повествователь — в этом месте совпадающий с главным героем. Рассказ о Яше косвенно свидетельствует о бессилии героя перед живущим в нем художником. Это одна из граней его дара и один из важнейших сквозных мотивов романа. На второй странице мы узнаем, что «внутри него» действует нечто («кто-то»), живущее своей жизнью, творящее «за него, помимо него» (ССРП, 4, 192). И далее тема всеми средствами во всех аспектах развивается на протяжении всего романа — и там, где герой овнешнен как «он», и там, где лирический герой называет себя «я», т. е. номинально выступает в качестве автора «записок поэта» — чтобы показать, что это не просто слова, а сокровенная правда об устройстве героя (и автора).

В заключительной главе проскальзывает намек на возвращение к рассказу о Яше. Похоронив мужа, мать Яши уезжает, и герой вспоминает «ее образ, рассказы о сыне, литературные вечера <...> — все это отслужившее само собой смоталось, кончилось <...> Его охватило паническое желание не дать этому замкнуться так и пропасть <...> желание применить все это к себе, к своей вечности, своей правде <...> Есть способ, — единственный способ» (ССРП, 4, 512). Какой есть у писателя способ не дать чему-то бесследно кончиться? Единственный способ — написать. Быть может, только здесь, в конце романа, три с лишним года спустя после эпизода, в котором рассказывается Яшина история, решает он, что тогда был не прав, отказываясь написать ее? В таком случае написал он ее после окончания романа (на тот момент у него до конца романного времени остается полтора дня, уходящие на другое).

В нескольких эпизодах открыто показано, как живущий в Федоре дар не поддается контролю и диктует герою стихи и действия, особенно замечательно вот в этом: «Когда же он лег в постель <...> рискнул повторить про себя недосочиненные стихи — просто чтобы еще раз порадоваться им перед сонной разлукой; но он был слаб, а они дергались жадной жизнью, так что через минуту завладели им <...> и тогда он опять зажег свет, закурил и <...> предался всем требованиям вдохновения» (ССРП, 4, 241).

Слова «но он был слаб» играют главную роль в создании ложного ожидания и подготовки неожиданного поворота фразы. Такая записка обычно сопровождается изображением того, как обессиленный персонаж больше не мог заниматься делами, предался сну, перенес свои свершения на завтра, и т. п. Здесь же все наоборот — у него нет сил сопротивляться порыву заняться делом, и он предается не отдыху, а труду. Это образ подчинения своему дару.

Спустя время герой загорается биографией своего отца, собирает материал, пишет — а написав, сообщает матери и читателю, что не может воплотить в текст замысла написать об отце: «...теперь мне думается, что я бы исполнил их дурно». А о написанном замечает: «...ничего, кроме этих жалких заметок, и нет» (ССРП, 4, 321). Действительно, лучше бы не писал, вышло скучновато. Но это уже написано — и не сожжено, а включено в повествование (биография в автобиографии). И после года своей работы (и после того, как я, читатель, уже потратил время на чтение этого рассказа) автор-герой заявляет, что не будет писать — а ведь уже написал. В отличие от рассказа о Яше этот не увлекает и не трогает. Зачем он Набокову? Для квазидокументалистики? Чтобы честно показать творческую неудачу?

В деле «замысел — реализация» тот же парадокс воспроизводится в «Даре» на разные лады много раз. Один раз весьма масштабно — и знаменито. Замысла написать биографию Н. Г. Чернышевского Федор не вынашивает (он говорит о нем Зине — «в шутку» — ССРП, 4, 374), но это не мешает его реализовать. Как с жильем: не хочет снимать комнату — и снимает. Не хочет писать о Яше — а пишет. Очерк о Чернышевском — еще более наглядная творческая неудача Федора. Смысл включения очерка в роман в том, чтобы показать: муки творчества порождают уродца, когда молодой талант прислушивается не к богам творчества и красоты, а к навязчивой политической идее. Он пишет хорошо, когда смотрит на жизнь открытыми глазами — но пишет ничемно под воздействием идейной отравы.

Игры с числами

Давно замечено, что Набоков играет со словами, звуками, образами, смыслами и всеми вообще составляющими текста. Один из его любимых приемов — заменить общепринятое выражение своим самодельным, которое не меняет смысла, но меняет восприятие — затрудняет и замедляет. В одном из вариантов он это делает с числами.

В «Даре» о матери Федора говорится, что она сомневается в гибели мужа «вот уже скоро девятый год» (ССРП, 4, 270). В материале о хронологии «Дара» мы отмечали, что это не сразу воспринимается как *почти восемь*,³¹ потому что восьмерка спрятана позади девятки, нам числа не называют, а предлагают поразмыслить, что сказанное означает. Буквально оно означает следующее: прошедших лет скоро будет такое число, после которого пойдет девятый год. А девятый начинается после того, как прошло восемь. И если это будет «скоро», то скоро закончатся первые восемь лет. Непривычность выражения предотвращает его моментальное автоматическое восприятие. Трудно сомневаться в том, что именно для этого, для затруднения, Набоков и изволил так заковыристо выразиться.

Похожая замысловатость с возрастом Лужина: «...ему всего только пошел четвертый десяток» (ССРП, 2, 345). Подумав, нетрудно сообразить, что это значит — что недавно закончился третий десяток. А на какой цифре заканчивается третий и начинается четвертый? Может, 30 — конец третьего, а 31 — начало четвертого? Или конец 29, а начало 30? Да, наверное, четвертый начинается с 30 — ведь это же *десяток*, а от 31 до 39 только 9, а не 10. Да и из текста следует, что ему в этот момент 30: как раз перед этим рассказывается, что впервые он там побывал 16 лет назад, и было ему тогда 14 (14+16=30). Автор, зачем такие сложности?

³¹ См.: Левина-Паркер М., Левин М. Время набоковского «Дара» // Wiener Slawistischer Almanach. 2021. Bd 87. S. 375–376.

В повести о трех картах он предлагает несколько иное мозговое упражнение: «в наемном лимузине» Драйер «вынул неизвестно как попавший к нему в карман золотой портсигар в виде раковины — с двумя папиросами. Он машинально их выкурил. Второй окурочек упал на десять километров дальше первого» (ССРП, 2, 298). Здесь тот же вопрос, что в первом примере (что сказанное означает?), но здесь этого вопроса можно не заметить, все сказано без вычур и вроде понятно. И все же скрыта начинка сказанного — он их выкурил одну за другой. Это надо вычислить. На это сперва намекает фраза «Он машинально их выкурил». Так обычно говорят о едином действии: машинально закрыл, машинально закурил. Но папирос две, и вряд ли кто закурит обе одновременно, остается заключить, что их выкуривание было единым действием в другом смысле — он выкурил их подряд одну за другой. Такой намек, конечно, нелегко заметить. Поэтому, видимо, он подкрепляется сообщением о 10 км. Читателю предлагают классическую школьную задачу: найти время, когда даны расстояние и скорость. Скорость дана приблизительно: «быстро ехал» (ССРП, 2, 297). Но особая точность тут не нужна. Если ехал 100 км/час, то 10 км преодолеваются за 6 минут. Примерно за такое время выкуривается папироса или сигарета. Значит, герой закурил вторую сразу после того, как выбросил первый окурочек.

В рассказе «Сказка» молодой человек встречается пожилую женщину, которая ему открывает, что она черт, и немного о себе рассказывает, в частности: «Я рождаюсь три раза в два столетия» (ССРП, 2, 470). Здесь тем более не заметен вопрос: что это означает? Поделив 200 лет на 3 рождения, получаем (исходя из допущения, что черт живет непрерывно, только меняет обличья) среднюю продолжительность жизни господи Отт — примерно 66,6 года. Запятая выглядит лишней, но не мешает догадаться, что в сообщении о трех рождениях в два столетия зашифрована дьявольская символика.

Такие обиняки не составляют развернутых детективных построений, но задают небольшие занимательные задачки, которые подсказывают читателю: меня не надо читать в спешке, надо читать внимательно, очень внимательно, вникая в каждую цифру.

Иногда Набоков, хотя не он один, подсчитывает то, что никто никогда не считает. Лужин — курильщик серьезный. На русском балу в берлинской гостинице он не танцует и больше смотрит, чем участвует, и в какой-то момент о нем рассказывается, что он «нашел глубокое кресло недалеко от лестницы и глядел из-за колонны на толпу, курия тринадцатую папиросу» (ССАП, 2, 426). Число 13 высказывает неожиданно: когда курение достигает таких масштабов, обычно от счета штуками (типа, закурил *вторую*) переходят к счету пачками (выкурил *полпачки*). И непонятно: тринадцатую — с каких пор? С утра? На балу? Тринадцатую подряд? Подобное уточнение детали представляется странным, ненужным ни для эпизода, ни для развития повествования. По нашему мнению, деталь эта объясняется мотивом чисто внешним — это аллюзия, рассчитанная на очень специального читателя. Образцы такого рода невиданной доскональности можно найти в «Петербурге» Белого, в частности, что касается курения, «двенадцать смятых окурочков» оставил Дудкин в доме Аблеуховых.³² У Белого это связано с внутренними особенностями повествования, а именно, отражает манеру рассказчика обстоятельно отвечать на вопросы, которые у читателя не возникают, например, сколько было выкурено в итоге непрерывного курения (или сколько было выпито за ночь необузданных возлияний). Поэтому вместо расплывчатого *гряда* (гора, куча, множество) он называет точное количество окурочков: 12. У набоковского рассказчика такого принципа нет, говорить как можно больше о неважном, как можно меньше о важном. Тринадцатая нужна ему, судя по всему, лишь для того, чтобы Лужин превзошел Дудкина, своего двойного тезку и собрата по безумию.

Подсчитано и точное количество партий, легко выигранных у начинающего Лужина умелым стариком: «первые пятнадцать» (ССАП, 2, 334). Кто будет это считать,

³² См.: Белый А. Петербург. С. 93.

если они играют партию за партией и все подряд выигрывает один и тот же игрок? Только набоковский рассказчик.

Американский Набоков отмечает неумеренность одной американской курильщицы, причем Гумберт в своем дневнике тоже указывает точное число: «...Гейзиха выкуривала десятую за вечер папиросу...» (ССАП, 2, 61). До рекорда не дотягивает, но кто знает, может, она успеет до отхода ко сну выкурить еще несколько и даже в итоге переплюнуть лужинские 13.

У Джойса свой счет, попадающий в категорию непривычного: «A seventh gravedigger came beside Mr Bloom to take up an idle spade». ³³ Седьмой по счету могильщик появляется неожиданно, в том смысле, что никакого счета перед тем не велось, ни *шестой*, ни *шестеро*, ни другое число не упоминалось — еще одна перекличка с «Петербургом», где появляется на балу второй гость, но не первый.

С некоторыми числами случаются удивительные совпадения. Исследователи давно заметили повторяемость некоторых чисел в некоторых набоковских вещах. Уже в «Машеньке»: 6 дней, 6 комнат, 6 колонн, 6 лет (см.: ССРП, 2, 46, 48, 94, 118).

Знаменитое совпадение: Лолита замечает, что в отеле их первой ночи им дают номер 342 — такой же, как номер ее родного дома. После ее бегства Гумберт в поисках ее следов проверяет 342 отеля и мотеля. В повести о Себастиане Найте особым числом оказывается 36: ему 36 лет, когда он умирает в палате № 36 в 1936 году, а жил он в доме № 36; но самое невероятное, дом 36 появляется на с. 36 того издания, которым мы пользуемся. ³⁴ Кроме того, как отмечает А. Люксембург, в телефонном номере зашифровано время его смерти (см.: ССАП, 1, 570).

В «Улиссе» магическим становится число 32. Впервые появляется в 5-м эпизоде: «Thirtytwo feet per second per second. Law of falling bodies...» («Тридцатьдва <так!> фута в секунду за секунду. Закон падения тел...»). Затем еще несколько раз в разных частях текста: «Eating with a stopwatch, thirtytwo chews to the minute» («Поедая пищу с секундомером, тридцатьдва жевка в минуту»); «32 feet per second» («32 фута в секунду»); «The door and window open at a right angle cause a draught of thirtytwo feet per second according to the law of falling bodies» («Дверь и окно, открытые под прямым углом, вызывают сквозняк силой тридцатьдва фута в секунду согласно закону падения тел»); «Thirtytwo head over heels per second» («Тридцатьдва сальто в секунду»). ³⁵ Во всех случаях 32 выражает какую-то скорость, во всех это мысль Блума, но лишь в первом мысль ясно соотносится с реальностью: 32 фута в секунду за секунду — ускорение свободного падения, привычно выражающееся в метрической системе формулой $g=9.8 \text{ м/с}^2$. Возможно, верно припомнив закон физики в первый раз, он затем распространяет то же число, и отчасти то же явление свободного падения, на все прочие скорости и явления. Это насмешка и над явлениями, и над своим приблизительным их восприятием. Кроме того, 32 появляется и без связи со скоростью.

В «Петербурге» одними и теми же приблизительными цифрами выражаются две точки прошлого, но одна в годах, другая в месяцах. Первая — время ухода из дома матери семейства Абреуховых: два года назад и в то же время два с половиною года назад и два с лишком и даже три. Вторая — время ссоры Николая с Софьей: два месяца назад и в то же время два с половиною, а также и два с лишком, и даже три. Отчасти эта видимая путаница служит общей задаче создания расплывчатого, неоднозначного изображения. Но служит также и конкретной задаче квазидетективного построения, в особенности задает загадки линии обещания отцеубийства, намекая при этом, что разноречивость указаний на время обещания отражает и его раздвоение по сути: обещание распадается на два акта — клятву убить отца, которую герой дал себе *два с половиною* месяца назад, и обязательство перед партией устранить реакционного сенатора, принятое *два* месяца назад. ³⁶

³³ Joyce J. Ulysses. New York, 1986. [6]: 902–903.

³⁴ См.: Nabokov V. The Real Life of Sebastian Knight. New York, 1976. P. 36.

³⁵ Joyce J. Ulysses. [5]: 44–45; [8]: 360; [15]: 1605, 2780–2782, 3374.

³⁶ См.: Левина-Паркер М., Левин М. Шедевр трудного чтения. С. 288–290, 447–453.

Та же острающая неуверенность (но не та же игра) у набоковского рассказчика, когда он сообщает об одном из персонажей: «...a sentimental lecher whom three or four marriages had not sated yet» («...сентиментальный раб похоти, которого три или четыре женитьбы еще не насытили»).³⁷ В следующей, последней прижизненной вещи вновь та же неясность с числом жен, но с той разницей, что герой говорит о себе, и такая неясность кажется уже противостоительной: «I met the first of my three or four successive wives in somewhat odd circumstances...» («Я встретил первую из моих трех или четырех последовательных жен при несколько странных обстоятельствах...»)³⁸ Этой фразой повесть открывается, это первое, что читатель узнает: герой точно не знает, было ли у него три жены или четыре. Не хочет ли автор сказать, что полстолетия спустя герой, так сказать, страдает неустойчивой памятью? Судя по дальнейшему, ответ, несмотря на его признательные ссылки на душевную болезнь и даже деменцию, отрицательный: герой все рассказывает в мельчайших подробностях, значит, прекрасно помнит все. Тогда, быть может, странное выражение отражает иронию судьбы — четвертый брак мог быть вторым браком с первой женой (почти как в «Сказке»: последняя оказалась первой). Но и эта догадка не подтверждается.

Та же приблизительная оценка, три или четыре, вновь появляется в начале второй части повести: «Among the three or four typists who offered their services...» («Из трех или четырех машинисток, которые предлагали свои услуги...»)³⁹ По контрасту это не служит ни остраению, ни другому эффекту: не помнить десятилетия спустя, сколько именно машинисток предлагали свои услуги, кажется естественным и внимания не привлекает. Но дело тем не заканчивается — те же числа, «три или четыре», называются по разным поводам еще несколько раз.⁴⁰ Ни одно упоминание само по себе не похоже на прием и никаким скрытым замыслам вроде не служит, но почему их так много — неужели по случайности? Представляется, что нет. Периодическое указание на разные предметы в одном и том же количестве и с одной и той же неопределенностью, возможно, призвано напоминать о женах, то ли трех, то ли четырех. И поддерживать интригу, напоминать о вопросе, сколько же все-таки их было: три или четыре? А может, одна из четырех была не совсем женой? А может, он действительно в маразме, этот герой-рассказчик? Примерно на середине повествования он перечисляет своих женщин, называя два уже известных нам имени и два неизвестных — а затем вдруг говорит еще об одной, без имени: «Iris, Annette, Bel, Louise, and you, you, my ultimate and immortal one!»⁴¹ Похоже, жен у него было пять — так почему он говорит «три или четыре»? Но затем выясняется, что третья из четырех поименованных — его дочь (от второй из поименованных); стало быть, вариант «три или четыре» не отменяется. В конце у престарелого повествователя, самой серьезной болезнью которого предстает мания величия (кажется, он воображает себя Набоковым), заводится 28-летняя невеста, без имени,⁴² родившаяся в тот же день, что его дочь (день рождения как у Лолиты) — почти уже жена, но все-таки не совсем. Что ж, это делает его исходное заявление о «трех или четырех женах», пожалуй, оправданным. В таком случае повторяющиеся намеки с «тремя или четырьмя» посторонними предметами тоже оправданы.

³⁷ Nabokov V. *Transparent Things*. New York, 1989. P. 32.

³⁸ Nabokov V. *Look at the Harlequins!* New York, 1990. P. 3.

³⁹ Ibid. P. 81.

⁴⁰ См.: Ibid. P. 86, 105, 116, 139.

⁴¹ Ibid. P. 122.

⁴² Бойд находчиво дает ей имя «You», с большой буквы и в третьем лице (см.: Boyd B. Vladimir Nabokov: the American Years. P. 624). У Набокова диалогическое *you* на месте повествовательного *она* (или ее имени) воспроизводит набоковское обращение к его первой и последней жене в воспоминаниях, например, в непроницаемой для посторонних известной фразе: «The years are passing, my dear, and presently nobody will know what you and I know» (Nabokov V. *Speak, Memory*. New York, 1989. P. 295). В русской версии: «Годы гаснут, мой друг, и, когда удалятся совсем, никто не будет знать, что знаем ты да я» (ССРП, 5, 324).

Обман — особая мозговая игра

«Всё обман, всё мечта, всё не то, чем кажется!» — констатировал Н. В. Гоголь,⁴³ сам великий обманщик и пример для последующих обманщиков. Андрей Белый утверждает всеобщность обмана в парадоксе: «Но ведь грезы — та же реальность, тот же обман...».⁴⁴ У него и других модернистов, включая Набокова, обман является отчасти аспектом квазидетектива и отчасти самостоятельной мозговой игрой. Образцы особенно убедительного обмана дает «Дар», к которому мы ниже в основном и обращаемся.

Соответствующее истине высказывание может вводить в заблуждение. Правда для обмана с незапамятных времен используется в рекламе и маркетинге. О конкретных способах регулярно предупреждает потребителей американский журнал «Consumer Reports», вот свежий номер советует не переплачивать за «яйца без гормонов»: это правда, что они снесены курами, которых не кормили гормонами, но никаких кур гормонами не кормят, это против закона, и яиц с гормонами в продаже не бывает. В наше время это один из самых легких и безопасных способов увеличения прибыли: обмануть, не солгав. Аналогичные обманы практикуются в повседневной жизни, хотя чаще всего не прибыли ради. Русский парень может сказать: «Франсуаза была моей первой французской женщиной». Такое тоже может быть правдой, создающей обманчивое впечатление, если Франсуаза была не только первой, но и последней — и единственной в списке его побед над француженками.

В литературе модернисты широко пользуются неполной правдой для обмана. Герой Набокова сообщает читателю, что родителей видел не часто: «I saw my parents infrequently». Позже сообщает собеседнику о смерти отца до его рождения: «„My father“, I said, „died six months before I was born“» («Мой отец, — сказал я, — умер за шесть месяцев до моего рождения»)⁴⁵. Получается, отца он вовсе никогда не видел. Казуист может заявить, что *никогда* — частный случай *нечасто*. Но обычно второе не воспринимается как первое — это не откровенная ложь, но довольно беспардонный способ ввести в заблуждение.

Иногда случается наоборот — бессовестная выдумка оказывается правдой. После гибели Шарлотты Гумберт имитирует телефонный разговор с начальницей лагеря Ку и затем врёт Джону и Джоане, «что, мол, Лолита ушла <...> на пятидневную экскурсию, и с ней невозможно снестись». Вскоре он едет в лагерь и по пути взаправду звонит начальнице, которая «сообщила мне, что в понедельник (нынче была среда) моя Долли ушла со своей группой на экскурсию...» По его собственным словам, «выдумал экскурсию, прежде чем узнать о ней» (ССАП, 2, 126, 133, 134). Сам он видит в этом руку Мак-Фатума, маклера судьбы — действительное сообщение воспроизводит лживое. Тут можно также разглядеть обман по неожиданной формуле: неправда, что это неправда.

Набоков, как известно, восхищается обманом на все лады. Превозносит как самую драгоценную жемчужину эстетики: «Все самое очаровательное в природе и искусстве основано на обмане». Проповедует в качестве квинтэссенции писательского искусства: «...очаровательнее всего была тонкая ткань обмана, обилие <...> ложных путей, тщательно уготовленных для читателя» (ССРП, 4, 539, 352–353; «Дар»); «Every great writer is a great deceiver...» («Каждый великий писатель является великим обманщиком...»)⁴⁶. Он не просто, как Стерн, находит более извинительным «прегрешить против истины, чем против красоты»;⁴⁷ он вовсе не видит в том ни греха, ни чего-либо, что надо было бы извинять.

⁴³ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. [М.; Л.], 1938. Т. 3. С. 45 («Невский проспект»).

⁴⁴ Белый А. Симфонии. Л., 1991. С. 173 («2-я симфония»).

⁴⁵ Nabokov V. Look at the Harlequins! P. 8, 95. Д. Б. Джонсон об этой нестыковке говорит как о симптоме ненадежности рассказчика (см.: Johnson D. B. Worlds in Regression. P. 140–141, 153; Alexandrov V. Nabokov and Bely. P. 336).

⁴⁶ Nabokov V. Lectures on Literature. P. 5.

⁴⁷ Sterne L. Tristram Shandy. P. 58. См.: «Writers of my stamp have one principle in common with painters. Where an exact copying makes our pictures less striking, we choose the less evil; deeming it even more pardonable to trespass against truth, than beauty».

Набоков — не первый и не последний певец обмана. Его гениальный предшественник воспевал прелесть несуществующего самым изумительным образом: «Над вымыслом слезами обольюсь». Другой великий предшественник дает конкретный пример весьма распространенного способа обмана — начать общеизвестное логическое построение и закончить вопреки логике: «Несмотря на то, что доктора лечили его, пушкили кровь и давали пить лекарства, он все-таки выздоровел».⁴⁸ Но никто, кажется, не был так категоричен и настойчив, как Набоков, в отстаивании превосходной природы обмана.

Набоковские обманы бывают разными: кратенькими и длинными, простыми и сложными, имеющими и не имеющими разрешение в плане истинно-ложно. Часто это ожидания, которые оказываются обманутыми, спустя время или сразу. Герою «Дара» судьба преподносит урок в одно мгновение: «С изогнутой лестницы подошедшего автобуса спустилась пара очаровательных шелковых ног: мы знаем, что это вконец затаскано усилием тысячи пишущих мужчин, но все-таки они сошли, эти ноги, — и обманули: личико было гнусное» (ССРП, 4, 343–344). Эпизод — подобно сообщению Толстого выше — в сжатом виде дает основную схему обмана ожиданий: показать примету, настраивающую на узнаваемое продолжение — и продолжить иначе. Немногим более длинная комбинация того же устройства с тем же героем разыгрывается в трамвае: «На второй остановке перед Федором Константиновичем сел художавый <...> — севши, толкнул его коленом да углом толстого <...> портфеля — и тем самым обратил его раздражение в какое-то ясное бешенство <...> читая его черты, он мгновенно сосредоточил на нем всю свою грешную ненависть (к жалкой, бедной, вымирающей нации)...». Далее следует около страницы претензий к самодовольным, патологически деловым, дубовым, мерзким немцам, пока предполагаемый бюргер не вынимает русской газеты, «равнодушно кашлянув с русской интонацией» (ССРП, 4, 264, 265).

В этом миниатюрном недоразумении спрятана дополнительная мозговая игра с маленькой физической загадкой: как может садящийся *перед* вами толкнуть вас коленом? Наверно, это может только садящийся *сзади*, колени которого нацелены вам в спину; видимо, это случай авторской неточности? Ответ в том, что надо представить скамьи стоящими не одна за другой и все глядящими вперед, а стоящими друг напротив друга, попарно, одни вперед — другие назад.⁴⁹ Неточность авторская (хотя скорее обман) в том, что вместо точного выражения *сел напротив* он употребляет обманчивое «сел перед».

В самом открытом виде рецепт обмана ожиданий выдает Стерн. Рассказчик Тристрам отмечает путаницу в мыслях своего дяди Тоби и обращается к общим причинам этого явления, каковых называет три: вялость органов, нечеткость впечатлений и слабую память; следует полстраницы в развитие темы, затем подводится итог — совсем не такой, какого мог бы ожидать читатель: «Now you must understand that not one of these was the true cause of the confusion in my uncle Toby's discourse; and it is for that very reason I enlarge upon them so long <...> — to shew the world, what it did *not* arise from» («Теперь вы должны понимать, что ничто из упомянутого не было истинной причиной путаницы в речах моего дяди Тоби; с этой самой целью я так подробно и останавливался на этих вещах <...> — чтобы показать миру, из чего она *не* происходила»)⁵⁰. Он подробно останавливается на этих факторах *именно для того*, чтобы показать, что *не* является причиной путаницы. Рецепт повествователя — указывать направление, в котором повествование *не* пойдет. Такими ложными заходами, большими и малыми, переполнен «Петербург» Белого. Та же суть и в приведенных выше примерах маленьких обманов Набокова.

По тому же принципу Набоков составляет и многие большие обманы, но они долго развиваются, смешиваются с другими темами, разветвляются в нюансированные ложные

⁴⁸ Толстой. Л. Н. Полн. собр. соч. Т. 12. С. 202 («Война и мир»).

⁴⁹ Эта логическая догадка подтверждается эпизодом с берлинским трамваем в «Отчаянии»: «...долго шел вровень со мной медленный трамвай, и я уголком глаза видел пассажиров, глупо сидевших друг против друга» (ССРП, 3, 495).

⁵⁰ Sterne L. Tristram Shandy. P. 56.

связки. В них тоже создается фантомное повествуемое (только более масштабное), действительность которого рано или поздно наглядно демонстрируется последующим текстом. Чтобы понять, как именно строится конкретный обман у Набокова и что именно представляет собой истинное повествуемое, надо после обнаружения несовместимости вернуться к началу обмана и внимательно перечитать все заново. Рассмотрим соотношение обмана и правды, точнее, взаимоотношения между ними в завязке любовной линии в «Даре». Самое начало набросано как отдаленное подобие намека на романтический щелчок в голове героя, пришедшего смотреть съемную комнату: «...все было невыносимо, и он сразу же решил, что ее не наймет ни за что.

<...> У дальнего окна, где стояли бамбуковый столик и высокое кресло, вольно и воздушно лежало поперек его подлокотников голубоватое газовое платье <...>

„Да, мне комната, кажется, подходит <...>“ (ССРП, 4, 326).

Почему герой берет комнату, которую ни за что не хотел «нанимать», в этом эпизоде кажется не совсем понятным. Логически возможны две догадки: или он до того неделовит, что не способен сказать нет даже «невыносимому» жилью — или платье на кресле вызвало желание стать соседом носительницы, пусть даже в невыносимых условиях. Обе догадки кажутся маловероятными, но во второй есть некая интрига, потенциал козней Амура.

Такая же непоследовательность героя изображается в «Лолите»: Гумберт заранее, до приезда в город, договаривается снять комнату в доме, где есть двенадцатилетняя дочка, но дом к его приезду сгорает, и ему предлагают снять в другом, что для него, нимфомана, «просто бред»; «...я все клялся себе, что не останусь в Рамздэле ни при каких обстоятельствах...» Лишь из учтивости он едет смотреть. Сначала видит дом снаружи — «ужасный, потускневший от старости»; заходит внутрь: «...никакой не могло быть речи о том, чтобы мне тут поселиться»; смотрит предназначенную ему комнату: «И эту-то конуру <...> немедленно вон, мысленно кричал я себе...» (ССАП, 2, 50, 51, 53). В итоге, как известно, он комнату берет — но на этом аналогия с «Даром» заканчивается. В «Лолите» решение героя с самого начала понятно, потому что в том ужасном доме он видит нимфетку — это ясно мотивированная корректировка его исходных настроений. В «Даре» решение героя не совсем понятно поначалу и еще менее понятно в свете описания его жизни на новом месте — там создается затяжной многогранный обман. Начало главы третьей: «Каждое утро, в начале девятого, один и тот же звук за тонкой стеной, в аршине от его виска, выводил его из дремоты. Это был чистый, круглодонный звон стакана, ставимого обратно на стеклянную полочку; после чего хозяйская дочка откатывалась. <...> на кухне начинался скорый, сердито-взволнованный разговор. <...> Голоса были схожи <...> В рокоте материнского была просьба <...> в укорачивающихся ответах дочери звенела злость» (ССРП, 4, 327–328).

Вышеупомянутого любовного потенциала в этих звуках не слышно. То ли герой обманулся в своих ожиданиях — то ли читателя обманул авторский туман. Герой уже не первый день там живет и за прошедшее время стал писать и дарить кому-то стихи — судя по всему не хозяйской дочке. Он каждый день за обедом видит ее, но их поведение и вся обстановка не создают ощущения деятельного участия Амура: «Ее дочь, только что пришедшая со службы, явилась к столу медленными шажками, изможденная и как бы затуманенная канторой; села с изящной вялостью — папироса в длинных пальцах, на ресницах пудра <...> хмурость, молчание, пепел. <...> Она медленно размешала в борще белый восклицательный знак сметаны, но затем, пожав плечом, отставила тарелку.

„Поешь, Аида“, — сказал Борис Иванович <...> Ничего не ответив, словно его не было, — только вздрогнули ноздри узкого носа, — она повернулась на стуле, легко и естественно изогнула длинный стан, достала с буфета сзади пепельницу, поставила у тарелки, сбросила пепел. Марианна Николаевна с мрачно-обиженным выражением на полном, кустарно накрашенном лице вернулась с кухни. Дочь положила левый локоть на стол и, слегка на него опираясь, медленно принялась за суп» (ССРП, 4, 339–340).

Следует страница о болтовне отчима до конца обеда, затем завершается рассказ об участии в нем дочери: «Дочь, так и не проронив ни слова, отправилась опять на служ-

бу» (ССРП, 4, 341). В целом картина узнаваемая: тоска быта родителей усугубляется непочтительным отношением взрослой дочери. Видно, что жить с ними ей противно; можно догадываться, что службу она тоже не любит; можно догадываться, что личной жизни у нее нет. Чем она живет и что ее раздражает, на этой стадии не рассказывается; повествующие подобраны так, чтобы читатель видел внешние черты, известные ему по общению с другими недовольными девицами — и додумывал внутренние нюансы по аналогии.

О видении ее героем ничего не говорится, ее облик рисует рассказчик, но до обеда, после и даже во время обеда происходящее дается в восприятии Федора, особенно речи отчима. Это настраивает на восприятие и повествующих о дочери как взгляда на нее того же Федора. А взгляд это не восторженный. Несмотря на «с изящной» и «легко и естественно изогнула длинный стан», в ней не только доброты, ума и веселого нрава не видно, но и особой внешней привлекательности; в лучшем случае можно заподозрить хорошую фигуру. В том, как и что о ней говорится, нет ничего похожего на теплоту или заинтересованность: «хозяйская дочка», в «ответах дочери звенела злость», «дочь», «хмурость, молчание, пепел», «дочь», «дочь». Ни имени, ни чего-либо личного.

Через несколько страниц прямо сказано, что герой в кого-то влюбился: «Федор Константинович, влюбленный в <...> ни с кем не сравнимую по очарованию и уму». Такое сообщение трудно соотнести с образом хмурой хозяйской дочки, и следует заключить, что он влюблен в другую, которая пока находится вне нашей видимости. Еще через несколько страниц: «Пора было идти на свидание с Зиной». Это убедительно закрепляет обман: хозяйскую дочку отчим называл не Зиной, а Аидой. Для очень внимательного читателя, замечающего детали на обочине повествования, обман еще более убедительный, ибо прежде сообщалось, что герой знал судьбу только одного экземпляра своей книги: «...его купила два года назад Зина Мерц». Это должно означать, что та почитательница его таланта, Зина Мерц, и есть Зина, с которой он встречается. И лишь в продолжение рассказа о Зине говорится: «Когда он поселился у Щеголевых и увидел ее в первый раз...» (ССРП, 4, 345, 356, 336, 358).

Прежде чем сказать, с кем у героя роман, романист создает полное впечатление, что роман с кем-то другим. Взамен единого цельного повествуемого он создает два неполных, которые выглядят независимыми и несовместимыми: одно — невразумительной хозяйской дочки Аиды, на которую Федор смотрит глазами постороннего; другое — неизвестной (нам пока) Зины, очаровательной, умной и во всем идеально подходящей Федору («...Зина была остроумно и изящно создана ему по мерке очень постаравшейся судьбой...» — ССРП, 4, 358). Двум девушкам соответствуют два рода отношений героя с ними: Аида — чужой ему человек, Зина — близкий; в Аиде он не видит особых достоинств, в Зине видит верх совершенства. Это серьезный, глубоко просчитанный и тщательно выписанный обман.

Это обман временный, не из тех, как у Белого и иногда у Набокова, что читатель или сам разгадывает, или принимает за правду до конца произведения. Прием можно назвать задержкой прояснения повествуемого, а эффектом является создание неясности, которая в дальнейшем раскрывается. Это прием квазидетектива, но он также создает обман в более широком смысле, загадку, которую не раскусит ни один детектив. До поры до времени автор пользуется такими повествующими, которые разводят традиционную пару основы повествуемого — любовь и предмет. Любовь героя показана и названа по имени — но предмет его чувств на время утаивается от нас. Задержка усугубляется тем, что предмет именуется двумя именами — а это равносильно сообщению, что скрываемый от нас предмет (Зина) не может быть той, которая показана непредметом (Аида). Предугадать, что Аида окажется Зиной, невозможно.

Зато возможно разъяснение обманчивых мест при движении по тексту назад. Когда выясняется, что дочь Марианны Николаевны и есть Зина, становятся понятными детали, до того не имевшие ясного смысла. О счастливым состоянии героя говорится прежде, чем о том, что он влюблен: «Федор Константинович погружался в блаженную бездну, в которой теплые остатки дремоты мешались с чувством счастья, вчерашнего и предстоящего». При первом чтении, направляемом ложными указателями,

«чувство счастья» связывается с сочинением стихов, потому что здесь нет слов о любви, но много о стихах, в том числе сразу после «счастья»: «Довольно часто теперь он день начинал стихотворением». Как будто объяснение, что счастлив он был от творчества. Правда, после этого следует намек, что стихи писались не вообще, а предмету любви: «...стихи, которые в ближайший же вечер дарятся» (ССРП, 4, 328, 329). Но понять намек трудно — из-за отсутствия на тот момент внятного любовного контекста в жизни героя. Зато после введения задержанного контекста в эпизоде свидания смысл фрагмента становится прозрачным — не остается сомнений, что это ощущения не просто поэта, а влюбленного — и счастливого не только от творческой удачи (которая теперь предстает вторичной). Понятными становятся другие непонятные места, как вкрапление прямой речи (без кавычек) в монологический рассказ героя, по видимости обращенный к читателю, о любви, случившейся десять лет назад: «...нет, я вовсе не хочу сказать, что я ее любил больше тебя...» (ССРП, 4, 331).⁵¹ Только в ретроспективе, когда читатель уже знает о текущей любви, понятно, кому и при каких обстоятельствах герой это мог бы сказать. Чтение назад проясняет другие поначалу необъяснимые детали, включая прямой обман с именем: логично представить, что отчим, не жалующий «кагал», говорит «Аида» просто потому, что считает уместным напоминать Зине о ее кровях. Ответ складывается много страниц спустя после эпизода, в котором возникает вопрос.

Большой обман — что герой будто бы влюблен не в хозяйскую дочку — однозначно предстает в своем качестве обмана в первом же эпизоде большой правды: после сцены их свидания читатель больше не может оставаться обманутым. Но в большой обман вплетены маленькие, у которых иная природа — они могут остаться нераспознанными, потому что ложная деталь подвергается лишь косвенному опровержению. Так, фразу о том, что Зина Мерц купила книгу его стихов «два года тому назад», легко истолковать как начало их знакомства два года назад. Можно додумать сцену в книжной лавке: девушка купила заинтересовавший ее томик, а там как раз в ту минуту довелось находиться автору томика, и он заинтересовался покупательницей, а она — им. Но коварный рассказчик имеет в виду другое и предлагает внимательному к деталям сделать совсем другие сопоставления.

В следующем абзаце он возвращается от дел двухлетней давности к поэту сегодня. Тот находится в квартире Щеголевых, лежит, курит, сочиняет и прикидывает, что в квартире будет происходить до обеда. Он привык к новому жилью: «За эти три месяца комната...». Вот какой отрезок времени важен для вычисления начала их знакомства. И сопоставить его надо не с покупкой книги, а с более поздними деталями. Одна из таких деталей — свидание с Зиной происходит тем же вечером, следовательно, к моменту свидания срок его жизни в квартире остается тем же, что был утром: три месяца. Другая улика, которая мелькает в эпизоде свидания: «Когда он поселился у Щеголевых и увидел ее в первый раз...» (ССРП, 4, 336, 358). Значит, прежде он ее не видел, вопреки обманчивой подсказке «два года назад». Додумать надо не сцену покупки знакомства, а то, что, судя по всему, о покупке Зиной его стихов поэт узнал от Зины и, главное, сообщая ему о той покупке, Зина сообщает и то, что давно знает его стихи, а значит, когда он стал их жильцом, она уже знала кое-что о нем и его душе. Такое умозаключение на основе сопоставления деталей текст скоро подтверждает — опровергая гипотезу о знакомстве два года назад уже не только косвенно, но и прямо (тоже отложенное прояснение повествуемого, но не столь масштабного).

Эти «три месяца» удивительно напоминают «около месяца» в «Петербурге» Белого.⁵² Там те два слова так же малозаметны, как эти в «Даре». Там два слова дают понять, что с героем после эпизода на мосту произошла важная трансформация, и подсказывают какая именно: с кровавой мести отцу он за прошедший месяц переключил

⁵¹ На этом останавливается Блэкуэлл, тщательно разбирающий смещения (shifting) модальности рассказывания (см.: *Blakwell S. H. Zina's Paradox: The Figured Reader in Nabokov's Gift*. New York, 2000. P. 72–75). Он подчеркивает разницу между первым чтением и перечитыванием еще больше, чем мы.

⁵² См.: *Левина-Паркер М., Левин М.* Шедевр трудного чтения. С. 453–454.

ся на шутовскую месть предмету страсти. У Набокова два слова активно участвуют в создании повествуемого, которое опровергает ложное предположение о давнем знакомстве поэта с читательницей. Это, можно сказать, тот же прием. Но он используется в другой игре, в построении других повествовательных связей: читатель «Петербурга», не обративший внимания на «около месяца», так и не узнает, что с помощью этих двух слов автор хочет сообщить об эволюции настроений и намерений героя, — а автор «Дара» вскоре рассказывает своему читателю о значении своих двух слов прямым текстом.

Этот экскурс в начало их романа, «спустя дней десять после знакомства», дает читателю возможность сверить свои предположения с событиями повествования, в частности удостовериться, что она действительно покупала его книгу и была поклонницей его таланта задолго до того, как они впервые увидели друг друга.

Но не в этом самое интересное. Экскурс предлагает рациональное объяснение большого обмана — скрытностью влюбленных. Для Зины было бы невыносимо «прикосновение рук» в той «низкопробной» домашней обстановке, и жилец это понимает и принимает — поэтому все проявления чувств в квартире вне закона. Получается, обман был не обманом — они взаправду вели себя там как чужие друг другу: «Дома она держалась так, что дико было представить себе вечернюю встречу с этой чужой, хмурой барышней...» (ССРП, 4, 365). Значит, не рассказчик выводил два разных повестуемых, а сама Зина была расщеплена — одна дома, другая на свидании?

Нет, это тоже обман, развитие игры с гранью нового изошрения. Эпизоды до сцен свидания, если перечесть их внимательно, показывают не только отчуждение героини, но и героя показывают смотрящим на нее как на чужую. Это изображение не напускной его холодности, а подлинного равнодушия к хозяйской дочке. Неправда, что большой обман был не настоящим. Он был не просто настоящим, а и беспардонным — чего стоит одно только название Зины Аидой. По этому поводу тоже есть пояснение — что отчим иногда называл ее Аидой (см.: ССРП, 4, 367) — но оно тоже отложено и следует потом, когда оно уже излишне, ибо читатель сам уже это понял. Попытка объяснения двух образов двух разных девушек притворством не выдерживает сопоставления с предыдущим текстом, ибо там много не только внешних жестов, но и внутренних эмоций. Большой обман был истинным, и теперь его венчает хитроумная иллюзия его отмены.

Набоков продолжает дело Белого не по прямой, а с новыми модификациями. Одна из них — модель нечестной игры. В «Петербурге» она представлена ложными заявлениями и утаиванием важной информации. Набоков решительно идет дальше — не просто сообщает, но *изображает* прямую неправду. Он строит начало романа Федора и Зины как детективную загадку, но разгадать ее не смог бы и Шерлок Холмс, ибо хозяйкину дочь зовут Аидой, а отношения у Федора с Зиной, т. е. с кем-то другим.

Та же модель применяется в «Соглядатае» в намного более радикальном варианте. До самого конца повествования Я отделено от Смурова: рассказчик говорит о себе как об одном лице, о Смурове как о другом. Один из исследователей видит загадку повествования не так, как мы: «The real mystery of *The Eye* is not the relationship of the narrator and Smurov but Nabokov's juggling trick: how to create and maintain the illusion that the narratorial „I“ and Smurov are separate characters...» («Настоящая тайна „Соглядатая“ не в отношении рассказчика и Смурова, а в жонглировании фокусе Набокова: как создать и поддерживать иллюзию, что „Я“ и Смуров являются разными персонажами»).⁵³ Но набоковский трюк в данном случае не составляет тайны — «Я» и «Смуров» изображаются попросту двумя разными людьми, тождество которых ни в чем не проявляется, а лишь объявляется в конце. Никакого жонглирования, никаких сложных отражений, никаких тонких кружев. Эффект достигается приемом откровенной подтасовки. Автору «Соглядатая» до автора «Дара» очень далеко.

Набоков говорит об обмане так, словно знает неведомый другим секрет: это самое ценное, что в жизни есть, тем более в жизни художника; даже как бы намекает, что

⁵³ Johnson D. B. *The Eye* // *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. P. 131.

в творениях истинного художника все обман. Анализ собственных его творений показывает, что такого рода картина, конечно же, во многом иллюзорна. Прелесть его созданий не в сплошном обмане, а в изысканной совместной игре ложного и истинного.

У еще не вставшего с постели Федора Константиновича рождаются строки: «Люби лишь то, что редкостно и мнимо, что крадется окраинами сна, что злит глупцов, что смердами казнимо; как родине, будь вымыслу верна». Он хочет, чтобы «она» поклялась, но не успевает сказать в чем, ибо работу воображения прерывает звонок телефона: «О, поклянись, что — ». Вернувшись в постель, он продолжает: «О, поклянись, что до конца дороги, ты будешь только вымыслу верна...». К вечеру: «О, поклянись, что веришь в небылицу, что будешь только вымыслу верна, что не запрешь души своей в темницу, не скажешь, руку протянув: стена» (ССРП, 4, 337, 338, 357). Сколько он ни переделывает и ни перетасовывает, главное заклинание остается неизменным: будь «вымыслу верна». «Вымысел» в этом контексте по смыслу ближе к обману, чем к вымыслу; «веришь в небылицу», т. е. в то, чего не бывает, точнее выражает пафос стихов.

Эти и связанные с ними эпизоды насыщены горячими призывами к обману, но сами не являются обманом — там нет ни ложных подсказок, ни ложных завязок, ни ложных указателей, ничего вообще ложного. Есть лишь некоторая скрытность, поддержка развития: читателю пока еще не говорят, кому адресованы стихи, можно подумать, что заочной пока героине, а то и несуществующей незнакомке. Такая скрытность сама по себе не создает обмана, хотя она в сговоре с ложной линией, в которую встроена. По сути своей эти эпизоды преподносят не обман, а правду — подлинную картину возникновения стихов. Мы не можем знать, точно ли так стихи приходили Сирину, но главное в другом — так они приходят Годунову-Чердынцеву, это правда романа. Критерии ложности и подлинности у Набокова те же, что у Белого и у любого выдумщика: все, что *происходит* в его фикциональном мире, — истинно (достоверно, подлинно, «правда»); то, что *заявляется*, но не происходит и опровергается тем, что происходит, — ложно (недостоверно, фантомно, «обман»).

DOI: 10.31860/0131-6095-2025-2-230-240

© Е. А. Новосёлова

НА ПУТИ К СЕБЕ: «ВСТАНЬ И ИДИ» Ю. М. НАГИБИНА

Юрий Маркович Нагибин (1920–1994) — литературный долгожитель, чье присутствие в советском и российском культурном контексте ощущалось более полувека. Публикуясь с начала 1940-х годов, Нагибин был известен как классик советской литературы, автор лирических рассказов 1960-х («Чистые пруды», «Зимний дуб» и др.), успешный киносценарист,¹ «хранитель культуры».² Несколько десятилетий «демонстративного конформизма»³ обеспечивали Нагину регулярные поездки за границу,⁴ многотысячные тиражи, выход двух прижизненных собраний сочинений и т. д. — и, как следствие, материально безбедную жизнь, которая и стала основой для формирования устойчивой в советское время репутации Нагипина как «литературного бари-

¹ По сценариям Ю. Нагипина снято около сорока фильмов, среди которых такие известные, как «Председатель» (1964), «Гардемарины, вперед!» (1987) и др.

² Чайковская В. Путешествие с отцом // Литературное обозрение. 1988. № 9. С. 39.

³ См. название статьи: Литовская М. А. Творческие возможности демонстративного конформизма советских писателей // Неприкосновенный запас. 2014. № 4 (96). С. 161–173.

⁴ Нагибин выезжал за границу несколько раз в год как в рабочие поездки, так и на отдых. Побывал во множестве стран, начиная с ближайших европейских, заканчивая Латинской Америкой и Японией.

Маша Левина-Паркер

независимый исследователь

Masha Levina-Parker

Independent Researcher

ORCID: 0000-0003-1078-4374

mashalev2008@gmail.com

Михаил Левин

независимый исследователь

Misha Levin

Independent Researcher

ORCID: 0000-0002-5005-2883

mishalevine8@gmail.com

МОЗГОВЫЕ ИГРЫ В. В. НАБОВОКА**V. V. NABOKOV'S CEREBRAL PLAY**

«Мозговой игрой» прославился герой Андрея Белого. Набокова есть все основания считать выдающимся продолжателем дела. Статья предлагает обобщение приемов, с помощью которых Набоков создает неоднозначные образы и теневые значения выражений, слов, букв, чисел — от малозаметных неясностей до прямого обмана читателя. Игровая практика Набокова сопоставляется с приемами Белого и других авторов.

Ключевые слова: мозговая игра, загадка, многозначность, обман.

Cerebral play was made famous by a character in Andrey Bely's *Peterburg*. Nabokov can be viewed as a great disciple. The article offers an overview of his «bag of tricks» that serve to create multifaceted images and shadow meanings of expressions, words, letters or numbers varying from small uncertainties to downright lies. Such practices of Nabokov are compared to those of Bely and other authors.

Key words: cerebral play, puzzle, multiple meaning, deceit.

Список литературы

1. Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. СПб., 1998.
2. Белый А. Петербург / Изд. подг. Л. К. Долгополов. 2-е изд., испр. и доп. СПб., 2004 (сер. «Литературные памятники»).
3. Белый А. Симфонии. Л., 1991.
4. В. В. Набоков: pro et contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. Антология: В 2 т. СПб., 1997. Т. 1.
5. Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. [М.; Л.], 1938. Т. 3.
6. Долинин А. А. Комментарий к роману Владимира Набокова «Дар». М., 2019.
7. Левина-Паркер М. Лолита в «Лолите» // Русская литература. 2021. № 3.
8. Левина-Паркер М., Левин М. Время набоковского «Дара» // Wiener Slawistischer Almanach. 2021. Bd 87.
9. Левина-Паркер М., Левин М. Модернисты в поисках неясности: к типологии квазидетектива // Русская литература. 2024. № 1.
10. Левина-Паркер М., Левин М. Шедевр трудного чтения: «Петербург» Андрея Белого. СПб., 2020.
11. Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: В 4 т. М.; Л., 1962. Т. 4.
12. Литварь (Шапино) А. Е. Загадки и интерпретации романа В. Набокова «Подлинная жизнь Себастьяна Найта» // Известия Уральского федерального ун-та. Сер. 2. Гуманитарные науки. 2013. № 4 (120).

13. Набоков В. В. Собр. соч. американского периода: В 5 т. СПб., 2004. Т. 2.
14. Набоков В. В. Собр. соч. русского периода: В 5 т. СПб., 2004. Т. 3, 4, 5.
15. Пимкина А. Игровой принцип творчества В. В. Набокова (На примере романов «Защита Лужина» и «Пнин») // Набоковский вестник. СПб., 1999. Вып. 4.
16. Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М.; Л., 1934–1940. Т. 12, 18.
17. Alexandrov V. Nabokov and Bely // The Garland Companion to Vladimir Nabokov. New York, 1995.
18. Blakwell S. H. Zina's Paradox: The Figured Reader in Nabokov's *Gift*. New York, 2000.
19. Boyd B. Nabokov's *Pale Fire*: The Magic of Artistic Discovery. Princeton UP, 1999.
20. Boyd B. Nabokov's *Ada*: The Place of Consciousness. Ann Arbor, 1985.
21. Boyd B. Stalking Nabokov: Selected Essays. New York, 2011.
22. Boyd B. Vladimir Nabokov: the American Years. Princeton UP, 1991.
23. Genette G. Narrative Discourse Revisited / Translated by J. E. Lewin. Ithaca, NY, 1988.
24. Johnson D. B. The Eye // The Garland Companion to Vladimir Nabokov. New York, 1995.
25. Johnson D. B. Worlds in Regression: Some Novels of Vladimir Nabokov. Ann Arbor, 1985.
26. Joyce J. Ulysses. New York, 1986.
27. Nabokov V. Ada, or Ardon: A Family Chronicle. New York, 1990.
28. Nabokov V. Lolita / Annotated, edited, with preface, introduction and notes by A. Appel, Jr., revised and updated. New York, 1991.
29. Nabokov V. Look at the Harlequins! New York, 1990.
30. Nabokov V. Speak, Memory. New York, 1989.
31. Nabokov V. The Gift. New York, 1991.
32. Nabokov V. The Real Life of Sebastian Knight. New York, 1976.
33. Nabokov V. Transparent Things. New York, 1989.
34. Proffer C. R. Keys to *Lolita*. Bloomington, 1968.
35. Sterne L. The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman. New York, 2005.

References

1. Alexandrov V. Nabokov and Bely // The Garland Companion to Vladimir Nabokov. New York, 1995.
2. Andrei Bely i Ivanov-Razumnik. Perepiska. SPb., 1998.
3. Belyi A. Petersburg / Izd. podg. L. K. Dolgoplov. 2-e izd., ispr. i dop. SPb., 2004 (ser. «Literaturnye pamiatniki»).
4. Belyi A. Simfonii. L., 1991.
5. Blakwell S. H. Zina's Paradox: The Figured Reader in Nabokov's *Gift*. New York, 2000.
6. Boyd B. Nabokov's *Pale Fire*: The Magic of Artistic Discovery. Princeton UP, 1999.
7. Boyd B. Nabokov's *Ada*: The Place of Consciousness. Ann Arbor, 1985.
8. Boyd B. Stalking Nabokov: Selected Essays. New York, 2011.
9. Boyd B. Vladimir Nabokov: the American Years. Princeton UP, 1991.
10. Dolinin A. A. Kommentarii k romanu Vladimira Nabokova «Dar». M., 2019.
11. Genette G. Narrative Discourse Revisited / Translated by J. E. Lewin. Ithaca, NY, 1988.
12. Gogol' N. V. Poln. sobr. soch.: V 14 t. [M.; L.], 1938. T. 3.
13. Johnson D. B. The Eye // The Garland Companion to Vladimir Nabokov. New York, 1995.
14. Johnson D. B. Worlds in Regression: Some Novels of Vladimir Nabokov. Ann Arbor, 1985.
15. Joyce J. Ulysses. New York, 1986.
16. Lermontov M. Iu. Sobr. soch.: V 4 t. M.; L., 1962. T. 4.
17. Levina-Parker M. Lolita v «Lolite» // Russkaia literatura. 2021. № 3.
18. Levina-Parker M., Levin M. Modernisty v poiskakh neiasnosti: k tipologii kvazidetektiva // Russkaia literatura. 2024. № 1.
19. Levina-Parker M., Levin M. Shedevr trudnogo chteniia: «Peterburg» Andreia Belogo. SPb., 2020.
20. Levina-Parker M., Levin M. Vremia nabokovskogo «Dara» // Wiener Slawistischer Almanach. 2021. Bd 87.
21. Litvar' (Shapiro) A. E. Zagadki i interpretatsii romana V. Nabokova «Podlinnaia zhizn' Sebast'iana Naita» // Izvestiia Ural'skogo federal'nogo un-ta. Ser. 2. Gumanitarnye nauki. 2013. № 4 (120).
22. Nabokov V. Ada, or Ardon: A Family Chronicle. New York, 1990.
23. Nabokov V. Lolita / Annotated, edited, with preface, introduction and notes by A. Appel, Jr., revised and updated. New York, 1991.
24. Nabokov V. Look at the Harlequins! New York, 1990.
25. Nabokov V. Speak, Memory. New York, 1989.
26. Nabokov V. The Gift. New York, 1991.
27. Nabokov V. The Real Life of Sebastian Knight. New York, 1976.
28. Nabokov V. Transparent Things. New York, 1989.

29. Nabokov V. V. *Sobr. soch. amerikanskogo perioda*: V 5 t. SPb., 2004. T. 2.
30. Nabokov V. V. *Sobr. soch. russkogo perioda*: V 5 t. SPb., 2004. T. 3, 4, 5.
31. Pimkina A. *Igrovoi printsip tvorchestva V. V. Nabokova* (Na primere romanov «Zashchita Luzhina» i «Pnin») // *Nabokovskii vestnik*. SPb., 1999. Vyp. 4.
32. Proffer C. R. *Keys to Lolita*. Bloomington, 1968.
33. Sterne L. *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. New York, 2005.
34. Tolstoi L. N. *Poln. sobr. soch.*: V 90 t. M.; L., 1934–1940. T. 12, 18.
35. V. V. Nabokov: pro et contra. *Lichnost' i tvorchestvo Vladimira Nabokova v otsenke russkikh i zarubezhnykh myslitelei i issledovatelei*. Antologiya: V 2 t. SPb., 1997. T. 1.

Екатерина Алексеевна Новосёлова

научный сотрудник Национального исследовательского университета
«Высшая школа экономики» (Москва)

Ekaterina Alexeevna Novosyolova

Researcher, National Research University
Higher School of Economics (Moscow)

ORCID: 0000-0001-9736-7033

novosyolova_e@mail.ru

НА ПУТИ К СЕБЕ: «ВСТАНЬ И ИДИ» Ю. М. НАГИБИНА

THE WAY TO SELF: *GET UP AND GO* BY YU. M. NAGIBIN

Статья посвящена анализу повести Ю. М. Нагибина «Встань и иди» (1987). Своеобразное «раздвоение» официальной и неофициальной линии его творчества с начала 1940-х годов способствовало разрушению писательской идентичности, и первое произведение эпохи перестройки становится попыткой преодолеть кризис, найти свое место в мире.

Ключевые слова: Ю. М. Нагибин, «Встань и иди», позднее творчество, самоидентичность, автобиографичность.

The article analyzes Yu. M. Nagibin's novella *Get up and Go* (1987). The «bifurcation» of the official and unofficial line of Yu. M. Nagibin's creative work in the early 1940s disrupted his creative identity, and the first work of *perestroika* era is an attempt to overcome the crisis and regain one's place in the world.

Key words: Yu. M. Nagibin, *Get up and Go*, later works, self-identity, autobiography.

Список литературы

1. Атланов Д. Ю., Булгакова О. С. *Философия личности*. СПб., 2012.
2. Гальчук Д. С. Понятие «идентичность личности» // *Вестник Бурятского гос. ун-та. Сер.: Философия*. 2017. № 5.
3. Дубин Б. *Смысловая вертикаль жизни. Книга интервью о российской политике и культуре 1990–2000-х* / Сост. Т. Вайзер. СПб., 2021.
4. Еремина Л. Уроки «классовой нравственности» // *Библиотекарь*. 1990. № 8.
5. Золотусский И. Возвышающее слово // *Литературное обозрение*. 1988. № 6.
6. Зумбулдзе И. Г. Феномен «возвращенной» литературы (А. Рыбаков) // *Web of scholar*. 2018. № 7 (25).
7. Кеидия К. З. Философское понимание идентичности в бытийной структуре личности // *Вестник Оренбургского гос. ун-та*. 2012. № 1 (137).
8. Кожин В. В. *Статьи о современной литературе*. М., 1990.
9. Круглова Т. А. *Искусство соцреализма как культурно-антропологическая и художественно-коммуникативная система: исторические основания, специфика дискурса и социокультурная роль*. Дис. ... доктора филос. наук. Екатеринбург, 2005.
10. Круглова Т. А. События соцреализма, попытки «зависти», упоение причастности: о советском художественном конформизме // *Неприкосновенный запас*. 2014. № 4 (96).