

Федеральное государственное автономное
образовательное учреждение
высшего образования
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Институт филологии и языковой коммуникации
Кафедра русского языка, литературы и речевой коммуникации
45.03.01 Филология


УТВЕРЖДАЮ
Заведующий кафедрой РЯЛиРК
И.В. Евсева
« 16 » июль 2017 г.



БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

«ТЕКСТ» РУССКОЙ КЛАССИКИ В РОМАНЕ В. НАБОКОВА
«ПНИН»

Выпускник  Ю.В. Каминская

Научный руководитель  д-р филол. наук, доц. Е.Е. Анисимова

Нормоконтролер  Н.П. Булахова

Красноярск 2017

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. «ПУШКИНСКИЙ ТЕКСТ» В «ПНИНЕ».....	11
1.1. Пушкинские биографические подтексты	11
1.2. Пушкинская элегия в романе: историософия и самосознание писателя-эмигранта.....	21
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1.....	29
ГЛАВА 2. «АХМАТОВСКИЙ ТЕКСТ» В «ПНИНЕ»	30
2.1. Образ А.А. Ахматовой и культуры модернизма	28
2.2. Пародирование ранней ахматовской лирики: ритмико-интонационный аспект	52
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2.....	62
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	63
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	65
ПРИЛОЖЕНИЕ.....	73

ВВЕДЕНИЕ

В.В. Набоков, будучи филологом и университетским преподавателем, почти в каждом своём произведении обращался к текстам русской литературы. В предисловии к роману «Дар» писатель говорит прямо: «Его героиня не Зина, а Русская Литература» [Набоков, 1997: 44]. Этот вывод можно отнести и к другим произведениям Набокова, в том числе, к роману «Пнин» (1957).

Актуальность исследования. Во-первых, изучение диалога новейшей литературы и русской классики в текстах писателя актуально в силу востребованности в современной филологической науке рецептивной эстетики, основателями которой являются Х.Р. Яусс [Яусс, 1994] и В. Изер [Изер, 2008]. Немецкие учёные опирались в том числе и на концепцию диалога М.М. Бахтина: «Быть – значит общаться диалогически. Когда диалог кончается, всё кончается. Поэтому диалог, в сущности, не может и не должен кончиться» [Бахтин, 1994: 161]. «Автор глубоко активен, но его активность носит особый диалогический характер. Одно дело активность в отношении мёртвой вещи, безгласного материала, который можно лепить и формировать как угодно, и другое – активность в отношении чужого живого и полноправного сознания. Это активность вопрошающая, провоцирующая, отвечающая, соглашающаяся, возражающая и т.п., т.е. диалогическая активность <...>. Это – активность более высокого качества. Она преодолевает не сопротивление мёртвого материала, а сопротивление чужого сознания чужой правды», – пишет исследователь [Бахтин, 1977: 298].

Прежде всего, основатели школы рецептивной эстетики по-новому ставят вопрос о восприятии искусства, в частности, литературы: «На границе, когда поле нашего исследования выходит за пределы автономного искусства и современной литературы и втягивает проблемы литературной традиции, встаёт вопрос, которым пренебрегла классическая эстетика – вопрос об *опыте искусства*, следовательно, об эстетической практике, которая лежит в

основе всех манифестаций искусства как производящей (поэтика), воспринимающей (эстетика) и коммуникативной деятельности (катарсис)» [Яусс, 1994: 97]. Из подобной постановки вопроса исследователь делает вывод, что «анализ имплицитного читателя должен быть дополнен анализом исторического читателя, реконструкция имманентного горизонта ожидания, который предписывает произведение, – реконструкцией общественного горизонта опыта, который привносит читатель из своего исторического жизненного мира» [Яусс, 1994: 97]. Другими словами, Яусс предлагает обратиться к истории литературы, которая призвана реконструировать «горизонты ожидания» читателя, на основе которых создавались или воспринимались художественные тексты, что приводит к пониманию, каким образом «читатель прошлого расценивал произведение» [Яусс, 2004: 200].

Изер также поднимает вопрос о природе художественного текста, которая не может разрешиться в рамках классического подхода: «Кажущееся чёткое разграничение воображения, разума и восприятия, общераспространённое в психологии, совершенно не работает применительно к художественной литературе. Литература зарождается от взаимодействия фантазии, сознания и восприятия, и исток её легко увидеть в каждой из этих “способностей”» [Изер, 2008: 19].

Учёные критикуют предшествующие им подходы к истории литературы, заключающиеся в классификации материала по жанрам или хронологии, изредка затрагивая биографию писателей в качестве «экскурса» и обращающие внимание лишь на «шедевры», «ведь качество и ранг литературного произведения определяются не биографическими или историческими условиями его возникновения и не просто местом в последовательности развития жанров, а трудноуловимыми критериями художественного воздействия, рецепции и последующей славы произведения и автора» [Яусс, 1995: 41].

Исследования, посвящённые выявлению пластов классической литературы в произведениях Набокова, преимущественно основаны на

анализе «Пушкинского текста» в «Даре» (И. Паперно [Паперно, 1997], В.П. Старк [Старк, 1997]), выявлении литературных подтекстов в конкретных произведениях писателя [Shapiro, 1998], осмыслении интертекстов, восходящих как к отдельным предшественникам [Connolly, 1983], так и к целым периодам [Карпов, 2002]. Программные работы по «Пнину» написаны Г. Барабтарло [Барабтарло, 2015], однако в них не говорится о «столкновении» разных литературных эпох в рамках произведения. Также роман попал во внимание зарубежных исследователей, работы которых посвящены анализу взаимодействия нарратора и главного героя на протяжении романа [Hales,]; [Pellerdi, 1991–1994] или рассмотрено влияние произведения на мировосприятие читателя [Rice, 2005].

Во-вторых, актуальность исследования обусловлена вниманием современного литературоведения к проблемам памяти – как психологической, так и историософской категории, особенно значимой для творческого сознания русской эмиграции первой волны. Концепции памяти писателей русского зарубежья находятся в центре исследований М.Д. Шраера [Шраер, 2000] и Б.В. Аверина [Аверин, 2003]. Так, Аверин отмечает, что писатель особое внимание уделяет не только памяти как способу самопознания, но и образу читателя: «Набоков пишет “Другие берега”, чтобы найти тайный узор собственной судьбы, разгадать загадочную картинку. Той же задачей обременены многие из его героев. Но адресована она и ещё одному лицу – читателю. Мало кто из русских писателей так дотошно, как Набоков, занимался организацией читательского восприятия» [Аверин, 2003: 300]. Исследователь иллюстрирует цепочку аллюзий, цепляющихся одна за другую и начинающихся с имён героев и персонажей романов. Так, например, в «Защите Лужина» только в конце произведения читатель узнаёт фамилию и имя главного героя, что заставляет его вспомнить, как и кто его до этого называл: «Всё это можно расценить как искусство игры со словом и именем, а можно – как приглашение к тотальному воспоминанию, процессу воскресения личности, культуры и

мира через память» [Аверин, 2003: 302]. В набоковской игре различными приёмами (аллюзиями, реминисценциями, скрытыми цитатами) интерпретаторы его творчества часто замечают «только игру или “металитературу”». Аверин видит совершенно иную причину писательской увлечённости приёмами, связанными с памятью: «Не только герои Набокова погружены в воспоминание, но и читатель должен быть погружён в текст и во все его внетекстовые связи как в своё личное воспоминание. Необходимость перечитывания произведений Набокова, о котором писала Н. Берберова, связана именно с этой особенностью» [Аверин, 2003: 302].

Большое внимание роли памяти, по словам Аверина, уделяли и другие писатели. Так, Шраер сравнивает концепции памяти у Набокова и Бунина, которого ранний автор «Пнина» называл своим предшественником. Обоих авторов также сравнивают с Марселем Прустом, однако есть одно принципиально важное различие между их отношением к воспоминаниям. Как отмечает Шраер, у Бунина «память не обладает заданной структурой, и очертания воспоминаний часто зависят от случайной последовательности повествовательных обстоятельств... <...> К тому же память в поэтике Бунина тесно связана с устным повествованием и его корнями в русском народном творчестве» [Шраер, 2000: 187]. Последнее замечание учёного связано с тем, что с окончанием акта устного повествования заканчивается и сам процесс воспоминания, а герой возвращается в реальность. Противопоставляя набоковскую модель памяти бунинскому пониманию, Шраер пишет: «Наоборот, в произведениях Набокова воспоминания всегда упорядочены и находятся под контролем автора / рассказчика. <...> Контур рассказа открываются ему во всей своей целостности и полноте в момент космической синхронизации, когда его воспоминания о Нине (замужней героине произведения, с которой у безымянного рассказчика был долгий роман. – Ю.К.), заключающие в себе больше пятнадцати лет жизни, выстраиваются в чёткую схему» [Шраер, 2000: 187–188]. Помимо чёткости и стройности выстроенной системы воспоминаний, для Набокова характерны

повторы, или «неявные соответствия». Согласно терминологии Аверина: «Набоков заставляет читателя погрузиться в воспоминания о тексте читаемого произведения. Так начинают проступать “тайные знаки” явного сюжета» [Аверин, 2003: 304].

Наконец, Барабтарло, рассуждая о набоковском понимании читателя, параллельно объясняет авторское понимание времени: «Набоков всегда ощущает, что память смертного может быть предшественницей такого состояния сознания, которому прошлое может быть доступно непосредственно, и тогда возможно бесконечное исследование, могущее привести к открытию водяных знаков времени» [Барабтарло, 2015: 261].

Суммируя результаты исследований трёх учёных, мы делаем вывод о том, что для набоковской концепции памяти основополагающими элементами являются: а) попытка воспоминания момента до рождения; б) чёткость выстраиваемых воспоминаний; и в) «неявные соответствия», помогающие читателю по-новому взглянуть на текст.

Новизна данной работы заключается в выявлении и системном анализе «текстов» русской литературы в романе «Пнин», в частности, «Ахматовского текста», который ранее не попадал в фокус внимания исследователей англоязычного творчества Набокова.

Объект данного исследования – русская литература в рецептивном сознании писателей-эмигрантов.

Предмет исследования – «Пушкинский» и «Ахматовский» тексты в романе Набокова «Пнин».

Материалом исследования послужили роман «Пнин» и наиболее репрезентативные тексты, представляющие в произведении эпоху золотого и серебряного веков, а именно ранняя поэзия А.А. Ахматовой (сборники стихотворений «Вечер» и «Чётки»), лирика Л. Червинской, И. Одоевцевой и стихотворение А.С. Пушкина «Брожу ли я вдоль улиц шумных...»

Цель исследования – реконструировать и проанализировать тексты русской классики и «новой классики» серебряного века в романе В. Набокова «Пнин».

В процессе достижения цели необходимо решить следующий ряд **задач**:

1. Выявить типы репрезентации «Пушкинского текста» и обозначить присущие каждому типу специфические черты.
2. Рассмотреть пушкинские биографические подтексты в «Пнине».
3. Изучить роль неканонической элегии А.С. Пушкина «Брожу ли я среди улиц шумных» в структуре набоковского романа.
4. Исследовать типы репрезентации «Ахматовского текста» и обозначить присущие каждому типу специфические черты.
5. Описать культурно-социальные явления, представленные посредством «Ахматовского текста» – декадентское сообщество, образ *femme fatale*, житнетворческий сценарий Ахматовой и ее подражательниц.
6. Определить системное место в романе каждого из «текстов» русской классики и «новой классики» серебряного века.

Методология и методы исследования. Исследуя «Ахматовский текст», мы опирались на теоретические работы по концепции житнетворчества таких исследователей, как А.К. Жолковский [Жолковский, 1998] и И. Паперно [Паперно, 1999]. Набоков встраивает «текст» в ткань романа в частности с помощью пародийного изображения ахматовской установки на модель поведения «императрицы», поэтому частью методологического фундамента исследования стали классические работы Ю.Н. Тынянова о пародии [Тынянов, 1977]. Также теоретико-методологическую основу нашего исследования составили работы Ю.М. Лотмана по семиотике, необходимые для распознавания знаков, отсылающих к текстам русской классики, и истории литературного быта, важные для понимания механизмов эмигрантской повседневности и набоковского творчества [Лотман, 1992].

Теоретическая значимость исследования состоит в постановке проблемы о механизмах репрезентации русской классики в модернистских текстах.

Практическую значимость составляет комментарий к малоизученному роману «Пнин», а также возможность использовать результаты исследования в лекционных материалах по творчеству В.В. Набокова и русских писателей-эмигрантов XX в.

Положения, выносимые на защиту.

1. «Пушкинский текст» в романе представляет собой опыт рецепции русской классики, вокруг которого объединяются «тексты» других русских писателей XIX в. (Тургенева, Толстого и др.).

2. Встроенная в роман Набокова неканоническая элегия А.С. Пушкина «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» символизирует уход, физическое умирание «старшего» поколения русской эмиграции и «руинизацию» культуры диаспоры в целом.

3. Пародия на лирику А.А. Ахматовой демонстрирует реакцию Набокова на «новую классику» серебряного века, характеризующуюся поэтическими экспериментами в ритмико-интонационной области.

4. «Ахматовский текст» в «Пнине» репрезентирует характерный для культуры модернизма социально-психологический тип, отличающийся отчетливо выраженной жизнотворческой установкой.

5. Русская классика XIX в. представлена в тексте как иконически (имя поэта, изображение на книге), так и опосредованно (лекции или дискуссии о произведении).

6. Литература серебряного века, воспринимаемая Набоковым как творчество современников, показана в «Пнине» непосредственно (пародийные персонажи и стихотворные пародии на поэтов-модернистов).

7. «Пушкинский» и «Ахматовский текст» в романе Набокова воспроизводят взаимодействие двух эпох: золотого и серебряного веков, представленных наиболее репрезентативными фигурами.

Структура исследования. Работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка использованной литературы и приложения. Во Введении обоснована актуальность работы, приведена теоретико-методологическая база, описана новизна исследования, обозначены цель и задачи; также определена теоретическая и практическая значимость диплома, выдвинуты основные тезисы, выносимые на защиту. В первой главе мы подробно остановились на анализе «Пушкинского текста», исследовании стихотворения «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» и определения роли в романе русской классики XIX в. Во второй главе представлен анализ «Ахматовского текста» в «Пнине», его роль в репрезентации эпохи декадентства, эстетики и жизнетворчества модернизма и русского зарубежья начала XX века, эпигонов Ахматовой и непосредственно творчества самой поэтессы. В заключении подводятся итоги исследования, выявляются закономерности взаимодействия двух эпох в творческом сознании автора и значение данного приёма у Набокова. В приложении представлена таблица частотности упоминаний русских и зарубежных писателей и их произведений в романе Набокова «Пнин».

ГЛАВА 1. «ПУШКИНСКИЙ ТЕКСТ» В «ПНИНЕ»

1.1. Пушкинские биографические подтексты

В истории литературы известны разные случаи оценки наследия А.С. Пушкина: «Он испытал охлаждение к себе современников; последующие поколения ещё более удалились от него, перестали нуждаться в нём, воспитываться на нём...» [Тургенев, 1968: 73] Переосмысление роли пушкинского гения и формирование литературного самосознания началось в 1880-м году после открытия в Москве памятника поэту, «ставшее крупным общественным событием и “актом духовного самосознания русской культуры”» [Молок 2000: 11; цит. по: Анисимова, 2016: 41].

По этому поводу были произнесены речи И.С. Тургеневым, Ф.М. Достоевским и И.С. Аксаковым на июньском собрании Общества любителей российской словесности. Все выступления объединяет идея о Пушкине как о «первом поэте», создателе русской литературы и русской словесности: «Пушкин первый своим глубоко прозорливым и гениальным умом <...> отыскал и отметил главнейшее и болезненное явление нашего <...> общества...»; «Он первый (именно первый, а до него никто) дал нам художественные типы красоты русской...» [Достоевский, 1984: 130]; «Это был первый истинный, великий поэт на Руси и первый истинно-русский поэт, а по тому самому и народный, в высшем значении этого слова. Он первый внёс правду в мир русской поэзии и разрешил плен русского народного духа...» [Аксаков, 1880: 263] «Пушкин был первым русским художником-поэтом» [Тургенев, 1968: 70]. Во всех докладах также звучит мысль о всемирном признании поэта, о его народности, способности выражать национальный дух, менталитет. Пушкин ставится в один ряд с мировыми классиками: Шекспиром, Сервантесом, Гёте (Достоевский даже настаивает на его особом, уникальном положении). Однако главной идеей всех выступлений становится признание невозможности существования русской

литературы без А.С. Пушкина: «Все эти сокровища искусства и художественного прозрения оставлены нашим великим поэтом как бы в виде указания для будущих грядущих за ним художников, для будущих работников на этой же ниве. Положительно можно сказать: не было бы Пушкина, не было бы и последовавших за ним талантов» [Достоевский, 1984: 146].

Таким образом, культ Пушкина начинает складываться в конце XIX в. в преддверии новой литературной эпохи – Серебряного века. По словам Ирины Паперно, «символизм возродил романтический принцип “жизнетворчества” <...> Неудивительно, что характерная для всего периода 1900-х – 1930-х годов творческая ориентация современного поэта на Пушкина получила выражение не только в использовании, в поэзии, <...> но и в следовании, в повседневной жизни...» [Паперно, 1992: 19]. Идея соотношения жизни и творчества поэтов серебряного века с жизнью и творчеством пушкинской эпохи и самого Пушкина исходила «из общей антипозитивистской ориентации культуры того времени – из отказа от концепций линейного течения времени. <...> Согласно этой модели, настоящее воспроизводит момент прошлого, и отдалённые культурные эпохи “всплывают” или “оживают” в культуре современности» [Паперно, 1992: 19–20]. Логично предположить, что при повторении эпох «возрождаются» и культовые личности.

Прежде всего, культурные деятели начала XX в. пытаются осмыслить образ Пушкина. В рассуждениях А. Белого, А. Блока, В. Вересаева (в 1910-е годы) Пушкин выступает как пример абсолютного идеала, сумевшего совместить в себе поэта и человека. Символисты чувствовали себя «находящимися на полпути к реализации идеала нового русского человека» как в поэтическом, так и в жизненном плане [Паперно, 1992: 22]. Отсюда начинает возрастать интерес к творчеству и жизни Пушкина, их разделению и параллельному анализу. В. Ходасевич считал, что данный принцип породил две школы: формализм (изучающий «чистое творчество», т.е.

отдельно от жизни) и биографизм (изучающий «чистую жизнь», т.е. отдельно от поэзии). Для критика подобный подход казался неприемлемым; для его исследований характерен «пафос утверждения единства жизни и творчества» [Паперно, 1992: 28]. Паперно достаточно подробно описывает разыгравшуюся полемику по поводу соотношения двух начал (поэтического и человеческого) у Пушкина, сравнивая её со спорами о преобладании человеческой или божественной природы Христа.

Как уже было сказано, помимо творческой ориентации на Пушкина для человека серебряного века была характерна жизненная установка на биографию поэта. Пушкин воспринимался как образец для подражания. Такую позицию сформировал В.Я. Брюсов: «“Выбери себе герой – догони и обгони его”, – говорил Суворов. Мой герой – Пушкин» [Паперно, 1992: 33]. Формула «мой Пушкин» стала универсальным выражением стремления поколения Серебряного века «во что бы то ни стало связать собственную жизнь с пушкинской» [Паперно, 1992: 33]. Паперно выделяет несколько типов присвоения Пушкина: 1) «возведение своей “генеалогии” к Пушкину или пушкинскому герою» (Цветаева, Ходасевич): 2) установление «живой связи» (например, по утверждениям Брюсова, его дед-крестьянин видел Пушкина): 3) присвоение пушкинского титула «первого поэта» (Брюсов, Блок, Кузьмин, Ахматова): 4) тёмный цвет кожи (формула: я – негр = я – Пушкин = я – поэт): 5) чувство постоянного присутствия Пушкина как своего спутника (Цветаева, Мережковский). Так, Марина Цветаева в эссе «Мой Пушкин» (1967) начинает с того, что поэт был её учителем, первооткрывателем мира: «Первый урок числа, первый урок масштаба, первый урок иерархии, первый урок мысли и, главное, наглядное подтверждение всего моего последующего опыта: из тысячи фигурок, даже одна на другую поставленных, не сделаешь Пушкина» [Цветаева, 1978: 74]. Более того, именно Пушкин, точнее его смерть, момент, с которого началось знакомство Цветаевой с поэтом, определил её будущее предназначение: «Первое, что я узнала о Пушкине, это – что его убили. <...> С тех пор, да, с

тех пор, как Пушкина на моих глазах, на картине Наумова – убили, ежедневно, ежечасно, непрерывно убивали всё моё младенчество, детство, юность – я поделила мир на поэта – и всех, и выбрала – поэта, в подзащитные выбрала поэта: защищать поэта – от всех, как бы эти все ни одевались и ни назывались...» [Цветаева, 1978: 22]. Именно обстоятельства смерти поэта ставятся в центр биографического мифа, от которого отталкивается Цветаева, и с которого начинается её творческий путь. Смотря на памятник Пушкину и воспринимая первый «урок иерархии», Цветаева понимает, что до Пушкина нужно долго расти и не останавливаться, в то время как другие из-за своего небольшого роста даже не замечают Пушкина, не видят его, как он не видит их. Не всякому будет доступно величие поэта; Цветаева в своём детстве принимает решение дорасти до уровня поэта.

К образу Пушкина в той или иной форме обращались многие поэты и писатели не только Серебряного века, но и двадцатого столетия в целом. В.В. Набоков читает лекции по его творчеству в американском университете [Набоков, 1998], выпускает обширный комментарий к «Евгению Онегину» [Набоков, 1999], использует образ Пушкина в качестве прототипа для своих героев (см. Старк [Старк, 1997], Паперно [Паперно, 1997] и др.).

В.П. Старк также находит несколько личных причин, по которым Набоков обращался к образу поэта. Прежде всего, это схожесть судеб поэта и отца – В.Д. Набокова – у которого накануне смерти должна была состояться дуэль, что вызывало у сына соответствующие ассоциации с Лермонтовым, Онегиным, Грибоедовым и Пушкиным. «Трагическая от пистолетного выстрела не на дуэли смерть Отца, погибшего как рыцарь, ассоциируется для сына со смертью Пушкина. Да и вся жизнь отца воспринимается Набоковым идентичной жизни Пушкина, выше всех “громких прав” поставившего понятие чести и свободы личности» [Старк, 1997: 770]. Определяя генезис своего главного героя романа «Дар», писатель ориентируется на отца. Кроме того, нельзя забывать, что В.В. Набоков родился ровно через сто лет после рождения поэта – в 1899 году, что уже было для него знаковой причиной

присвоения Пушкина: «Свою собственную жизнь писатель также соотносит с биографией Пушкина, постоянно наводимые мостики ассоциаций соединяют их в нашем сознании, невзирая на разделяющее столетие: Набоков подчёркивал, что родился он спустя ровно сто лет после Пушкина» [Старк, 1997: 771]. Связь «Дара» с образом Пушкина обнаруживают и анализируют многие исследователи, например, И. Паперно [Паперно, 1997], Г.И. Маневич [Маневич, 1990], Л.Н. Целкова [Целкова, 1999] и др.

Следы «Пушкинского текста» также заметны в романе «Отчаяние», куда автор включает аллюзии к поэме «Медный всадник»: «Собственно говоря, все пребывание “полупризрака” в призрачном городе представляет собой ряд импровизаций на популярную в русской литературе “петербургскую тему”. Так, в романе “Отчаяние” представлен “двойник” пушкинского Петербурга – заштатный “захолустный” городок, в котором Герман назначает встречу своему грубоватому визави. Однако герой “Отчаяния” – скорее не Германн, но бедный Евгений, оглядывающий и не узнающий знакомые давно места, бредущий по городу как бы после опустошительного наводнения. Мотивы и образы “Медного всадника” становятся символами этого почти безысходного отчаяния, приобретают характеристики постоянных в плывущем, разрываемом ветром мире» [Петраков, 1999: 153].

А.С. Бессонова отмечает, что набоковский интерес к Пушкину не ограничивается наличием аллюзий и реминисценций в художественных произведениях. Исследовательница также считает, что в творчестве писателей, выбранных для лекционных курсов, Набоков выявляет пушкинские традиции: «Духовная свобода, зоркость, словесное мастерство – вот те главные требования, которым должно отвечать подлинное искусство. Тем самым становится ясен выбор Набокова в пользу Гоголя, Толстого, Чехова в русской литературе, Флобера во французской» [Бессонова, 2003: 125].

Набоков в статье «Пушкин, или правда и правдоподобие» использует несколько вариантов присвоения поэта. Перед Набоковым встают картины из прошлого Пушкина, он пытается представить поэта в самых разных ситуациях (во время прогулки, рядом с женой, истекающим кровью на последней дуэли и т.д.): «Смеющийся во всё горло, пристукивающий каблуками, он мелькает передо мной, как мелькают люди, вдруг в порыве ветра возникающие на пороге какого-нибудь ночного кабаре <...>, потому что прошлое – это ли не кабаре, кабаре в разгаре ночи, дверь которого я открываю с нетерпением» [Набоков, 1998: 418]. Также Набоков приближает себя к Пушкину, обнаруживая схожие черты их творчества: «Он ещё не умер, когда критик Белинский с его ограниченным умом не нашёл ничего лучшего, как затеять с ним ссору. Нашли, видите ли, что его недостаточно занимали события времени. <...> Однако ни на одно мгновение не поблёлка истина Пушкина, нерушимая, как сознание» [Набоков, 1998: 424]. Писатель тоже отстраняется от социальных проблем, видя задачу искусства в улавливании и описании «живописной правды жизни»: «Нет, решительно, так называемой социальной жизни и всему, что толкнуло на бунт моих сограждан, нет места в лучах моей лампы; и если я не требую башни из слоновой кости, то только потому, что доволен своим чердаком» [Набоков, 1998: 425].

«Только Пушкин оставался для Набокова на протяжении всей жизни незыблемым авторитетом. Набоков переводил и комментировал Пушкина, жертвуя временем, которое мог использовать для собственного оригинального творчества» [Старк, 1999: 8], – такой комментарий даёт В.П. Старк обширнейшему труду Набокова. Набоков, преподававший русскую литературу, старавшийся передать своим студентам свойственное ему трепетное отношение к отечественной культуре, не мог обойти стороной творчество величайшего русского писателя и, в частности, одно из главных его произведений, на создание которого Пушкин потратил десять лет (почти столько же писался «Комментарий»): «Написание книги, которую читатель сейчас держит в руках, было вызвано настоятельной необходимостью,

возникшей около 1950 г., когда я вёл занятия по русской литературе в городе Итаке, штата Нью-Йорк, а также по причине отсутствия адекватного перевода “Евгения Онегина” на английский» [Набоков, 1999: 29]. Однако преподавательская деятельность не являлась единственной причиной, по которой Набоков взялся за выполнение столь трудоёмкой работы. Погружение в историческое прошлое родной страны, биографии великого поэта доставляло Набокову, вечно искавшему и не находящему постоянный дом в США, желавшему вернуться в царскую Россию, духовное наслаждение: «В перерывах между работами, до России не относящимися, я находил своеобразный отдых в хождении по периферии “Онегина”» [Старк, 1999: 7].

Набоков обращается к образу Пушкина и различным его произведениям в своих романах. Одним из наиболее репрезентативных примеров является «Дар». При создании текста, как утверждает Паперно, Набоков опирался не только на документальные источники (Г.Е. Грум-Гржимайло «Описание путешествия в Западный Китай», Н.М. Пржевальский «От Кульджи за Тянь-Шань и на Лоб-Нор»), но монтирует данный материал с заимствованиями из пушкинского «Путешествия в Арзрум» [Паперно, 1997: 491]. Более того, Паперно пишет, что для Набокова сочинение Пушкина послужило «источником самой стратегии использования документального материала»; «По всей видимости, замыслить книгу Фёдора об отце Набокову помог не только Пушкин, но и литературоведческий анализ текста Пушкина, проделанный в рамках формальной школы» [Паперно, 1997: 492]. Однако А.С. Пушкин во время создания своего текста опирался на документальные источники и свои собственные впечатления, в то время как путешествие отца главного героя не было совершенно в реальности и имеет только «литературную» основу.

О.Е. Фролова рассматривает, каким образом Набоков включает «Пушкинский текст» в свой роман на разных уровнях: поведенческом (ориентация манер героя на поведения поэта-прототипа), историческом

(упоминание событий из жизни А.С. Пушкина), а также на текстовом. «На текстовом уровне его слово активно присутствует в “Даре”. Список пушкинских источников чрезвычайно широк: “Домик в Коломне”; “Евгений Онегин” (включая черновики); “Дар напрасный, дар случайный”; “В прохладе сладостной фонтанов”; “Мы рождены, мой брат названный”; “Стансы”...» [Фролова, 2005: 33] Исследовательница находит отголоски более двадцати пушкинских произведений. Кроме того, нельзя забывать, что Комментарий к «Евгению Онегину» писался параллельно с созданием новых романов.

Следы, как пушкинского произведения, так и набоковского комментария, мы обнаруживаем в «Лолите» («письмо, адресованное Шарлоттой Гейз, матерью Лолиты, Гумберту Гумберту, является не чем иным, как пародией на “Письмо Татьяны к Онегину”» [Старк, 1999: 10]) и в «Пнине». Старк обнаруживает сходство любовного признания Пнина Лизе с письмом Татьяны, а также связь научных исканий главного героя романа с работой Набокова над Комментарием: «Его исследования давно вошли в ту блаженную стадию, когда поиски перерастают заданную цель и когда начинает формироваться новый организм, как бы паразит на созревающем плоде. Пнин упорно отвращал свой мысленный взгляд от конца работы, который был виден уже так ясно, что можно было различить ракету типографской звёздочки... <...> все эти бесчисленные триумфы bezkoristniy (бескорыстной, самоотверженной) учёности – они развратили Пнина, они превратили его в опьянённого сносками ликующего маньяка, что распугивает моль в скучном томе толщиной в полметра, чтоб отыскать там ссылку на другой, ещё более скучный том» [Носик, 1995: 466].

В «Пнине», романе о русской литературе, «Пушкинский текст» занимает одно из центральных мест. Он вводится в текст двумя основными способами: а) через биографию поэта; б) через творчество. В данном разделе мы остановимся на первом.

С первым упоминанием о биографии поэта мы сталкиваемся во второй главе, посвящённой описанию бывшей жены Пнина, психоаналитику, доктору Лизе Винд. Автор предваряет переход к главной теме разговором профессора с аспиранткой Бетти Блисс о жёнах великих писателей: «Тургенев – сказал Пнин, возвращая её руку на стол, – должен был валять дурака в шарадах и tableaux vivants ради некрасивой, но обожаемой им певицы Полины Виардо, а 2-жа Пушкина как-то сказала: “Ты надоедаешь мне своими стихами, Пушкин”, а жена исполина, исполина Толстого – подумать только! – на старости лет предпочла ему глупого музыканта с красным носом!» (курсив наш. – Ю.К.) [Набоков, 2015: 59]. Сразу же после вышеупомянутого эпизода читаем: «Она (Бетти Блисс. – Ю.К.), несомненно, нравилась ему – но его сердце принадлежало другой <...> – Я пришёл, – сказал он, задыхаясь, – известить вас, или вернее, спросить, могу ли я принять гостя женского пола в субботу – днём, разумеется. Это моя бывшая жена, ныне д-р Лиза Винд...» [Набоков, 2015: 59–60]. Ключ к более полному пониманию последующего описания взаимоотношений героев кроется в диалоге мисс Блисс и Пнина. Очевидно, что автор романа проводит параллель между Пниным и исполинами (Пушкиным, Толстым, Тургеневым), с одной стороны, и Лизой и жёнами/возлюбленными писателей (Н.Н. Гончарова, С.А. Толстая, Полина Виардо), с другой. Однако, помимо набоковского намёка на гениальность героя и губительное влияние героини на бывшего мужа, нельзя забывать о том, что одним из прототипов Лизы является Ахматова. Поэтесса винила Наталью Гончарову в смерти её мужа, видя причину в её чрезмерной наивности: «*Наивность и непонимание в глазах Анны Ахматовой не были “извиняющими обстоятельствами”* – именно потому, что она знала, к каким страшным последствиям могут привести эти объективно, казалось бы, “невинные” качества. Таким образом, собственный *опыт отношений с подлецами* (во всей жути “доставшейся” ей конкретной исторической реальности) явно “входит в состав” гневного восприятия Анной Ахматовой той “роли”, которую – не ведая, что творит! –

сыграла в последний год жизни Пушкина Наталья Гончарова» [Кертман, 2005]. При этом Ахматова также уверена, что будь она женой Пушкина, такого бы с ним не произошло, поэт не ушёл бы из жизни так рано. Вторую главу «Пнина» можно расценивать как своеобразный ответ Набокова: Ахматова имеет такое же губительное влияние на мужчин.

Второй раз мы сталкиваемся с фактом смерти А.С. Пушкина в описании Пнина. На лекции профессор объясняет студентам смысл пушкинской элегии «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» и записывает дату создания стихотворения: «Написанная на доске дата не имела никакого отношения к тому дню, который теперь был в Вэйнделе: “26 декабря 1829”». Он старательно ввинтил жирную белую точку и прибавил пониже: “3.03 пополудни. Санкт-Петербург”. <...> ...обратил внимание слушателей на то, как тщательно отметил Пушкин день и даже минуту записи этого стихотворения» [Набоков, 2015: 88–89]. Эту скрупулёзность поэта Пнин объясняет привычкой «кропотливо исследовать каждый прожитый день, пытаюсь угадать в его тайном значении некую “грядущую годовщину”: день и месяц, которые где-нибудь, когда-нибудь появятся на его надгробном камне» [Набоков, 2015: 89]. Данная особенность поэта, принятая во внимание Пниным, свидетельствует не только о наличии такой же характерной черты у самого героя, но и о попытке угадать грядущую смерть русской культуры за рубежом.

«Пушкинский текст», в данном случае представленный посредством самой личности поэта, отображает эпоху золотого века, культуру, на которой воспитывались эмигранты и которую пытались сохранить и передать следующему поколению. Однако Набоков постоянно подводит читателя к мысли о физическом умирании русской диаспоры и невозможности преемственности. Так, на сборе эмигрантов молодые люди слушают джаз и не контактируют со старшими («Из запаркованного возле сарая с садовыми инструментами автомобиля, в котором, по-видимому, сидело по крайней мере двое детей приехавших сюда друзей Пнина, доносилось монотонное

журчание радиомузыки» [Набоков, 2015: 167]), а Виктору, сыну Лизы Винд, с которым Пнин нашёл общий язык и поддерживал общение, не были интересны рассказы героя об упоминании спорта в литературе. Кроме того, автор неслучайно лишает Виктора возможности поехать с Пниным на эмигрантскую вечеринку: «– Да, – отвечал Пнин. – Тем более обидно, что его мать, которая, кажется, собралась в третий раз замуж, внезапно увезла Виктора до конца лета в Калифорнию, между тем как если б он поехал со мной сюда, как предполагалось, у него была бы положительно превосходная возможность позаниматься с Граминеевым. – Я бы сказал *сравнительно* превосходная, – мягко возразил Шато» [Набоков, 2015: 160].

Умирание Пушкина в сознании Набокова приравнивается к умиранию русской интеллигенции за границей. Оно контекстуально связано с предсмертными состояниями Пнина, его ожиданием смерти, а также с символическим умиранием русской культуры, у которой не остаётся носителей.

1.2. Пушкинская элегия в романе: историософия и самосознание писателя-эмигранта

Творчество Пушкина вводится в художественное пространство тремя способами: 1) книга поэта на книжной полке; 2) лекция о творчестве поэта; 3) стихотворения Пушкина, читаемые главным героем (в детстве и во время чтения лекции). Остановимся подробнее на каждом из них.

Приведём сцену поиска книги: «Надев резиновые перчатки, чтобы избежать уколов “американского” электричества, обитавшего в металлических полках, Пнин, бывало, навещал эти книги и упивался их видом: тут были малоизвестные журналы бурных шестидесятых годов в мрамористых обложках; столетней давности исторические монографии, дремотные страницы которых покрыты были буроватыми пятнами; русские классики с ужасными и трогательными камнями на переплётках, с тиснёнными

на них профилями поэтов, напомиравшими прослезившемуся Тимофею его отрочество, когда он, бывало, машинально водил пальцем по несколько потёртому пушкинскому бакенбарду или запачканному носу Жуковского» [Набоков, 2015: 100]. Данный эпизод заставляет обратить внимание на два момента: 1) роль книги для героя и 2) *вспоминание* Пниним предыдущих произведений. По словам Б. Аверина, «вспоминание для Набокова не есть любовное перебирание заветных подробностей и деталей, а духовный акт воскресения личности. Поэтому процесс вспоминания представляет собою не движение назад, а движение вперёд, требующее медитативной сосредоточенности, духовного покоя» [Аверин, 2003]. Отведение серьёзной роли памяти и самому процессу вспоминания характерно так же и для Бунина, творчество которого высоко оценивал Набоков и под влияние которого не мог не попасть. По наблюдению М. Шраера, «Критики уже указывали на переключки между функционированием памяти в произведениях Марселя Пруста, парадигматического европейского “художника памяти” и произведениями Бунина и Набокова» [Шраер, 2000: 187]. Бунин часто использует образ книги/библиотеки в своих рассказах, по-разному представляя их роль. К.В. Анисимов выделяет две разных модели восприятия книги, одна из которых совпадает с пнинским: «... книга предстаёт перед читателем как отграниченный объект, заключааясь в своего рода семиотическую рамку, отделяющую её от соседствующих с нею реалий предметно-вещного мира. <...> Семиотическая природа книги понимается как способность *означать* и конвенционально описывать мир» [Анисимов, 2015: 34]. Книга вызывает вспоминание Тимофея Пнина об отрочестве (дореволюционной России), русской классической литературе XIX в. (которой восхищался сам автор). Иконические знаки, книжные портреты Пушкина и Жуковского, в данном случае конвенциональны: отсылают не столько к своим прототипам, сколько к целой эпохе, помогая понять ценностную ориентацию героя. Анисимов отмечает, что в такой перспективе представления книги характерно «любование»: «Любование характерно

направлено “снизу вверх”: с позиции относительно образованного современника на непререкаемые в своём культурно-эстетическом качестве образцы» [Анисимов, 2015: 34]. Пнин, в свою очередь, «*утивался их видом*», «*машинально водил пальцем*» по портретам любимых писателей.

Однако важно отметить различие в восприятии книг у писателей «старшего» и «младшего» поколения эмиграции. Наиболее репрезентативными представителями этих поколений являются И.А. Бунин и В.В. Набоков соответственно. Бунин получил Нобелевскую премию, Набоков был номинирован и признан многими представителями «старшего» поколения как продолжатель, хранитель русской культуры за рубежом. Согласно концепции К.В. Анисимова [Анисимов, 2015], в творчестве И.А. Бунина представлены два видения книги. Первый, полностью отличающийся от набоковского понимания, сформулированный как «“книга ни о чём”, без всякой внешней связи где бы излить свою душу, рассказать свою жизнь» [Бунин 1981: 66; цит. по Анисимов, 2015: 48]. Второй подход значительно отличается и схож с набоковским. Анисимов отмечает, что целью ранних «библиотечных» зарисовок Бунина является «доказать высокий статус культуры прошлого <...>, где сосуществует с осложняющим интеллектуальную прямолинейность тяготением к экфрастической буквально-живописной демонстрации, т.е. иконическим стремлением показать» [Анисимов, 2015: 48]. «Предметами экфрастических зарисовок у Бунина являются исключительно портреты», подробное описание которых приводит к семиотической инверсии, где портрет меняется ролями с наблюдателем [Анисимов, 2015: 37] Кроме того, по мнению Бунина, только он был единственным настоящим приемником русской культуры, потому что только он мог правильно понять и оценить её по достоинству. Набоков, в свою очередь, как и его предшественник, использует книгу как отсылку к культуре прошлого, хранящей истинные культурные ценности; как и у Бунина, книга служит для «противопоставления канона прошлого современности. «В библиотечных зарисовках книга значит не только то, что

она своим содержанием способна донести до читателя: соотносясь с эпохой своего поколения, она символизирует саму эту эпоху; из точки наблюдения, расположенной в настоящем, наводит мост в прошлое» [Анисимов, 2015: 40]. Однако для создания «физической достоверности» Набоков не использует портреты писателей или людей, живших в определённый период, он остаётся в рамках описания книги, но только смещает акцент на изображения авторов на корешках или на внешнее оформление: «... тут были малоизвестные журналы бурных шестидесятых годов в *мрамористых обложках*; столетней давности исторические монографии, *дремотные страницы* которых покрыты были *буроватыми пятнами*; русские классики с *ужасными и трогательными камнями на переплётах*, с *тиснёными на них профилями поэтов...*» (курсив наш. – Ю.К.) [Набоков, 2015; 100]. «Физическая достоверность» достигается с помощью тщательного описания книги, помогающая читателю визуализировать образ. Также Набоков, в отличие от Бунина, не останавливается подробно на описании авторских портретов, напротив, писатель выделяет лишь наиболее характерную черту внешности, которая становится символом её обладателя и эпохи в целом: «... водил пальцем по несколько потёртому пушкинскому *бакенбарду* или *запачканному носу Жуковского*» (курсив наш. – Ю.К.) [Набоков, 2015: 100].

В своей лекции, посвящённой творчеству Пушкина, а точнее подробному разбору одного его стихотворения, Пнин раскрывает одну из особенностей мировосприятия поэта – «где бы он ни был, чем бы ни был занят – предаваться размышлениям о смерти и кропотливо исследовать каждый прожитый день, пытаясь угадать в его тайном значении некую “грядущую годовщину”: день и месяц, которые где-нибудь, когда-нибудь появятся на его надгробном камне» [Набоков, 2015: 89]. Через данный профессором Пниным образ Пушкина читатель должен приблизиться к разгадке главного героя романа.

Однако встаёт вопрос, почему Набоков через Пнина обращается в романе к неканонической элегии А.С. Пушкина «Брожу ли я вдоль улиц

шумных...». Как утверждает В.И. Козлов, русская элегия переняла английскую жанровую модель «кладбищенской» элегии: «Так, лирический сюжет “кладбищенской” элегии – ценностная встреча с почившим безымянным “другим”, которая происходит на фоне кладбищенского пейзажа, погружающего лирического субъекта в состояние медитации. Этот пейзаж может встречаться и в “унылой” элегии, но там он выполняет второстепенную функцию, поскольку в основе “унылой” жанровой модели – встреча человека с роком, несущим охлаждающий душу опыт, уносящим навсегда “золотые дни весны”» [Козлов, 2013: 17]. Одним из классических примеров подобной модели является элегия В.А. Жуковского «Сельское кладбище», где путь лирического героя домой лежит через кладбище. Столкнувшись с могилами, герой рассуждает о равнозначности всех людей (все когда-нибудь расстанется с жизнью) и о том, как раньше те, кто уже умер, могли жить. Элегия заканчивается призывом героя помнить об ушедших. В XVIII веке «кладбищенская» элегия начинает выходить за рамки жанра: «суть этого явления в том, что лирическая тема стихотворения оказывается свободна от подчинения его сюжетной ситуации, может не совпадать с ней» [Тамарченко, Тюпа, Бройтман, 2004: 314]. Причиной таких изменений стала потребность в исповедании: «Именно английская поэзия в конце XVIII века первой стала разрабатывать исповедальный язык “чувствительного человека”. Потребность в исповедальности постепенно выводила элегию на первые роли в лирике. Именно с “кладбищенской” разновидности элегии начинается в русской поэзии отсчёт неканонической истории этого жанра» [Козлов, 2013: 24]. Создатели пособия отмечают, что «для элегии канонична ситуация страданий, старости, смерти (как в знаменитой “Элегии, написанной на сельском кладбище” Т. Грея), у Пушкина же “мечты” о смерти возникают в обстоятельствах, которые должны, казалось бы, напоминать о “младой” жизни и бессмертии» [Тамарченко, Тюпа, Бройтман, 2004: 314–315]. Элегия Пушкина отличается от классической, во-первых, размером (ср. «Сельское кладбище»

В.А. Жуковского). Во-вторых, столкновением не с могилой, крестом или кладбищем – объектом, наталкивающим на размышления о смерти, а с чем-то оживлённым, живым («улицы шумные», «многолюдный храм», «юноши безумные», младенец, многовековой дуб). Однако это «столкновение» с живым и мысли о смерти означают то, что герой независимо от обстоятельств думает о кончине и ожидает её. Если элегия Жуковского завершается призывом помнить об усопших, то текст Пушкина направлен на постоянное предугадывание собственной смерти и её предвосхищения.

В описании мироощущения поэта Пнин концентрируется на постоянном чувстве сомнения, ожидания смерти. Такой же ход мыслей характерен для Пнина: ощущая присутствие «высшей силы», контролирующей и управляющей им, догадываясь о власти повествователя над его личностью, Пнин пытается понять суть мироустройства, сопротивляется по мере своих сил воле нарратора. Это вземное знание, желание вырваться за рамки отведённой роли приводит героя к припадкам, схожими с предсмертным состоянием: «Так в вымыслах Набокова запредельное знание сопряжено с душевной болезнью и смертью, и меньшей ценою не достаётся (да и этой крайне редко). Иное дело *веровать* в загробную жизнь, и иное *знать* о ней нечто; в мире искусства Набокова это знание саморазрушительно, ибо оно уничтожает саму идею знания и даже саму идею идеи» [Барабтарло, 2015: 293]. Б. Аверин тоже отмечает, что для Набокова «в основе познания мира лежит личный мистический опыт. Он включает в себя видения, пророческие сны, предсказания, ясновидение, непосредственное общение с потусторонним и многое другое. Такой опыт почти всегда как-то связан со страхом, с мистическим ужасом и часто скрывается, как нечто почти стыдное, о чём говорить не следует [Аверин, 1997: 854].

Проанализируем стихотворение Пушкина в контексте набоковского романа.

Брожу ли я вдоль улиц шумных,
Вхожу ль во многолюдный храм,
Сижу ль меж юношей безумных,
Я предаюсь моим мечтам [Пушкин, 1959: 264]

В первой строфе намечается тема внутренней уединённости лирического героя: он не замечает происходящее вокруг, внешний момент обесценивается, намного важнее мысли и мечты героя, которые его не покидают.

Я говорю: промчатся годы,
И сколько здесь ни видно нас,
Мы все сойдем под вечны своды –
И чей-нибудь уж близок час [Пушкин, 1959: 264]

Во второй строфе произведения лирический герой рассуждает о равноценности всех человеческих существ: все люди смертны, и возможно кто-то уйдёт в скором времени.

Гляжу ль на дуб уединенный,
Я мыслю: патриарх лесов
Переживет мой век забвенный,
Как пережил он век отцов [Пушкин, 1959: 264]

В третьей строфе задаётся тема, которая повторится в последней – долговечность природы в противопоставлении со смертностью человека и его дальнейшем забвении.

Младенца ль милого ласкаю,
Уже я думаю; прости!
Тебе я место уступаю:
Мне время тлеть, тебе цвести.

День каждый, каждую минуту
Привык я думой провождать,
Грядущей смерти годовщину
Меж их стараясь угадать [Пушкин, 1959: 265]

В четвёртой и пятой строфах повторяется и обобщается основная тематика стихотворения: непрерывное рассуждение лирического героя вне зависимости от внешней обстановки о грядущей смерти и её дате.

И где мне смерть пошлет судьбина?
В бою ли, в странствии, в волнах?
Или соседняя долина
Мой примет охладелый прах?

И хоть бесчувственному телу
Равно повсюду истлевать,
Но ближе к милому пределу
Мне все б хотелось почивать [Пушкин, 1959: 265]

В шестом и седьмом четверостишьях появляется новый мортальный мотив: попытка лирического героя угадать конкретное место собственной смерти. Для героя важно, чтобы его тело покоилось на родной земле.

И пусть у гробового входа
Младая будет жизнь играть,
И равнодушная природа
Красою вечною сиять [Пушкин, 1959: 265].

В последней строфе меняется эмоциональная перспектива: лирический герой осознаёт и принимает жизненный круговорот, неизбежную смену жизни и смерти.

Как уже было сказано, для Пнина характерны рассуждения о мироустройстве и смерти. После посещения библиотеки он неожиданно вспоминает строку из «Гамлета» («...плыла и пела, пела и плыла») и сравнивает с описанием русских легенд Костромского: « Ну конечно же! Смерть Офелии» “Гамлет”! В русском переводе старого доброго Андрея Кронеберга 1844 года – *отрада* юных дней Пнина, и отца Пнина, и деда! Помнится, там тоже, как и Костромского, ива, и тоже венки» [Набоков, 2015: 102].

Также главный герой вспоминает свою бывшую возлюбленную, Миру Белочкину, которая погибла в концентрационных лагерях. Во время этого описания возникает сравнение с *равнодушной*, пережившей её и прошлый век природой: «... её, как слишком слабосильную для работы (хотя всё ещё улыбающуюся, всё ещё в силах помогать другим еврейским женщинам) отобрали для уничтожения и сожгли в крематории через несколько дней по прибытии в Бухенвальд, в чудесной лесистой местности с громким именем Большой Эттерсберг. Это в часе ходьбы от Веймара, где гуляли Виланд, Гердер, Гёте, Шиллер...» [Набоков, 2015: 169]

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1

Проанализировав «Пушкинский текст» романа, являющийся одним из ключевых для понимания текста, мы можем выявить ряд его функций.

1. Участие в создании образа главного героя – профессора Пнина, являющегося одним из характерных представителей русской диаспоры.
2. Символическое предсказание «руинизации», угасания культуры русской эмиграции первой волны за рубежом и отсутствия преемственности.
3. Обозначение ценностных ориентиров эмигрантов, их мировосприятия и мироощущения.
4. Уточнение места и роли А.С. Пушкина и его творчества в художественном сознании В.В. Набокова.

ГЛАВА 2. «АХМАТОВСКИЙ ТЕКСТ» В «ПНИНЕ»

2.1. Образ А.А. Ахматовой и культуры модернизма

В 1957 г. отдельной книгой выходит в свет четвёртый англоязычный роман В.В. Набокова «Пнин». Авторитетными переводами на русский язык считаются С. Ильина и Г. Барабтарло при участии В. Набоковой. Главный герой произведения – профессор Пнин, эмигрант, преподающий в американском университете русскую литературу, на чей образ проецируются не только отдельные детали биографии реального автора, но и отношение к родной культуре. Читателю, далёкому от русской классики, смысл произведения будет непонятен: останутся незаметными многочисленные отсылки к отечественным текстам, писателям и поэтам. В том числе, важную роль в романе играет «Ахматовский текст», который на сегодняшний день мало изучен. По наблюдению О. Матич, для так называемых «американских» произведений Набокова характерно «скрытое чувство превосходства автора над большинством американцев, не знакомых ни с каким языком кроме родного». «Набоков <...> хранит свой любимый родной язык в неприкосновенности, лишь для призванных открывая его лежащим под покровом своей изысканной английской речи», – отмечает исследовательница [Матич, 1996: 169–170].

1 июля 1948 г. В.В. Набоков с семьёй переезжает в Итаку и начинает преподавать русскую литературу в Корнельском университете. «Во втором семестре, начавшемся в середине февраля, к двум обзорным семинарам Набокова добавился ещё один – Русская поэзия, 1870-1925 годы» [Бойд, 2010: 164–165]. Помимо творчества Фета, Белого, Маяковского, Брюсова, он читает лекции об А.А. Ахматовой.

М.Ю. Антоничева в своей работе [Антоничева, 2004] «Женщина в чёрном: ахматовский образ в прозе В. Набокова» рассматривает влияние образа лирической героини поэзии Ахматовой на прозу Набокова.

Исследовательница отмечает, что образ «женщины в чёрном» постоянно появляется в произведениях писателя: «Удар крыла» (Изабель), «Машенька» (Клара), «Лолита» (Бьянка Шварцма, Мелани Вейс), «Пнин» (Альбина Дункельберг), «Смотри на арлекинов!» (Ивор Блэк).

Также, аллюзия на творчество Ахматовой, как доказывает А. Арьев в своей работе «Вести из вечности...» [Арьев, 2001] (а также в раннее опубликованной статье «И сны, и явь...» [Арьев, 1999]), появляется ещё в повести «Волшебник». Мать девочки признаётся: «Я дурная мать, но сама с этим примирилась...» [Набоков, 2008: 55], что отсылает нас к известному стихотворению Ахматовой 1915 г. «Колыбельная»: «Спи, мой тихий, спи, мой мальчик, // Я дурная мать». Героиня рассказа также подвержена постоянным недугам (туберкулёз Ахматовой), была замужем примерно семь лет, а затем овдовела. Однако главной причиной пародии становится отношение поэтессы к собственному сыну, Льву Гумилёву, который всё детство провёл со своей бабушкой, Анной Ивановной, в Бежецке, редко встречаясь с матерью («...индифферентное отношение вдовы к ребенку, отсылаемому к каким-то полуродственникам-полузнакомым, подчеркнутое в повести, увы, ассоциируется с судьбой Льва Гумилева, ахматовского сына, постоянно пребывавшего в детские годы вне ахматовского дома» [Арьев, 2001: 173]). Для Набокова детство играет важную роль в становлении личности. В своей автобиографии «Другие берега» писатель пытается вспомнить самые ранние игры, ощущения («Допускаю, что я не в меру привязан к самым ранним своим впечатлениям; но как же не быть мне благодарным им? Они проложили путь в сущий рай осязательных и зрительных откровений» [Набоков, 2015: 15]), целую главу посвящает описанию взаимоотношений с родителями (преимущественно с матерью). Для самих Набоковых важно было создать благополучную атмосферу для сына как внутри семьи, так и вне её. Уилма Керби-Миллер, их приятельница, вспоминала: «Я никогда не встречала семьи, где бы так мало внимания уделялось имуществу, еде, всему. Их единственной роскошью был Дмитрий»

[Бойд, 2010: 58]. Бойд отмечает, что «ему покупали дорогие игрушки, его отправляли в самые престижные школы Новой Англии <...> Иногда, чтобы заплатить за учёбу Дмитрия, Вере приходилось давать частные уроки или подрабатывать секретаршей в Гарварде...» [Бойд, 2010: 58] Очевидно, что для Набокова семья играла ключевую роль в становлении и развитии личности, поэтому писатель не мог остаться равнодушным отстранённостью поэтессы от собственного сына, что и становится одним из поводов для пародии не на образ лирической героини (см. Антоничева), а на саму личность Анны Ахматовой.

По словам А. Арьева, Лиза Боголепова, героиня романа «Пнин», выступает как «закамуфлированная атака на саму поэзию Ахматовой» [Арьев, 2001: 182]. Однако, по мнению Анны Андреевны Ахматовой, данный образ несомненно является пародией не только на её творчество, но и собственно на неё: «Гневная тема нынешнего вечера – «Пнин» (я забросила ей книгу в промежутке). Книга ей вообще не понравилась, а по отношению к себе она нашла ее пасквильянтской. Книга мне тоже не нравится, или, точнее, не по душе мне та душа, которая создает набоковские книги, но пасквиль ли на Ахматову? или пародия на ее подражательниц? сказать трудно. Анна Андреевна усматривает безусловный пасквиль» [Чуковская, 1997: 458]. Как видно из приведённой выше цитаты, Лидия Чуковская не даёт окончательного ответа, что именно пародирует Набоков: эпигонство или оригинал, и предоставляет читателям самостоятельно ответить на этот вопрос. Мнение Арьева по этому поводу однозначно: «На подражателей пародий не пишут, тем более авторы масштаба Набокова. То есть невозможно спародировать копию, не пародируя оригинал» [Арьев, 2001: 182].

Другой точки зрения придерживается Н.Г. Мельников, убеждённый, что одним из прототипов Лизы Боголеповой можно назвать Л.Д. Червинскую: «Представительница нелюбимой Набоковым монпарнасской богемы, славившаяся, если верить воспоминаниям

современников, довольно беспорядочным образом жизни, Червинская, вероятно, является одним из житейских прообразов Лизы Пниной, на чьи “каштановые кудряшки” влиятельный литературный критик Жоржик Уранский “преспокойно возложил поэтическую корону Анны Ахматовой”, равно как прототипом продажного писаки – сам Г. Адамович, в рецензии на очередной поэтический сборник своей ученицы заявивший, что “она вообще – прямая и едва ли не единственная преемница Ахматовой в нашей литературе”» к. Кроме того, третьим мужем Лизы становится человек с «золотым именем» – Георгий.

Г.В. Адамович даёт довольно высокую оценку стихотворениям Червинской; он не только сравнивает её творчество с поэзией Ахматовой, но и ставит в один ряд с русскими классиками: «Но Ахматова без всякого самоумаления могла бы сказать Червинской то, что Толстой без всякого самоумаления говорил Чехову: “мне уже так не написать”, то есть не овладеть уже каким-то усовершенствованием, внесенным вами в писательское ремесло. Точность Червинской идёт дальше ахматовской, проникает в новые области и обходится без образов» [Адамович, 1937]. Однако с мнением критика были согласны не все писатели русского зарубежья. При появлении первого поэтического сборника в 1934 г. «Приближения» с разницей в два месяца выходят две рецензии в парижской печати: В. Ходасевича (28 января «Возрождение») и Г. Адамовича (29 марта «Последние новости»). В тексте последнего читаем: «Но как беспомощный укор они возвышаются над теми стихами, в которых под оболочкой привычного, механического красноречья нет ничего. <...> ...стихи Червинской – подлинный «плод» эмиграции. Думаю, болезненность их частью именно отсюда. “Человек есть общественное животное”. Навязанное ему судьбой одиночество, – которого не уничтожат ни характерная для нашей здешней молодежи притворно-беспечная, горестно-веселая дружба, ни кружки, ни собрания, конечно, – не может пройти бесследно. *Человек предоставлен сам себе и видит то, что в иных условиях не заметил бы, да,*

пожалуй, и не должен был бы замечать» [Адамович, 1934] (курсив наш. – Ю.К.). Адамович акцентирует на том, что Червинская *видит* истинную атмосферу эмиграции, одиночество русских, оторванных от родины. Мнение Ходасевича, часто схожее с точкой зрения Набокова, о роли творчества Червинской в русской литературе отличается: «Стихи Червинской бледны и анемичны не только потому, что она хотела их такими сделать (нельзя отрицать и этого), но и потому, что иными они не могли выйти. Это произошло от *отсутствия литературного мировоззрения*, которое (отсутствие) у Червинской не только очевидно, но и как бы сознательно подчеркнуто. Если угодно – отсутствие этого мировоззрения именно и составляет ее мировоззрение. В литературном смысле Червинская ничего не имеет силы ни до конца понять, ни вполне отвергнуть. Стихи ее словно не знают, какими им быть, и у них нет отчетливого желания быть какими-нибудь» (курсив автора. – Ю.К.) [Ходасевич, 1934]. Ходасевич, очевидно, вступает в полемику с Адамовичем, отказывая Червинской в наличии того *видения*, которое отмечал её литературный покровитель.

Образ жизни Лизы Винд совпадает с описанием – Червинской, однотипна основная тематика стихотворений (несчастливая любовь), однако Червинская почти не использует «запинающегося анапеста», характерного для ранней ахматовской поэзии (в данном плане пародия Набокова направлена только на Ахматову). Кроме того, как мы уже упоминали, любовника Л. Боголеповой, которому она посвящает одно из своих стихотворений «Я надела тёмное платье...», зовут Георгий, как и наставника Лидии Червинской – Георгия Адамовича, литературного противника раннего Набокова и до конца неоднозначно оценивавшего его [Адамович, 1997]. Очевидной становится пародия, отчасти направленная на критика.

Также Р. Тименчик приводит точку зрения Анны Ахматовой. Поэтесса полагает, как мы уже упоминали, пародия в романе через Ирину Одоевцеву направляется на Ахматову: «Ахматова полагала, что в Лизе изображена Ирина Одоевцева как некий дублёр Ахматовой и что таким образом весь

роман “чуть ли не против нее, Ахматовой, направлен”» [Тименчик, 2014: 328]. После выдвинутой версии исследователь тоже обращается к образу Червинской.

Поэзия Ахматовой породила новое явление «ахматовщины»: молодые девушки подражали ей не только в особенностях поэтики, но и в жизнетворческой установке, её стратегии поведения (например, роль «императрицы»). Именно этот тип эпохи пародийно изображается в романе «Пнин» через образ главной героини Лизы Винд (Боголеповой). Очевидно, что образ жены Тимофея Пнина имеет несколько источников, однако одним из главных прототипов была сама Анна Ахматова, чьи факты биографии и особенности творчества стали основой для его создания.

Как мы уже писали, образ Лизы Винд контекстуально и тематически связан с А. Ахматовой, представительницей акмеизма, и её эпигонами (И. Одоевцевой, Л. Червинской), образовывавшими социо-культурное явление «ахматовщины». Однако мы также упоминали об образе *femme fatale*, одном из главных для Серебряного века и декадентского общества, впитавшегося в быт эпохи модернизма и использовавшемся в текстах писателей, не принадлежавших к школе символизма. А. Ханзен-Лёве подробно описывает характерные черты «роковой женщины», которые мы обнаруживаем также в описании Лизы Винд. «В декаденстве *femme fatale* часто оказывается вампиром <...> Дьяволическая возлюбленная предстаёт в образе вампира или женщины-вампа» [Ханзен-Лёве, 1999: 237]. Назвать Лизу вампиром в буквальном смысле слова нельзя, однако в текстах русских поэтов-символистов возлюбленная часто представлялась как женщина, отнимавшая жизнь, в том числе через вампиризм, высасывание крови и жизненных сил. К.Д. Бальмонт в стихотворении «Слепец» пишет: «Я смотрел на белый месяц без конца, // Выпил кровь он, кровь из бледного лица // <...> Пожалейте, люди добрые меня, // Мне уж больше не увидеть блеска дня // Может Рок и вас застигнуть слепотой, // Пожалейте соблазнённого мечтой» (курсив наш. – Ю.К.) [Бальмонт, 2010: 437]. Тот же образ повторяется в стихотворении

«Лесной пожар»: «Вселенной жаждал я, а мой вампирный гений // Был просто женщиной, познавшей лишь одно, // Красивой женщиной привыкшей пить вино» [Бальмонт, 2010: 236]. Также тема вампиризма присутствует в творчестве таких известных символистов, как Ф. Сологуб («Красногубая гостья»), А. Блок («Я её победил наконец!», «Песнь Ада» др.), В. Брюсов («Дон-Жуан», «Мучительный дар» и др.). Лиза Винд «высасывает» силы из своего бывшего мужа как во время брака, так и после (Пнин, стойчески преодолевающий многочисленные жизненные трудности, неудачи, после встречи с бывшей женой: «Он вышел оттуда с багровым лицом и диким взором, и она [Джоана] была потрясена, увидев, что его лицо всё в неотёртых слезах. <...> Он снял очки дрожащими руками, локтем отпихнул журнал в сторону и, уронив голову на руку, разразился задушевными рыданиями» [Набоков, 2015: 79–80]).

Следующий признак диаволизма Ханзен-Лёве обозначает как «незабвение»: «...образно говоря, он [диаволист] курсирует между страной воспоминания и рекой забвения» [Ханзен-Лёве, 1999: 286], диаволист мучает героя воспоминаниями. Пнин находится в крайнем возбуждении, ожидая приезда Лизы: «...он пришёл чуть ли не на час раньше, чем требовалось. <...> он знал только, что вал ликования пенился в нём и рос за невидимой преградой, которая вот-вот должна была обрушиться под этим напором» [Набоков, 2015: 71]. Во время их встречи разные мелочи болезненно напоминают герою о прошлом: *распахнутая котиковая шубка, звук упавших на пол туфель, скорострельность речи* – они не виделись несколько лет, не поддерживали общения, но герой не сумел забыть даже мелких характерных для Лизы деталей. Пнин, осознавая «сморщенность, беспомощность, убогость» души Лизы, «сладоэротично и весело» наслаждается их встречей, впадает в истерику после отъезда жены, понимая, что не может всё вернуть, удержать её. Он готов в третий раз принять её и начать семейную жизнь сначала.

Ещё одной отличительной чертой «*femme fatale*» является её амбивалентность: «В высшем соединении эстетически-эротического с духовно-религиозным трансцендируется всё земное; в эротически-мистическом зените *слияния* сплавляются воедино любовь (то есть витальное начало) и смерть...» [Ханзен-Лёве, 1999: 330]. Образ «падшей женщины» находит отражение в мифологии подводного мира через образ русалки. Первую встречу Тимофея и Лизы Набоков описывает следующим образом: «Пнин, в то время молодой, подающий надежды учёный, и она, в то время больше, чем теперь, напоминавшая ясноглазую *русалку*, а впрочем всё та же...» [Набоков, 2015: 61]. Кроме того, напомним, что Пнин осознаёт убогость внутреннего мира Лизы, её пагубное влияние на его жизнь, однако именно её внешняя красота одурманивает, очаровывает героя: «...и кроме некоторой толстоватости лодыжек и запястий, в её цветущей, оживлённой, элементарной, не особенно холёной красоте трудно было бы отыскать какой-нибудь изъян» [Набоков, 2015: 61]. По Ханзен-Лёве, диаволический образ соединяет в себе Эрос и Танатос, разрушая жизнь влюблённого. Для диаволической женщины жизнь предстаёт как игра, для неё характерно «снятие и релятивация всех серьёзных (морально-этических) ценностей в рамках оппозиции игра/серьёзность и снятие самой этой оппозиции <...> перед лицом “религиозной эстетики” – всё в жизни одновременно и игра и серьёзность» [Ханзен-Лёве, 1999, 331]. Так Лиза после первого разрыва с Пниным, возвращается к нему, надевая маску «верной и законной жены, готовой следовать за ним куда угодно». Обман героини раскрывается во время игры в шахматы (между Пниным и пожилым пассажиром). Рыжий незнакомец подошёл посмотреть игру, где «и тот и другой играли дурно; оба имели склонность к эффектным, но совершенно необоснованным жертвам фигур» (ср. жертвы Пнина ради Лизы: при встрече через несколько лет приезжает на час раньше и долго ждёт, надевает новый коричневый костюм (который высмеивается героиней), соглашается на выделение карманных денег Виктору и т.д.). Через некоторое время «этот полезный зритель, *явный*

знаток, не утерпел и, толкнув назад пешку, которой только что пошёл его соотечественник, указал дрожащим перстом на ладью <...> Наш приятель, разумеется, проиграл...» [Набоков, 2015: 66]. После, приглашая Пнина выпить с ним в баре на корабле, незнакомец рассказывает об их с Лизой совместном обмане: «В жизни, как и в шахматах, всегда следует анализировать свои побуждения <...> Моё имя Эрих Винд; оно вам, увы, небезызвестно» [Набоков, 2015: 67].

Ханзен-Лёве отмечает: «...для *fin de siècle* характерно обратное: женщина здесь, демонизируется, стилизуется под садистическую *femme fatale*, а мужчина обречён на исполнение мазохистической роли» [Ханзен-Лёве, 1999, 343]. В буквальном смысле, который вкладывали декаденты, понятие «мазохизм» по отношению к Пнину не применимо, однако героя можно назвать «духовным мазохистом», осознающим разрушительное начало Лизы и вопреки здравому смыслу продолжающего «тянуться» к ней.

Вышеназванные признаки указывают на ещё один прототип образа Лизы – декадентское общество начала XX в., для которого также было свойственно самоубийство (в 1906-1914 гг. говорили об «эпидемии самоубийств»). Как утверждает Ирина Паперно, «в начале двадцатого века эпидемия самоубийств поразила русскую литературу. Литература полна была героями-самоубийцами, привлекая этим особый интерес общественности» [Паперно, 1999: 127]. Количество суицидов увеличилось в пять раз: пытаясь выяснить причины «эпидемии» в журналах стали публиковать статьи о самоубийцах, собираться сведения личной жизни и т.д. С одной стороны, художественная литература выступала в качестве лаборатории по изучению суицидальных кончин, с другой – «литературу обвиняли в том, что, изображая самоубийства, она делала их образцом для подражания в жизни, способствуя увеличению самоубийств» [Паперно, 1999: 128]. По этой причине М. Горький выступал против постановки романов Ф.М. Достоевского в московских театрах. К. Чуковский, также не оставил без внимания сложившуюся ситуацию, опубликовав статью в 1912 г.

«Самоубийцы (очерки современной словесности)». Критик обращает внимание на частотность самоубийств в современной русской литературе (Брюсов, Гиппиус, Бунин, Горький) и задаётся вопросом о причине: «Им из-за чего ни стреляться, лишь бы непременно застрелиться: “нет причины – тоже причина”, таков у них нынче девиз. Но если беспричинность – причина, то в чём же причина такой беспричинности? Откуда эта страшная мода – убивать себя “просто так”?» [Чуковский, 2012: 562] Обращаясь к работе известного социолога Э. Дюркгейма, Чуковский приходит к выводу о том, что любые мыслимые мотивы (нищета, несчастная любовь, сумасшествие и т.д.) не объясняют ситуации: сами самоубийцы не могут внятно изложить в предсмертных письмах причины, не понимают, что по-настоящему толкает их на такой поступок. Чуковский через анализ романа М.П. Арцыбашева «У последней черты» приходит к заключению о том, что не «из-за насморка он [современный человек] умирает, а от того, что он и раньше был мёртвый – с той самой минуты, как он оторвался от вечного жизнедавца – общества. <...> покуда твоё сердце не только твоё и руки – не только твои, покуда не я, но мы – твоё обычное слово, – ты, как бравый солдат, <...> ничто тебе все демоны самоубийства. Но, если <...> твоё проклятое я всюду за тобой, как шпион, – ты уже заранее обречённый, ты самоубийца заранее...» [Чуковский, 2012: 574]. Отрыв от моральных ценностей, потеря чувства общественной значимости и приобретение чувства вседозволенности, сосредоточенность, замкнутость индивида на самом себе вне религии, социума, семьи приводит к осознанию полной бессмысленности жизни и суициду.

Лиза Пнина, имевшая нескольких любовников и мужей и совершившая попытку самоубийства из-за неразделённого чувства к тёзке Набокова – Владимиру Владимировичу (т.е. «просто так»), ставившая свои интересы выше семейных и общественных, подходит под описание декадентского общества: «Декадентство ассоциировалось с сексуальной распущенностью, которая, в свою очередь влекла за собой убийства и самоубийства, как в жизни, так и в литературе» [Паперно, 1999: 127]. Декадентам также был

свойственен принцип жизнотворчества. Так, например, знаменитая история Надежды Львовой, которая покончила с собой, поддав влиянию Брюсова (как известно, у поэта была мечта владеть женщинами целиком, подчиняя их своей воле; довести влюблённую в него до самоубийства было его желанием). «Любовь для Львовой – высшее проявление духовности, порыв к идеальному, всепоглощающее и беспредельное чувство, несущее неизмеримые радости и страдания, в ней с предельной отчётливостью проявляется максималистская сущность её души» [Лавров, 2007: 162]. Брюсов же в одном из программных текстов, в повести «Декадент», задаёт модель поведения юноши (в частности, свою собственную) совершенно отличную. Осознание сути декадентства – «моментальное покорение женщины, свидетельствующее о силе воздействия личности, после которого следует наиболее значимая фаза отношений, когда мужчина и женщина соревнуются в силе переживания, воздействия друг на друга, страстности и т.д.» [Богомолов, 2010: 126]. «Составляя план начатого, но так и не завершённого романа “Декаденты”, Брюсов включает туда “оргию”, “морфий” и “онанизм”» [Богомолов, 2010: 126]. Для Брюсова характерна философия «мига», понимание любви как чувства мимолётного, яркого, скоротечного. Любовь для поэта – чистое наслаждение, отсутствие ответственности перед партнёром. Львова выполняет свою жизнотворческую установку: публикуя стихотворения, где доминантными темами выступают вечная, единственная любовь и смерть без неё, стреляется из-за невозможности достижения желанного.

Однако случай Львовой исключительный: поэтесса лишает себя жизни, реализуя декадентское самоубийство «просто так», по причине неприятия декадентского мироощущения. Героиня набоковского романа представляет классический способ декадентства. Лиза Пнина пишет о свободной любви и придерживается этого принципа в жизни. Кроме того, автор заостряет внимание на том, что стихотворения Лиза пишет красными чернилами: «Погружаясь в беспамятство, она опрокинула откупоренный пузырьёк тёмно-

красных чернил, которыми она записывала свои стихи...» [Набоков, 2015: 223] Письмо кровью становится жизнотворческим принципом героини. Написание текстов красными чернилами было характерно для поэтов серебряного века. Так, например, лирическая героиня стихотворения Марины Цветаевой «Не так уж подло и не так уж просто...» в конце произведения признаётся отвергнувшему её возлюбленному: «... я писала чернотой крови, // Не пурпуром чернил» [Цветаева, 2012: 163]. Как отмечает А. Саакянц, поэтесса во время создания стихотворения «писала в то время красными чернилами» [Саакянц, 1999: 204]. Богданов в своей работе «Из истории клякс. Филологические наблюдения» говорит о том, что «как правило, это мелочи [кляксы], попутные детали более общего повествования. Однако, будучи дискурсивно инкорпорированными в культуру, такие упоминания позволяют увидеть в них мотивную повторяемость, связывающую историю “большой длительности” с историей событий, а еще точнее – с историей “повторяющихся случайностей”» [Богданов, 2014]. Тот же вывод можно сделать и о чернилах. Красный цвет, цвет крови, обладает семантикой смерти, смертоубийства.

Садистическая функция *femme fatale* и игровое начало свойственны ахматовской жизнотворческой установке императрицы, а в её ранней поэзии присутствуют мортальные мотивы: «...мортальная перспекция реализуется в широком диапазоне эмоциональных установок лирического “я”: желание преодолеть расставание, утверждение ценности утраченного чувства, жажда посмертного сохранения памяти о былой любви, превращение в иноприродное существо (*утопленницу-русалку*), способное превозмочь любовные страдания» [Чевтаев, 2015: 256], что может также служить объектом набоковской пародии.

Тема смерти в романе раскрывается не только через образ Лизы, но и через образ главного героя. Пнин, которого автор ставит в один ряд с писателями XIX века, читая своим студентам лекцию о Пушкине, точнее, о стихотворении «Брожу ли я вдоль улиц шумных...», в котором поэт пытается

разгадать точную дату своей смерти. Профессор обращает внимание, насколько точно, вплоть до минут, записал Пушкин время создания стихотворения: «Но, – воскликнул Пнин с торжеством, – он умер в совсем, совсем другой день!» [Набоков, 2015: 89] Впоследствии совершенно неожиданно Пнин вспоминает строчку из шекспировского «Гамлета»: «...плыла и пела, пела и плыла...» Герой в свой день рождения, 15-е февраля, которое он перестал замечать из-за перехода на грегорианский календарь, предчувствует странную, неожиданно одолевшую его усталость, погружается в свойственные ему «предсмертные состояния». Подобно Пушкину, Пнин пытается отгадать дату своей смерти, старается обнаружить её предзнаменования.

Таким образом, Набоков в романе представляет два «каталога» образов: женский, воплотивший в себе суть Серебряного века (декадентское общество, *femme fatale*, Ахматова, Червинская, Одоевцева), и мужской (Пушкин, Толстой, Достоевский, Гоголь, Тургенев, Чехов). Набоков ставит рядом две эпохи и сравнивает их: «новую классику», популярную среди русских эмигрантов, и «старую», постепенно забываемую, вытесняемая новыми литературными веяниями.

2.2. Пародирование ранней ахматовской лирики: ритмико-интонационный аспект

Обратимся к лирическим произведениям Ахматовой и их пародийной репрезентации в романе. Прежде всего, необходимо отметить, что, по мнению Ю.Н. Тынянова, «...направленность какого-либо произведения на какое-либо другое (тем более против другого), т.е. пародийность, тесно связана со значением этого другого произведения в литературной системе» [Тынянов, 1977: 297]. Набоков в отзывах на женскую поэзию в журнале «Руль» (1927) отмечал, что раннее творчество Ахматовой пагубно влияет на поэтесс-эмигранток, поэтому основным предметом пародии являются

«Вечер» и «Чётки». Один из подробнейших анализов пяти сборников представлен в работе Б.М. Эйхенбаума «Анна Ахматова. Опыт анализа» (1923). Первая отличительная черта поэтики, отмеченная исследователем, – лаконизм как принцип построения: «Все сжалось – размер стихотворений, размер фраз. Сократился даже самый объем эмоций или поводов для лирического повествования» [Эйхенбаум, 1923: 10]. Ахматова, в отличие от символистов, обращает внимание на ограниченное количество тем; в первых двух сборниках «Вечер» и «Чётки» основной тематикой является неразделённая любовь: «Изо всех мук сиротства она особенно облюбовала одну: муку неразделённой любви. Я люблю, но меня не любят; меня любят, но я не люблю – такова была её постоянная тема. У неё был величайший талант чувствовать себя разлюбленной, нелюбимой, нежеланной, отверженной» [Чуковский, 2013: 10].

Следующей важной для нас особенностью выступает особый ритмический рисунок: «Ими [акмеистами] – и больше всего Ахматовой – окончательно разработан и утвержден тот тип стиха, ... в котором между ударениями может быть неодинаковое количество слогов»; «В первых ее сборниках преобладает так называемый “паузник”, особенность которого заключается в сочетании трехдольных стоп с двухдольными» [Чуковский, 2013: 26]. Это сочетание двусложных и трёхсложных размеров можно наблюдать в таких стихотворениях как: «Все мы бражники здесь, блудницы...», «Настоящую нежность не спутаешь...», «Умирая, томлюсь в бессмертья...», «Смятение», «Мальчик сказал мне...» и др. В подобных стихотворениях чаще всего встречается сочетание анапеста с ямбом. Как отмечает Эйхенбаум, такая ритмико-интонационная композиция характерна именно для первых двух сборников, затем постепенно поэтесса возвращается к строгим формам (преимущественно к пятистопному ямбу).

Подобную же тенденцию отмечает М.Л. Гаспаров в статье «Стих Ахматовой: четыре его этапа» [Гаспаров, 1989]. Помимо общепринятой периодизации на раннее (пять первых сборников) и позднее (стихотворения,

написанные после «Anno Domini») творчество Гаспаров предлагает разделять каждый этап ещё на две части. Для первого периода, интересующего нас, 1909-1913 гг. характерно господство дольника и наличие неточных рифм (около 10%). В эпоху символистской поэзии не больше 10% стихотворений были написаны экспериментальными размерами, в том числе дольником. У Ахматовой ямбы, хорей и дольники представлены примерно в одинаковой пропорции 27–29%.

Видимо именно дольник (паузник или сочетание двухдольных и трёхдольных стоп) имел в виду повествователь «Пнина», говоря о «запинающемся анапесте» Лизы Винд. Отношение повествователя к данному метру явно отрицательное, что совпадает с мнением реального автора, т.к. у В. Набокова сложился конкретный, чёткий образ каждого размера и способа его применения. Так, в сборнике «Стихи» в некоторых своих текстах он уделяет внимание анапесту. В «Размерах»: «А хочешь петь – в эоловом размахе // анапеста – звон лютен и ветрил». Е.Е. Анисимова в своей монографии «Творчество В.А. Жуковского в рецептивном сознании русской литературы первой половины XX века» [Анисимова, 2016] указывает на обращение Набокова к творчеству В.А. Жуковского в частности через образ эоловой арфы, для которой в набоковском контексте характерны: а) наличие мотива смерти; б) ассоциативное соединение музыки и ветра. Эоловая арфа становится для Набокова неким «индикатором», обозначающим эстетическую гармонию, присутствие «потусторонности». «Я говорю о «потусторонности», как он сам ее назвал в своем последнем стихотворении «Влюбленность».<...> Но ближе всего он к ней подошел в стихотворении «Слава», где он определил её совершенно откровенно как тайну, которую носит в душе и выдать которую не должен и не может» [Набокова, 1997: 342–343]. Вторая часть стихотворения, посвящённая тайне творчества («Но однажды, пласты разуменья дробя, // углубляясь в своё ключевое, // я увидел, как в зеркале, мир и себя // и другое, другое, другое» [Набоков, 2008: 420]), которую нельзя, невозможно раскрыть до конца, написана анапестом; в

первом стихе читаем: «И тогда я смеюсь, и внезапно с пера // мой любимый слетает *анапест...*» [Набоков, 2008: 421]. Набоков использует данный метр для описания момента рождения стихотворения, творчества, неотделимого в сознании писателя от присутствия того «потустороннего», о котором писала Вера Набокова¹. Таким образом, анапест, по мнению писателя, должен использоваться при наличии в тексте темы «потустороннего», т.е. загробного мира или мира творчества, фантазии, тех вещей, которые находятся за гранью обыденного, привычного. Стихотворения Лизы Винд и Анны Ахматовой, написанные «запинающимся анапестом» и посвящённые другой проблематике (часто любовной), воспринимаются повествователем и Набоковым соответственно иронично.

Также для Ахматовой было характерно введение «словесных и синтаксических прозаизмов» – своеобразный уход от языка символистской поэзии: «И мальчика очень жаль», «О, я была уверена», «Этот может меня приручить» и т.п.

Ещё одной отличительной особенностью поэтики раннего творчества Ахматовой является ограниченный состав лексики, повторяющийся из стихотворения в стихотворение, который «не столько увеличивает количество употребляемых слов, сколько сгущает и разнообразит смысловое качество выбранных ею», например, слово «душный»: душный ветер, душная тоска, душный хмель, душная земля. Также в «Чётках» часто встречаются словосочетания со словом «губы»: «твои сухие розовые губы», «плотно сомкнуть губы сухие», «движенье чуть видное губ», «ещё страннее – губы»; «глаза»: «на глаза осторожной кошки похожи твои глаза», «я его узнала по глазам», «безвольно пощады просят глаза», «и опустил глаза», «и глаза, глядящие тускло» и т.д.

Важнейшей особенностью поэтики Ахматовой является оксюморонность создаваемых образов: «Образование смысловых оттенков

¹ Ср.: в том же стихотворении при описании речи заказчика автор использует амфибрахий, который, по мнению Набокова, должен использоваться при обычном повествовании («Что хочешь ты? Чтоб стих твой говорил, // повествовал? – вот мерный амфибрахий...») [Набоков, 2004: 600].

часто достигается у Ахматовой парадоксальным, противоречивым сочетанием слов»; «Тут уже начинает складываться парадоксальный своей двойственностью (вернее – оксюморонностью) образ героини - не то "блудницы" с бурными страстями, не то нищей монахини, которая может вымолить у бога прощение». Необходимо отметить, что в «Вечере» ещё не происходит скрещивание религиозного с греховным; постепенное введение религиозной лексики и тем происходит именно «Чётках» и далее активно развивается в «Белой стае».

Обозначенные характерные черты ахматовской поэзии стали предметом пародии В. Набокова: 1) тема неразделённой/несчастной любви: 2) сочетание двусложных и трёхсложных стоп (неподходящее, с точки зрения Набокова, использование метра,); 3) повторение слов (губы, глаза): 4) образ монашенки-блудницы.

Приведём стихотворения Лизы Боголеповой (Винд) (девичья фамилия героини с религиозным подтекстом, «боголепие»; Винд (Wind) – на англ. «ветер», намекает на ветреность героини, а также на её «творческую» натуру с точки зрения Набокова: «А хочешь петь – в эоловом размахе // анапеста – звон лютен и *ветрил*»):

1.

Я надела темное платье,
И монашенки я скромней;
Из слоновой кости распяты
Над холодной постелью моей.
Но огни небывалых оргий
Прожигают мое забытье
И шепчу я имя Георгий —
Золотое имя твое! [Набоков, 2015: 75]

2.

Самоцветов кроме очей
Нет у меня никаких,

Но есть роза еще нежней

Розовых губ моих.

И юноша тихий сказал:

«Ваше сердце всего нежней...»

И я опустила глаза... [Набоков, 2015: 75]

В первом стихотворении сразу же стоит отметить образ «женщины в чёрном», как характерное облачение церковной служащей («Я надела *тёмное* платье»), сочетающей, к тому же, религиозность и греховность («И монашенки я скромней; // Из слоновой кости распяты»; «Но огни небывалых оргий прожигают моё забытьё»). Также нельзя забывать об ориентации одного из прототипов главной героини – Ахматовой – на поэзию А.А. Блока, у которого в «Стихах о Прекрасной Даме» образ *femme fatale*, или «роковой женщины», часто связан с тёмным цветом, сумраком, храмом, церковью («Бегут неверные дневные тени...», «Religio», «Будет день, словно миг веселья...», «В городе колокол бился...», «Вхожу я в тёмные храмы...» и т.д.). Ахматова высоко оценивала поэзию Блока. Согласно воспоминаниям А. Наймана, во время разговора о литературе и в частности о Блоке, поэтесса не отрицала его достижений: «Ахматова – глуше, чем до сих пор, и потому значительней – произнесла: “А вы думаете, я не знаю, что символизм, может быть, вообще последнее великое направление в поэзии”» [Найман, 2016: 31–32]; «... я сказал: “Где-то есть стихи такие прекрасные, что всё, что написано здесь на земле, – Анна Андреевна, простите меня, и ваши тоже, – в сравнении с ними страшная грубость, неблагозвучие, косноязычие. <...> Может быть, какими-то строчками даёт о них представление, хотя и самое отдалённое, только Блок...” Прошло несколько мгновений тишины, для меня в ту минуту совершенно естественной. Нина Антоновна и Борис, видя, что А.А. молчит, стали подтрунивать надо мной в том же стиле, что и в машине. Внезапно Ахматова очень серьёзно произнесла: “Нет, он дело говорит”» [Найман, 2016: 41]. Возможно, что жизнетворческую установку реализации образа «роковой женщины», Ахматова заимствовала из поэзии Блока.

Кроме того, Лиза дарит повествователю сборник своих стихов под названием «Сухие губы», и во втором стихотворении, включённым в эту книгу, присутствует этот мотив: «Розовых губ моих». Также здесь есть мотив опущенных глаз, признания в любви, свойственных Ахматовой. Описывая тематику стихотворений героини, Набоков пишет: «... и в этих зелёных и фиолетовых стихах – о ребёнке, которого она хочет носить, и о любовниках, которых она хочет иметь, и о Петербурге...» [Набоков, 2015: 62]. В ранней прозе Ахматовой почти нет стихотворений, в которых бы затрагивалась тема ребёнка/материнства, однако достаточно большое количество произведений посвящены реальным или абстрактным возлюбленным (Гумилёв, Анреп, Модильяни), а также Петербургу, Царскому Селу и другим метам, где жила поэтесса.

Если обратить внимание на размер и использованную лексику в первом стихотворении, то можно сразу провести параллель с ахматовским «Все мы бражники здесь, блудницы...», что предлагает нам сделать М.Д. Шраер [Шраер, 2000]: *Сравнение стихотворений*

<i>Лиза в “Пнине”</i>	<i>Ахматова в “Чётках”</i>
<p>Я надела темное платье И монашенки я скромней Из слоновой кости распяты Над холодной постелью моей.</p>	<p>Ты куришь черную трубку, Так странен дымок над ней. Я надела узкую юбку, Чтоб казаться еще стройней [Ахматова, 2012: 25].</p>

В обоих стихотворениях Лизы используется «запинающийся анапест», т.е. сочетание в одной строке анапеста с ямбом, что встречается и в поэзии Ахматовой. Данная ритмическая особенность поэтики ахматовского творчества отмечается разными исследователями (М.Л. Гаспаров, Б.М. Эйхенбаум, Р.Д. Тименчик). В отличие от других, Эйхенбаум не относит ранние тексты к тонической системе стихосложения, а объясняет особенность ритмико-интонационной композиции через сочетания

разносложных стоп в рамках одного стиха: «Оказалось возможным разнообразить ритмические приступы и соединять в одной строке двухдольные стопы с трехдольными»; «В первых ее сборниках преобладает так называемый “паузник”, особенность которого заключается в сочетании трехдольных стоп с двухдольными» [Эйхенбаум, 1923: 26]. Несмотря на употребление термина «паузник», который иногда используют как синоним «дольника», Эйхенбаум скорее делает акцент на паузах, появляющихся в стихах при переходе от одного размера к другому, ритмических акцентах, образующих определённую интонацию. Гаспаров однозначно выделяет господство дольника как «самую заметную из особенностей» [Гаспаров, 1989: 26] ранней лирики Ахматовой. Акцентируя внимание на формальных характеристиках ахматовского стиха, исследователь останавливается только на создании интимности поэзии с помощью тонического размера. Тименчик даёт более развёрнутую характеристику «ахматовским дольникам», иллюстрируя реакцию критики на использование неровного метра: «В пору аккультурации в русской поэзии дольники на фоне общей силлаботонической стиховой культуры воспринимались как своего рода диссонансы, которые “уже сами по себе, произвольно, настораживают, рождают какую-то тревогу, неуверенность”. Это физиологическое ощущение читателя создавало ореол “неправильности” вокруг дольника, которому приписывалась функция запрещенного, эпатирующего приема» [Тименчик, 2010: 159]. Однако о роли «неправильного метра» в создании впечатления мнения расходились: «В других случаях читателями начала прошлого века введение дольника в анапестические стихотворения могло оцениваться положительно, но ощущение «ошибки» продолжало быть основой интерпретации мотивированности совмещения разных метров. Как сказал один критик, “... во внешней форме стиха А. Ахматовой есть какая-то дразнящая дисгармония: чувствуется, что если бы поэтесса слагала свои стихи “по всем правилам искусства”, то это в значительной мере ослабило бы их впечатление”» [Тименчик, 2010: 159]. Р.Д. Тименчик приходит к выводу,

что форма и содержания ахматовских стихотворений взаимодополняют друг друга: смену темы в стихотворении сопровождает смена ритма, а также ритмические акценты могут свидетельствовать о наличии темы «перемены» (героинь, лирической эмоции и т.д.). Исследователь не относит стихотворения с подобным строем однозначно ни к тонической, ни к силлабо-тонической системе стихосложения, используя для описания ритмического строя такие термины и выражения как «введение хоря в анапестический размер», «дактеле-хореический метр», «дольник». М.Л. Гаспаров в своей работе «Русский стих начала XX века в комментариях» даёт следующее определение дольнику: «Слово *дольник* происходит от слова “доля”, имеющего более широкий смысл, чем слово “стопа”: стопы в силлабо-тонической строке всегда равносложны (или двусложны, или трехсложны), а доли в дольниковой строке могут быть то двусложны, то трехсложны. Поэтому мы называем дольник переходной формой от силлабо-тоники к чистой тонике...» [Гаспаров, 2001: 147]. Гаспаров выделяет пять видов дольников, один из которых по форме совпадает со стопой анапеста, что, на первый взгляд, даёт право отнести анализируемые стихотворения Ахматовой к тонической системе стихосложения. Однако тоника предполагает неодинаковое количество безударных слогов между ударными, т.е. в тоническом стихотворении используются несколько форм дольников, а приём намеренной вставки двустопного размера в трёхстопный для смещения содержательных/тематических акцентов, скорее, остаётся в рамках силлабо-тонической системы и основан на осознанном нарушении нормы.

Именно по этой причине Набоков воспринимает стихотворения Ахматовой не как укладывающиеся в рамки тоники, но как нарушения, ошибки, примеры «*запинающегося* анапеста» (курсив наш. – Ю.К.).

По всей видимости, Набоков выступал за чистоту метра, и ему не нравилась та особенность ритмико-интонационного построения стихотворений раннего творчества Ахматовой. В своей рецензии на

творчество И.А. Бунина Набоков делает отсылки к более чем 15 стихотворениям поэта, отмечая, что «музыка и мысль в бунинских стихах настолько сливаются в одно, что невозможно говорить *отдельно о теме и о ритме*» [Набоков, 1997: 29] (курсив наш. – Ю.К.). Все упомянутые в рецензии стихотворения характеризуются чистотой используемого метра – для Набокова важно слияние формы и вкладываемого в неё смысла. Так, например, в стихотворении Набокова «Поэту» читаем: «... но рифмою трёхсложной, // *размером ломаным* не злоупотребляй. // Отчётливость нужна и *чистота* и сила» [Набоков, 2004: 468] (курсив наш. – Ю.К.). Сам Набоков может использовать несколько размеров в одном произведении, например, в стихотворении «Слава», однако в рамках одного стиха поэт не смешивает метры, как это делала Ахматова. Каждый размер используется с чётко осознаваемой целью, для передачи определённого смысла. Также Владислав Ходасевич в статье «О Сирине» рассматривает одну из важнейших особенностей творчества Набокова (не только поэтического, но и прозаического): «Звуки в искусстве не менее святы, чем молитвы. Искусство не исчерпывается формой, но вне формы оно не имеет бытия и, следовательно, – смысла. <...> При тщательном рассмотрении Сириин оказывается по преимуществу художником формы, писательского приема...» [Ходасевич, 1997: 241].

Отметим, что повествователь в романе также акцентирует внимание на использовании Лизой неточных рифм: «Такие неполные рифмы, как “сказал – глаза”, считались весьма элегантными» [Набоков, 2015: 222]. Схожая черта поэтики характерна и для творчества ранней Ахматовой: «...в области рифмы – решительное приятие входящих в моду неточных рифм (около 10 % всех рифм...» [Гаспаров, 1989]

Теперь обратим внимание на сходство биографий Лизы Винд и её прототипов.

До свадьбы с Н.С. Гумилёвым (25 апреля 1910 г.) Анна Андреевна считалась его невестой на протяжении семи лет: «Бесконечное жениховство

Николая Степановича и мои столь же бесконечные отказы, наконец, утомили даже мою кроткую маму, и она сказала мне с упрёком: “Невеста невестная”, что показалось мне кощунством. Почти каждая наша встреча кончалась моим отказом выйти за него замуж» [Ахмаова, 2014: 29]. Одной из причин постоянных отказов являлась влюблённость Ахматовой в В.В. Голенищева-Кутузова. Предположительно, что именно из-за этой неразделённой влюблённости произошла неудавшаяся попытка самоубийства: «Говорил Вам Андрей, как я в Евпатории вешалась и гвоздь выскочил из известковой стенки?» [Ахматова, 2014: 31]. Такую же нелепую попытку совершает Лиза (причина – безответная любовь к повествователю): «...Лиза проглотила пригоршню снотворных пилюль. Погружаясь в беспомыслие, она опрокинула откупоренный пузырёк тёмно-красных чернил, которыми она записывала свои стихи, и благодаря этой яркой струйке из-под двери, которую вовремя заметили Крис и Лу, её удалось спасти» [Набоков, 2015: 223–224].

Самым очевидным сходством является уход от мужей (у Лизы, как и у Ахматовой, было три мужа) и методы воспитания ребёнка. Единственный сын героини, Виктор, почти не общается с матерью, у них нет ничего общего. Лиза отсылает его в школу-интернат, предлагая Пнину взять на себя все финансовые расходы за обучение (ср. с Ахматовой, сын которой всё детство провёл в Бежецке).

Здесь нельзя обойти стороной «властный имидж», который пыталась создавать героиня романа: в Париже она находится в обществе деятелей искусства, преимущественно мужчин, пользуется популярностью как поэтесса и психиатр, использует Пнина для устранения финансовых расходов, не думает о других. Поведение Лизы напоминает описанную А.К. Жолковским стратегию поведения Ахматовой в преувеличенной форме. «Слова “робость”, “страх”, “трепет”, “оцепенение” кочуют из одних воспоминаний о ней в другие; дискурс в сущности тот же, что в рассказах очевидцев на приёме у Сталина. ... Естественной оправой этого

устрашающего имиджа служил её знаменитый статус “императрицы” – общее место воспоминаний об Ахматовой» [Жолковский, 1998: 197]. Чуковский отмечает: « прошло два-три года, и в её глазах, и в её осанке, и в её обращении с людьми наметилась одна главнейшая черта её личности: величавость. Не спесивость, не надменность, не заносчивость: “царственная”, монументально важная поступь, нерушимое чувство уважения к себе, к своей высокой писательской миссии» [Чуковский, 2013: 195]. Лиза Винд намеренно или неосознанно пытается подражать ахматовской величавости, однако из-за отсутствия подлинного поэтического таланта и адекватного мировосприятия (Лиза – психиатр-«фрейдист», представитель профессии, которую Набоков постоянно высмеивал в своих художественных произведениях, автобиографиях) героиня часто попадает в комические ситуации.

У Лизы в Париже возникают любовные связи с художниками, писателями, поэтами, что может являться отсылкой на романы Ахматовой с Модильяни, Анрепом и другими, которые возникали во время ссор с мужем.

Остановимся подробнее на увлечении героини психоаналитикой. Лиза и Эрих Винд – убеждённые фрейдисты: «С точки зрения Виндов, всякий младенец мужского пола одержим страстным желанием оскопить отца и ностальгическим стремлением вернуться в утробу матери» [Набоков, 2015: 115]. На протяжении всего романа повествователь иронизирует над «гениальностью» различных психоаналитиков, разработанными ими тестами для исследования личности ребёнка: «Или вот прелестная игра “Любознательность и отношения” (Бьевр) – дождливых вечеров отрада: тут маленьких Сэма или Руби просят сделать пометочку около тех слов, которых они побаиваются, как например: смерть, паденье, сон...» [Набоков, 2015: 116]. Если обратиться к предшествующему «Пнину» тексту, принёсшему Набокову настоящую популярность, к «психоаналитическому» роману «Лолита», обнаруживаются параллели в описании внешности и поведения бывшей жены Гумберта Гумберта – Валерии – с Лизой Винд. Обе были

пухловаты, но очаровали своей привлекательностью будущих мужей. Впоследствии Пнин, как и Гумберт, видит свою жену по-иному: осознав её интеллектуальную и духовную несостоятельность, по-другому начинает воспринимать внешние данные. Вторым мужем, к которому уходит Валерия, становится таксист-псевдофилолог («О, он был суший литературовед, тот господин Таксович» [Набоков, 2008: 42]). Над ними, как и над Виндами, иронизирует главный герой: они дают согласие на участие в сомнительных экспериментах («Опыт имел целью установить человеческие (индивидуальные и расовые) реакции на питание одними бананами и финиками при постоянном пребывании на четвереньках» [Набоков, 2008: 42]). Также сам Набоков в своей автобиографии «Другие берега», описывая своё детское, необычное восприятие мира, замечает: «Страшно подумать, как “растолковал” бы мрачный *кретин-фрейдист* (курсив наш. – Ю.К.) эти тонкие детские вдохновения» [Набоков, 2015: 69]. Психиатрика, с точки зрения писателя, является лженаукой, дающей искажённое представление о внутреннем мире человека (и ребёнка в частности), приводит к самообману. Владение техникой психоанализа и, как следствие, полная уверенность в совершенстве собственного миропонимания позволяет Лизе защититься не только от внешней реальности, но и жить в гармонии с собой: героиня не обвиняет себя в разрыве с мужьями, не пытается изменить отношения с сыном, пересмотреть стиль жизни. Несмотря на жёсткую критику творчества Боголеповой (студентки-медички, жившей в первые годы эмиграции в Париже) со стороны Пнина и повествователя, Лиза не перестаёт писать стихи. Именно психиатрика поддерживает в ней ощущение абсолютной правильности каждого совершённого поступка и оправдывает её поведение. Однако стоит отметить, что само название «психоанализ» не соответствует действительности: Набоков критикует сторонников австрийской школы за то, что они не исследуют, не пытаются по-настоящему понять личность человека, а, приняв за основу определённые модели поведения (например, «желание оскотить отца и вернуться в утробу матери»), «подбивают»

каждого под клише, ими же, врачами, придуманное. Так же поступает и Лиза Винд: создав образ лирической героини, наподобие ахматовской, она пытается «надеть» его на себя, действовать соответственно придуманной схеме.

Лирическая героиня Лизы Винд близка к ахматовской «монашенке-блуднице»: скромная и одновременно мучающаяся от чувства, «прожигающее её нутро». В своих стихотворениях героиня выглядит трагически-возвышенно, страдая от неразделённой страсти или смущаясь от признаний влюблённых в неё мужчин. Однако реальный портрет не совпадает с её представлениями о собственной личности. Лиза использует Пнина для достижения собственных целей (переезд в Америку, финансирование Виктора), не испытывает настоящего духовного стремления ни к одному из своих любовников и мужей, не занимается воспитанием сына (несмотря на стихотворения о «ребёнке, которого она хотела носить»). Единственный эпизод в жизни набоковской героини близок созданному ей образу: момент самоубийства из-за несчастной любви к повествователю. Нельзя однозначно сказать, действительно ли Лиза по-настоящему полюбила мужчину, отказ которого чуть не привёл к трагическому концу, или же она вжилась в роль и переиграла. Кроме того, реализуется тема «любовников, которых она хотела иметь», т.к. мужчин у Лизы Пниной действительно было несколько, а также жизнетворческий образ, который она заимствует у Ахматовой. Именно модель поведения «императрицы» просматривается с её стороны в отношении мужчин и, прежде всего, Пнина. Лиза использует бывшего мужа для беспрепятственного переезда в Америку («— Как вам угодно, — сказал д-р Винд и принялся внушать связанному Пнину следующие пункты. Что это была всецело Лизина идея — “упрощая, знаете ли, дело — ради нашего ребёнка” (“нашего” звучало тройственно)» [Набоков, 2015: 68]), для решения финансовых проблем («Она хотела, чтобы Тимофей каждый месяц откладывал немного денег для мальчика — потому что она ведь теперь не может просить Бернарда Мэйвуда — и она может умереть, — а Эриху всё

безразлично, что бы ни случилось, – и кто-то же должен время от времени посылать мальчику небольшую сумму, как бы от матери...» [Набоков, 2015: 76]), для мести своему бывшему любовнику с помощью брака с Пниным.

Герои знакомятся в Париже в 1925 г. Пнин «написал ей потрясающее любовное письмо» [Набоков, 2015: 62], а Лиза вышла за него замуж из-за жалости к себе, вызванной отказом повествователя, и советов друзей («Пнин – и сразу же ребёнка» [Набоков, 2015: 62]). Первый этап их отношений напоминает только начавшуюся супружескую жизнь Ахматовой и Гумилёва: «Брак мало в чём изменил их образ жизни <...> Он продолжал свои занятия по славистике, она – свою психодраматическую деятельность и свою лирическую яйцекладку...» [Набоков, 2015: 62] (ср. Гумилёв, уехавший через три месяца после свадьбы в Африку, и Ахматова, ставившая своё творчество на первое место). Однако, несмотря на очевидную аналогию, проведённую Набоковым, образ Лизы сильно разнится с образом Ахматовой. Студентка Боголепова выходила замуж за Пнина для собственного самоутверждения и довольно скоро уходит к человеку, «который понимает её “органическое эго”» [Набоков, 2015: 63], т.е. восхищается её стихотворениями и так же занимается лженаукой – психоаналитикой. Лиза использует своего бывшего мужа во второй раз, когда ей понадобилось беспрепятственно переехать в Америку, и в третий уже в США: после долгой разлуки доктор Винд неожиданно просит Пнина о встрече. Однако долгожданное свидание свелось к просьбе выплачивать Виктору карманные деньги во время его обучения в школе.

Набоков, профессиональный энтомолог, тяготел к «составлению каталогов», выявлению видов и подвидов, различий между похожими на первый взгляд насекомыми/образами/вещами: «Обозначалась о ту пору и другая, более общая, перемена. Викторианское и штаудингеровское понятие о виде как о продукте эволюции, подаваемом природой коллекционеру на квадратном подносе, т.е. как о чём-то замкнутом и сплошном по составу, с кое-какими лишь внешними разновидностями (полярными, островными,

горными), сменилось новым понятием о многообразно, текучем, тающем краям виде, органически состоящим из других рас (подвидов); иначе говоря, вид включил разновидности» [Набоков, 2015: 108–109]. Д. Александров в статье «Набоков – натуралист и энтомолог» [Александров, 1997: 427] комментирует стремление писателя-учёного следующим образом: «Новые теории, сводившие явления вида к системе биологически изолированных популяций, отличающихся лишь статистически, были неприемлемы для *поэта и ценителя формы*. Сущность вида не в статистике или генетической изоляции, а в *эстетическом своеобразии*» (курсив наш. – Ю.К.), т.е. для Набокова важно зафиксировать как можно больше видов, выявить все, даже мельчайшие, различия, определить индивидуальную эстетическую значимость каждого вида, образа. Этот принцип проявлялся не только в научной сфере: в романе многие герои, ситуации, конфликты имеют несколько схожих, но не одинаковых прототипов. Так, ещё одной основой отношений, сложившихся между Лизой и Пниным, может являться судьба супругов Карениных из романа Л.Н. Толстого. Лиза так же, как и Анна, оставляет сына на попечении бывшего мужа ради нового любовника (у героини Набокова – супруга), у обеих женщин есть суицидальные наклонности (Лизу спасают), обеих толкает на измену физическое влечение. Данный образ (Лиза Винд) и её прототипы контекстуально и тематически связаны с ситуацией, где рассуждая на тему неверности женщин (*femmes fatales*) со своей студенткой Бэтти Блисс (которая представлялась потенциальной женой), Пнин говорит: «Тургенев <...> должен был валять дурака в шарадах и *tableaux vivants* ради некрасивой, но обожаемой им певицы Полины Виардо, а г-жа Пушкина как то сказала: “Ты надоедаешь мне своими стихами, Пушкин”, а жена исполина, исполина Толстого – подумать только! – на старости лет предпочла ему глупого музыканта с красным носом!» [Набоков, 2015: 59]. Этот эпизод предшествует встрече Пнина с бывшей супругой, подготавливая читателя к рассказу о прошлом главного героя. В то же время, эпизод обладает метатекстуальным характером:

поясняет отношение автора к созданному персонажу (сравнивает с Толстым, Пушкиным, Тургеневым), раскрывает пагубное влияние Лизы на бывшего мужа. С другой стороны, как мы уже отмечали, Набоков старается сравнивать близкие, но не идентичные прототипы. Так, в романе проводится параллель между героями романов Толстого и Набокова: Анной Карениной и Тимофеем Пниным. «Толстовский текст» вкраивается в ткань романа двумя способами: через упоминание произведений писателя и его биографию. Описанию и анализу «Анны Карениной» в своём произведении Набоков выделяет значительно место: соображения Пнина, совпадающие с текстом «Лекций по русской литературе» Набокова, во время сбора эмигрантов («Заметьте, – сказал он, – что существует значительная разница между духовным временем Лёвина и физическим Вронского...»)² [Набоков, 2015: 163]), объяснения, данные Виктору о спорте в русской литературе («С другой стороны, первое описание тенниса находится в “Анне Карениной”, романе Толстого, и относится к 1875 году» [Набоков, 2015: 134]) и т.д. Образ главной героини, изменившей мужу и пытавшейся покончить с собой, находит отражение в образах “*femme fatale*”, присутствующих в «Пнине»: Лиза Винд, жёны писателей. Однако Каренину, по мнению самого Набокова, нельзя отнести к категории «роковых женщин»: Анна, в отличие от Лизы, искренне любила своего сына и заботилась о нём, год не отвечала взаимностью Вронскому и старалась смирить собственную страсть (Лиза даже не совершает попытки остаться с Пниным), после признания в измене ей не перестаёт быть совестно перед мужем, она постоянно чувствует за собой вину (полная уверенность Лизы в правоте совершаемых действий), совершает самоубийство, т.к. не может выдержать эмоционального напряжения (Лиза пьёт таблетки в истерике, вызванной отказом очередного мужчины; это, скорее, театральный жест, чем серьёзный поступок). В своих лекциях по роману Толстого Набоков отмечает: «...пророческий кошмар

² Ср.: «... сначала все семь персонажей идут нога в ногу, затем Вронский и Анна вырываются вперёд, оставляя позади Лёвина и Кити, опять подравниваются, а потом, с забавной поспешностью прелестных кукол, Вронский и Анна опять опережают остальных, но ненадолго» [Набоков, 1999: 277].

Анны – [характеризует] её глубокую, богатую и трагическую личность» [Набоков, 2015: 244]. Анна и Лиза схожи только на событийном уровне, внутренне они являются такими же антиподами, как пара Лиза – Пнин. Героиня Набокова совершает измену из-за неправильного/искажённого понимания мира и своей роли в нём, героиня Толстого – из-за неправильной/искажённой судьбы, рока: «Мы подходим к главной морали книги: брак Карениных, где нет истинной любви, так же греховен, как любовь Анны к Вронскому» [Набоков, 2015: 244], – т.е. Анна не могла быть счастлива ни с мужем, ни с любовником, в этом заключается её трагизм: она пытается обрести счастье в положении, где это невозможно («...трагический герой шире отведённого ему места в мироустройстве...» [Тамарченко, Тюпа, Бройтман, 2004: 62]). В этой духовной глубине, неспособности жить в гармонии с внешним миром заключается схожесть Карениной и Пнина, которого так же не принимает вэйндельское профессорское общество, обрадованное увольнением и отъездом героя.

Набоков даёт читателю подсказку, для понимания настоящей сущности героини. После встречи с женой Пнин возвращается домой через парк, где замечает сидевшую под деревом белку. Поняв, что животное хочет пить, герой нажимает на кнопку питьевого фонтанчика: «Утолив жажду и не выказав ни малейшей признательности, белка улизнула» [Набоков, 2015: 78]. Проведённая писателем аналогия совершенно понятна: белка, как и Лиза, просто пользуются добротой и безотказностью Пнина для удовлетворения собственных потребностей, при этом не испытывая чувства вины. Исследователь Ван Выньхуэй, сравнивая образ героини и животного, приходит к следующему вводу: «Лиза и белка в этом эпизоде выполняют одну функцию – функцию неблагодарного существа, но Лиза Винд, кроме того, ещё обладает жестокостью и пошлостью – качествами, которые больше всего ненавидит герой и его создатель Набоков» [Вэньхуэй, 2013: 156].

Поведение героини больше подходит под описание архетипа «злой жены», разработанного В.К. Васильевым. Сформировавшийся в русской

средневековой литературе, где все персонажи были однозначно оценены автором (либо положительные, либо отрицательные), он имеет следующее описание: «... блудная, гордая (власто-любивая), злонравная, лживая, ленивая, жадная, глупая <...> ехидна (ненавидящая своих детей...)» [Васильев, 2009: 178]. Однако исследователь отмечает: «Несмотря на то, что типы-характеры, с которыми мы встречаемся на страницах классических произведений XIX века, отличаются необычайной глубиной и сложностью <...>, литература нового времени вполне унаследовала христианские архетипические представления» [Васильев, 2009: 189]. Так в Лизе Винд легко угадываются основные черты «злой жены», особенно в сравнении с проанализированным Васильевым образом Ирины Осининой, героини романа И.С. Тургенева «Дым». Обе девушки (Боголепова в студенческие времена и Осинина в семнадцать лет) представлены красивыми, привлекающими к себе внимание молодыми особами. Такая манящая внешность есть первый признак рассматриваемого архетипа: мужчина влюбляется в героиню, обманутый её обликом, однако, даже осознав, что их отношения не закончатся благополучно, он не может отказаться от неё из-за «опутавшей», «околдовавшей» его красоты. Герои, связывающие свою судьбу со «злыми жёнами», не контролируют себя, не могут избавиться от губительной страсти. Пнин простил бывшей жене её измену с Эрихом Виндом (два раза), согласился оказывать финансовую помощь её сыну; после их последней встречи он был подавлен, плакал и пил виски: «Не отпускать бы её, удержать бы – какую ни есть – жестокую, вульгарную, с ослепительными синими глазами, с её жалкими стихами, толстыми ногами, с её нечистой, сухой, низменной, инфантильной душой» [Набоков, 2015: 77]³. Также одной из главных черт, свойственных архетипу, является абсолютная эгоистичность, гордость: «злые жёны» не задумываются о благополучии

³ Ср.: отрывок из романа «Дым»: «Он словно попал в водоворот, словно потерял себя... И жутко ему было, и сладко, и ни о чем он не жалел, и ничего не берег. Размышлять о значении, об обязанностях супружества, о том, может ли он, столь безвозвратно покоренный, быть хорошим мужем, и какая выйдет из Ирины жена, и правильны ли отношения между ними – он не мог решительно; кровь его загорелась, и он знал одно: идти за нею, с нею, вперед и без конца, а там будь что будет!» [Тургенев, 1981: 285].

окружающих их людей, используют их в собственных целях, что приводит к серьёзной проблемной ситуации или смерти влюблённого в них героя. Так Набоков описывает Лизу: «... но она была из тех женщин, в которых здоровая красота совмещается с истерической неряшливостью, лирические взоры – с очень практичным и очень трафаретным умом, отвратительных характер – с сентиментальностью, и томная покорность – с выдающейся способностью толкать людей на бессмысленные поступки» [Набоков, 2015: 223]⁴. Васильев в своей монографии приводит похожий пример из романа «Дым»: Ирина, принявшая любовь Литвинова и ставшая «податливой, как овечка», после бала уезжает в Петербург и выходит замуж по расчёту за богатого человека.

Тема «злой жены» затрагивается Набоковым ещё до описания взаимоотношений главных героев: в предыдущей главке Тимофей Пнин рассказывает своей студентке Бетти Блосс о возлюбленных/спутницах Тургенева, Пушкина и Толстого. Как уже было сказано, «злая жена» становится причиной смерти влюблённого в неё человека. Герой критикует Полину Виардо и Софью Андреевну Толстую за то, что они предпочли своим мужьям-гениям других мужчин, что, по мнению профессора, привело к их смерти. Ситуация, сложившаяся в семье великого поэта, близка трагической истории любви самого Пнина: непонимание г-жой Пушкиной творческого гения мужа, его произведений приводит к символической смерти (отсутствие признания, особенно в семейном кругу, для поэта не совместимо с понятием настоящей жизни). Пнин в свою очередь не находит взаимопонимания и поддержки у своей жены, которая могла бы стать для него опорой; его отъезд из города, выход за рамки художественного пространства – смерть героя, согласно одной из возможных интерпретаций романа. Такую трактовку предлагает нам Г. Барабтарло, приводя в пример письмо Набокова Ковичи,

⁴ Ср.: образ Осининой Ириной: «... в улыбке, не то рассеянной, не то усталой, сказывалась нервическая барышня, а в самом рисунке этих чуть улыбающихся, тонких губ, этого небольшого, орлиного, несколько сжатого носа было что-то своевольное и страстное, что-то опасное и для других, и для нее» [Тургенев, 1981: 281].

где писать кратко передаёт содержание романа: «... в конце её сам он, “В.Н.”, лично приезжает в Вэйндельский университет с лекцией о русской литературе, в то время как “бедный Пнин умирает”...» [Барабтарло, 2015: 294]. Однако автор статьи тут же доказывает обратное: «... он будто нарочно упрощает дело, потому что он, В.Н., всегда остаётся за кордоном кавычек и никак не может прибыть в “Вэйндельский университет”, а “бедный Пнин” никоим образом не умирает, да по сути дела и не может умереть» [Барабтарло, 2015: 294]. На фабульном уровне Пнин просто покидает город, а в романе «Бледное пламя» снова появляется.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2

Итак, получив представление о роли «Ахматовского текста», пронизывающего текстовую ткань всего романа, мы можем отметить несколько важных функций.

1. Формирование образа Лизы Винд, одним из прототипов которой является Ахматова.
2. Характеристика такого типа эпохи, как «ахматовщина» (эпигонство, многочисленные подражательницы поэта).
3. Проявление отношения В. Набокова к поэзии, в частности, к неразрывности плана содержания от ритмико-интонационного построения произведения.
4. «Пушкинский текст» и «Ахматовский текст» включаются в роман Набокова с использованием различных техник и художественных приемов.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Изучив пушкинские биографические подтексты, присутствующие в романе, мы пришли к выводу, что они использовались автором как модель описания будущего русской эмиграции, а именно её смерти и утери культурных ценностей «старой России». Обращение к элегии Пушкина, где лирический герой постоянно ощущает присутствие смерти и ожидает её, отсылает к набоковскому восприятию скорой «смерти» русской культуры за рубежом вместе с уходом самой эмиграции.

«Ахматовский текст» в романе представляет авторскую реакцию на новый тип человека, характерный для модернистского общества, его поведение и отношение к окружающим. Этот тип сопоставлен с русской интеллигенцией в эмиграции. Кроме того, Набоков реагирует на нововведения в русской поэзии: неточные рифмы, смешение размеров (двусложных и трёхсложных стоп), преобладание тематики несчастной, неразделённой любви. Данные характеристики свойственны ранней поэзии А.А. Ахматовой и её подражательницам – Л. Червинской и И. Одоевцевой. С учётом амбивалентности природы пародии, мы полагаем, что целью Набокова была не только ирония как проявление несогласия, но принятие данного явления как факта.

Рассмотрев способы включения «Пушкинского» и «Ахматовского текста» в ткань повествования, мы пришли к выводу, что В.В. Набоков показывает взаимодействие двух культур с помощью наиболее репрезентативных для каждой эпохи фигур – А.С. Пушкина и А.А. Ахматовой. Писатель включает в «тексты» также образ золотого века и русской литературы в целом, с одной стороны, декадентское общество, образ «*femme fatale*», «ахматавщину», – с другой. Набоков, получивший филологическое образование, читавший курс лекций по русской литературе, считал главной составляющей русской культуры произведения XIX века: «В сознании иностранцев “русская литература” как понятие, как отдельное явление обыкновенно сводится к признанию того, что Россия дала миру

полдюжины великих прозаиков в середине прошлого и в начале нашего столетия. Русские читатели относятся к ней несколько иначе, причисляя сюда ещё некоторых непереводаемых поэтов, но всё же и мы *прежде всего* имеем в виду *блистательную плеяду авторов XIX века*» (курсив наш. – Ю.К.) [Набоков, 1998: 5]. Однако русская культура, хранителями которой являются эмигранты, постепенно умирает. Этот вывод заключён, исходя из описанной в лекции главного героя гибели Пушкина, из описания предсмертных состояний Пнина, а также в связи с контрастным описанием внешности профессора русской литературы и его бывшей жены. Представляя Пнина читателям, Набоков пишет: «Совершенно лысый, загорелый и гладко выбритый <...> несколько обезьянье надгубье, толстая шея и внушительное туловище в тесноватом твидовом пиджаке» [Набоков, 2015: 19]; «...теперь, если б он не брился, пробилась бы только седая щетина – бедный Пнин, бедный дикобраз альбинос!» [Набоков, 2015: 61]. Лиза Винд, образ-репрезентация «Ахматовского текста», описана совершенно по-другому: «У неё были тёмно-каштановые волосы, волной вздымавшиеся над глянцевым лбом и снежно-розовым лицом, и она употребляла бледный губной карандаш, и кроме некоторой толстоватости лодыжек и запястий, в её *цветущей, оживлённой*, элементарной, не особенно холёной красоте трудно было бы отыскать какой-нибудь изъян» (курсив наш. – Ю.К.) [Набоков, 2015: 61]. Таким образом, «старая» культура изображена умирающей, уходящей, уступающей место «новой классике» – живой, перенимающей ценности Запада (фрейдизм, психоанализ), готовой к ассимиляции.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аверин Б. Набоков и набоковиана // В.В. Набоков: pro et contra. СПб.: Издательство Русского Христианского гуманитарного ин-та, 1997. Т. 1. С. 846–862.
2. Аверин Б.В. «Гений тотального воспоминания» // Аверин Б.В. Дар Мнемозины: романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции. СПб.: Амфора, 2003. С. 5–15.
3. Аверин Б.В. Дар Мнемозины: романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции. СПб.: Амфора, 2003. 399 с.
4. Адамович Г. Владимир Набоков (из книги «Одиночество и свобода») // В.В. Набоков: pro et contra. СПб.: Издательство Русского Христианского гуманитарного ин-та, 1997. Т. 1. С. 249–260.
5. Адамович Г.В. Рецензия на сборник «Рассветы» // Последние новости. Париж, 1937. С. 23–25.
6. Аксаков И.С. Речь о А.С. Пушкине. // Аксаков К.С., Аксаков И.С. Литературная критика. М.: Современник, 1981. С. 263–280.
7. Александров Д. Набоков – натуралист и энтомолог // В.В. Набоков: pro et contra. СПб.: Издательство Русского Христианского гуманитарного ин-та, 1997. Т. 1. С. 423–432.
8. Анисимов К.В. «Грамматика любви» И.А. Бунина: текст, контекст, смысл. Красноярск: Сиб. федер. ун-т, 2015. 148 с.
9. Анисимова Е.Е. Творчество В.А. Жуковского в рецептивном сознании русской литературы первой половины XX века. Красноярск: Сиб. фед. ун-т, 2016. 468 с.
10. Антоничева М.Ю. «Женщина в черном»: ахматовский образ в прозе В. Набокова // Филологические этюды: сборник научных статей молодых ученых. Саратов: Изд-во Латанова В. П., 2004. Вып. 7. Ч. I – II. С. 141–143.

11. Арьев А. Вести из вечности (о смысле литературно-философской позиции В.В. Набокова) // В.В. Набоков: pro et contra. СПб.: Издательство Русского Христианского гуманитарного ин-та, 2001. Т. 2. С. 169–193.
12. Арьев А. И сны, и явь (о смысле литературно-философской позиции В.В. Набокова) // Звезда. СПб., 1999. № 4. С. 140–147.
13. Ахматова А.А. Все мы бражники здесь, блудницы... СПб.: Амфора, 2012. 238 с.
14. Ахматова А.А. Мой муж Гумилёв, отец Гумилёва. М.: АСТ, 2014. 416 с.
15. Бальмонт К.Д. Собрание сочинений: в 7 тх. М.: Книговек, 2010. Т. 1. 504 с.
16. Барабтарло Г. Разрешённый диссонанс // Набоков В.В. Пнин. СПб.: Азбука, 2015. С. 235–305.
17. Бахтин М.М. План доработки книги «Проблемы поэтики Достоевского» // Контекст 1976. М.: Наука, 1977. С. 293–316.
18. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского // Проблемы творчества Достоевского. Киев: Next, 1994. С. 181–492.
19. Бессонова А.С. «Истина Пушкина» в творческом сознании В.В. Набокова: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Коломна: 2003. 26 с.
20. Богданов К.А. Из истории клякс: Филологические наблюдения. М.: Новое литературное обозрение, 2012. 216 с.
21. Богомолов Н.А. Вокруг «серебряного века». М.: Новое литературное обозрение, 2010. 720 с.
22. Бойд Б. Владимир Набоков: русские годы: биография. СПб.: Симпозиум, 2010. 696 с.
23. Бойд Б. Набоков: американские годы: биография. СПб.: Симпозиум, 2010. 950 с.
24. Васильев В.К. Сюжетная типология русской литературы XI– XX веков (Архетипы русской культуры). От Средневековья к Новому времени. Красноярск: ИПК СФУ, 2009. 260 с.

25. Вэньхуэй В. Контекстуальные символы в романе В. Набокова «Пнин» // Социальное и экономическое развитие АТР: проблемы, опыт, перспективы. Комсомольск-на-Амуре: Амурский гуманитарно-педагогический университет, 2013. С. 154–158.
26. Гаспаров М.Л. Русский стих начала XX века в комментариях. М.: Фортуна Лимитед, 2001. 288 с.
27. Гаспаров М.Л. Стих Ахматовой: четыре его этапа // Литературное обозрение. СПб. № 5, 1989. С. 26–28.
28. Достоевский Ф.М. Пушкинская речь // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в 30 т. Л.: Наука, 1964. Т. 26. С. 136–149.
29. Жолковский А.К. Технологии власти в творчестве и жизнетворчестве Ахматовой // Жизнетворчество в русской культуре XVIII – XX вв. Мюнхен: Verlag Otto Sagner, 1998. С. 193–210.
30. Изер В.К. антропологии художественной литературы // Новое литературное обозрение. 2008. № 94. С. 7–21.
31. Карпов Н.А. Творчество В.В. Набокова и традиции литературы романтической эпохи («Защита Лужина», «Приглашение на казнь»): дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2002. 217 с.
32. Кертман Л. Безмерности гармония (Пушкин в творческом сознании Анны Ахматовой и Марины Цветаевой) // Вопросы литературы. 2005. № 4. URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2005/4/ke16.html> (дата обращения: 05.06.2017).
33. Козлов В.И. Элегия неканонического периода: типология, история, поэтика: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01. М., 2013. 42 с.
34. Лавров А.В. Русские символисты: этюды и разыскания. М.: Прогресс-Плеяда, 2007. 632 с.
35. Лотман Ю.М. Литературная биография в историко-культурном контексте (К типологическому соотношению текста и личности автора) // Ю.М. Лотман. Избранные статьи в 3 т. Таллин: Александра, 1992. Т. 1. С. 365–376.

36. Лотман Ю.М. Семиотика культуры и понятие текста // Лотман Ю.М. Избранные статьи в 3 т. Таллин: Александра, 1992. Т. 1. С. 129–132.
37. Маневич Г.И. Роман В. Набокова «Дар» и пушкинская формула творчества // Маневич Г.И. Оправдание творчества. М.: Прометей, 1990. С. 211–234.
38. Матич О. Диаспора как остранение (русская литература в эмиграции) // Ежеквартальник русской филологии и культуры. СПб., 1996. Т. 2. № 2. С. 158–179.
39. Молок Ю.А. Пушкин в 1937 году. М.: Новое литературное обозрение, 2000. 226 с.
40. Набоков В.В. Волшебник // Русский период. Собрание сочинений в 5 томах. СПб.: Симпозиум, 2008. Т. 5. С. 40–84.
41. Набоков В.В. Другие берега. СПб.: Азбука, 2015. 384 с.
42. Набоков В.В. Ив. Бунин. Избранные стихи // В.В. Набоков: pro et contra. СПб.: Издательство Русского Христианского гуманитарного ин-та, 1997. Т. 1. С. 29–32.
43. Набоков В.В. Комментарий к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин». СПб.: Искусство, 1999. 928 с.
44. Набоков В.В. Лекции по русской литературе. М.: Независимая газета, 1998. 440 с.
45. Набоков В.В. Лолита // Набоков В.В. Американский период. Т. 2. СПб.: Симпозиум, 2008. С. 11–376.
46. Набоков В.В. Пнин. СПб.: Азбука, 2015. 320 с.
47. Набоков В.В. Поэту // Набоков В.В. Русский период. Собрание сочинений в 5 т. СПб.: Симпозиум, 2004. Т. 1. С. 468.
48. Набоков В.В. Предисловие к английскому переводу романа «Дар» (“The Gift”) // В.В. Набоков: pro et contra. СПб.: Издательство Русского Христианского гуманитарного ин-та, 1997. Т. 1. С. 43–45.
49. Набоков В.В. Слава // Набоков В.В. Русский период. Собрание сочинений: в 5 т. СПб.: Симпозиум, 2008. Т. 5. С. 419–422.

50. Набокова В. Предисловие к сборнику: В. Набоков. Стихи (1979) // В.В. Набоков: pro et contra. СПб.: Издательство Русского Христианского гуманитарного ин-та, 1997. Т. 1. С. 342–343.
51. Найман А. Рассказы о Анне Ахматовой. М.: Колибри. 2016. 384 с.
52. Носик Б. Мир и дар Владимира Набокова. М.: Пентаны, 1995. 573 с.
53. Паперно И. Как сделан «Дар» Набокова // В.В. Набоков: pro et contra. СПб.: Издательство Русского Христианского гуманитарного ин-та, 1997. Т. 1. С. 485–507.
54. Паперно И. Пушкин в жизни человека Серебряного века // Cultural Mythologies of Russian Modernism. From the Golden Age to the Silver Age / Ed. by B. Gasparov, R.P. Hughes, I. Paperno. Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California press, 1992. P. 19–51.
55. Паперно И. Самоубийство как культурный институт. М.: Новое литературное обозрение, 1999. 256 с.
56. Петраков И.А. «Пушкинский текст» Набокова // Национальный гений и пути русской культуры: Пушкин, Платонов, Набоков в конце XX века. Омск, 1999. Вып. I. С. 151–155.
57. Пушкин А.С. Брожу ли я вдоль улиц шумных... // Пушкин А.С. Собрание сочинений: в 10 т. М.: ГИХЛ, 1959. Т. 2. С. 264–265.
58. Саакянц А.А. Марина Цветаева: Жизнь и творчество. М.: Эллис Лак, 1999. 816 с.
59. Старк В.П. Владимир Набоков – комментатор «Евгения Онегина» // Набоков В.В. Комментарий к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин». СПб.: Искусство, 1999. С. 7–26.
60. Старк В.П. Пушкин в творчестве В.В. Набокова // В.В. Набоков: pro et contra. СПб.: Издательство Русского Христианского гуманитарного ин-та, 1997. Т. 1. С. 768–778.

61. Тамарченко Н.Д, Тюпа В.И. Бройтман С.Н. Теория литературы в 2 т. М.: Академия, 2004. Т. 1. 512 с.
62. Тамарченко Н.Д, Тюпа В.И. Бройтман С.Н. Теория литературы в 2 т. М.: Академия, 2004. Т. 2. 368 с.
63. Тименчик Р. Последний поэт. Анна Ахматова в 60-е годы. М.: Мосты культуры, 2014. Т. 2. 632 с.
64. Тименчик Р.Д. Поэтика ранней Ахматовой: «повышенная суггестивность» // Вестник Удмуртского ун-та. №4, 2010. С. 157–166.
65. Тургенев И.С. Речь по поводу открытия памятника А.А. Пушкину в Москве // Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 28 т. М.; Л.: Накуа, 1968. Т. 15. С. 70–74.
66. Тынянов Ю.Н. О пародии // Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 284–310.
67. Устами Буниных: в 3 т. / под ред. М. Грин. Франкфурт-на-Майне, 1977–1982.
68. Фролова О.Е. Пушкинская тема в романе В.В. Набокова «Дар» // Русская речь. М., 2005. № 3. С. 32–40.
69. Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб.: Академический проект, 1999. 512 с.
70. Ходасевич В. О Сирине // В.В. Набоков: pro et contra. СПб.: Издательство Русского Христианского гуманитарного ин-та, 1997. Т. 1. С. 238–244.
71. Ходасевич В.Ф. Кризис поэзии // Возрождение. Париж, 1934. С. 17–22.
72. Цветаева М.И. Мой Пушкин // Цветаева М.И. Мой Пушкин. Челябинск: Южно-Уральское книжное издательство, 1978. С. 20–75.
73. Цветаева М.И. Не так уж плохо и не так уж просто... СПб.: Амфора, 2012. С. 163.

74. Целкова Л.Н. Пушкин и Чернышевский в контексте романа «Дар» // А.С. Пушкин и В.В. Набоков: сб. докл. междунар. конф., 15 – 18 апр. 1999 г. СПб., 1999. С. 188–210.
75. Чевтаев А.А. Смерть как событие в ранней поэзии А. Ахматовой // Мортальность в литературе и культуре. М.: Новое литературное обозрение, 2015. 432 с.
76. Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой. 1952–1962. М.: Согласие, 1997. Т. 2. 832 с.
77. Чуковский К.И. Самоубийцы // Чуковский К.И. Собрание сочинений в 15 т. М.: ФТМ, 2012. Т. 7. 736 с.
78. Чуковский К.И. Собрание сочинений в 15 т. М.: Агентство ФТМ, 2013. Т. 5. 480 с.
79. Шраер М.Д. Набоков и Бунин. Поэтика соперничества // Набоков: темы и вариации. СПб.: Академический проект, 2000. С. 128–194.
80. Шраер М.Д. Почему Набоков не любил писательниц? // Набоков: темы и вариации. СПб.: Академический проект, 2000. С. 240–249.
81. Эйхенбаум Б. Анна Ахматова. Опыт анализа. Мюнхен: Im Werden Verlag, 2006. 53 с.
82. Яусс Х.Р. История литературы как вызов теории литературы // Современная литературная теория / сост. И.В. Кабанова. М.: Флинта, Наука, 2004. С. 197–200.
83. Яусс Х.Р. История литературы как провокация литературоведения // Новое литературное обозрение. 1995. № 12. С. 34–84.
84. Яусс Х.Р. К проблеме диалогического понимания // Вопросы философии. 1994. № 12. С. 97–106.
85. Connolly J.W. Nabokov and Zhukovsky // The Vladimir Nabokov Research Newsletter. 1983. № 11. P. 43–47.
86. Hales C. Narrator in Nabokov's *Pnin* // Russian Literature TriQuarterly. Ann Arbor. 1989. № 22. P. 169–181.

87. Pellerdi M. Nabokov's Russian Professor: *Pnin* // *Studia Russica*.
Будапешт, 1991–1994. №14–15. P. 416–430.
88. Rice J.L. “Why must people be unhappy?” – *Pnin* for Pedagogical
Purposes // *World, music, history: A Festschrift for Caryl Emerson*. Stanford,
2005. Pt. 2. P. 735–741.
89. Shapiro G. *Delicate Markers: Subtexts in Vladimir Nabokov's
“Invitation to a Beheading”*. New York: Peter Lang, 1998. 256 p.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Таблица частотности упоминаний русских и зарубежных писателей и художественных произведений в романе Набокова «Пнин»⁵

Писатель/поэт	Способ введения	Цитата
А.А. Ахматова	Отсылка к ритмико-интонационному строю ранней поэзии	«А сверх того, Лиза писала стихи – большей частью запинаящимся анапестом» (стр. 62).
А.А. Ахматова	Отсылка к тематике ранней поэзии	«... о ребёнке, которого она хочет носить, и о любовниках, которых она хочет иметь, и о Петербурге (с лёгкой руки Ахматовой) – каждая интонация, каждый образ, каждое сравнение уже были использованы другими рифмующимися кроликами» (стр. 62).
А.А. Ахматова	Намёк на эпигонство	«... на каштановые кудри которой он преспокойно возложил венец Анны Ахматовой, после чего Лиза разразилась счастливыми слезами...» (стр. 63).
А.А. Ахматова	Стилистическая и тематическая пародия	«Я надела тёмное платье, / И монашенки я скромней; Из слоновой кости распяты / Над холодной постелью моей. / Но огни небывалых оргий / Прожигают моё забытьё, / И шепчу я имя Георгий – / Золотое имя твое!» (стр. 75)
А.А. Ахматова	Стилистическая и тематическая пародия	«... характерный образчик её продукции представляет собой тот род стихотворений, которым увлекались, с лёгкой руки Ахматовой, эмигрантски-стихоплётки: жеманная лирическая пьеска, которая передвигалась на цыпочках более или менее четырёхстопного анапеста и потом тяжеловато, с томным вздохом

⁵ В таблице роман В. Набокова «Пнин» цитируется по следующему изданию с указанием номера страницы в скобках: Набоков В.В. Пнин. СПб.: Азбука, 2015. 320 с. [Набоков, 2015].

		садилась: Самоцветов кроме очей / Нет у меня никаких, / Но есть роза ещё нежней / Розовых губ моих. / И юноша тихий сказал: “Ваше сердце всего нежней...” / И я опустила глаза...» (стр. 222)
А.А. Ахматова	Стилистическая пародия	«Она прислала мне напечатанный сборник своих стихов “Сухие губы” с надписью тёмно-красными чернилами: “Незнакомцу от Незнакомки”» (стр. 225).
А.Н. Островский, Н.С. Лесков	Упоминание произведения	«Обыкновенно брался пассаж из старой, простецкой комедии купеческого быта, которую Островский смастерил на скорую руку лет сто тому назад, или из столь же древнего, но даже ещё более устаревшего отрывка из плоского лесковского фарса, где всё держится на искалеченных словах» (стр. 22).
А.П. Чехов, Ф.М. Достоевский	Намёк на стилевые характерные черты романов А.П. Чехова и Ф.М. Достоевского	«... а потом у неё был затяжной, отчаянно сложный роман, скорее в духе Чехова, нежели Достоевского, с одним калеккой, который теперь женат на своей сиделке, низкопробной крале» (стр. 59).
А.С. Пушкин	Отсылка к произведению	«... он продекламировал (одиноко стоящий на сцене мальчик в очках) стихотворение Пушкина» (стр. 42).
А.С. Пушкин	Отсылка к произведению	Эта фраза в дурацкой русской грамматике, “Брожу ли я вдоль улиц шумных”, была на самом деле началом одного знаменитого стихотворения» (стр. 88).
А.С. Пушкин	Отсылка к произведению биографии	«На пространстве восьми четырёхстопных четверостиший Пушкин описывает свою всегдашнюю несчастную привычку – где бы он ни был, чем бы ни был занят – предаваться размышлениям о

		смерти...» (стр. 89)
А.С. Пушкин		«И он кистями и ладонями изобразил портативный мир. Это был жест, которым он пользовался в классе, когда говорил о «гармонической цельности» Пушкина» (стр. 127)
В.А. Жуковский, А.С. Пушкин	Иконический знак	«... напомнившими прослезившемуся Тимофею его отрочество, когда он, бывало, машинально водил пальцем по несколько потёртому пушкинскому бакенбарду или запачканному носу Жуковского» (стр. 100).
В.В. Набоков	Упоминание имени	«Жаль, нет здесь Владимира Владимировича, – заметил Шато. – Он бы нам рассказал об этих восхитительных насекомых» (стр. 161).
И.С. Тургенев	Отсылка к произведению	«... пока они сидели вдвоём и обсуждали тургеневское стихотворение в прозе “Как хороши, как свежи были розы”» (стр. 59).
И.С. Тургенев, А.С. Пушкин, Л.Н. Толстой	Отсылка к биографии	«Тургенев – сказал Пнин, возвращая её руку на стол, - должен был валять дурака в шарадах и tableaux vivants ради некрасивой, но обожаемой им певицы Полины Виардо, а г-жа Пушкина как-то сказала: “Ты надоедаешь мне своими стихами, Пушкин”, а жена исполина, исполина Толстого – подумать только! – на старости лет предпочла ему глупого музыканта с красным носом!» (стр. 59).
Л.Н. Толстой	Отсылка к биографии	«Его отец, д-р Павел Пнин, окулист с солидной репутацией, однажды имел честь лечить Толстого от конъюнктивита» (стр. 34).
Л.Н. Толстой	Отсылка к сборнику	«... сердобольный Пнин слишком сочувствовал страстному призыву другого (неведомого) учёного, чтобы

		не вернуться за толстым и увесистым фолиантом. То был том 18-й – посвящённый в основном Толстому – «Советского золотого фонда литературы, Москва – Ленинград, 1940 г.» (стр. 86).
Л.Н. Толстой	Отсылка к сборнику	«Пнин снова поскользнулся на грязном чёрном льду брусчатой тропинки, резко выбросил одну руку, выправился и, одиноко улыбнувшись, нагнулся, чтобы подобрать Зол. Фонд Лит., при падении раскрывшийся на снимке русского луга по которому по направлению к фотографическому аппарату брёл Лёв Толстой...» (стр. 95-96)
Л.Н. Толстой	Отсылка к произведению	«Это как в прекрасной повести Толстого – вам надо как-нибудь прочитать её, Виктор, - об Иване Ильиче Головине, который упал, в силу чего получил почку рака» (стр. 137).
Л.Н. Толстой	Отсылка к произведению	«А знаете, продолжал он, пожимая руку Пнину, – я в седьмой раз перечитываю “Анну Каренину” и получаю такое же наслаждение, как не то что сорок, а целых шестьдесят лет тому назад, когда я был семилетним мальчиком» (стр. 153)
Л.Н. Толстой	Отсылка к произведению	«И каждый раз открываешь что-нибудь новое – например, теперь я замечая, что Лёв Николаевич не знает, в какой день начинается его роман» (стр. 154). Далее ответ Пнина (по лекции Набокова)
Л.Н. Толстой	Отсылка к произведению	«Заметьте, – сказал он, – что существует значительная разница между духовным временем Лёвина и физическим Вронского» (стр. 163).
Л.Н. Толстой	Упоминание имени	«... в той же речи он отпустил комплимент и по адресу другого

			застенка, “России – страны Толстого, Станиславского, Раскольникова и других превосходных, великих людей”» (стр. 170).
М.А. Алданов, И.А. Бунин, В.В. Сирин (Набоков)	Упоминание имени		«Их можно было найти на каждом пяточке крапчатой тени, они сидели на лавках и спорили о писателях-эмигрантах – Бунине, Алданове, Сирине...» (стр. 148)
М.Ю. Лермонтов, Л.Н. Толстой	Отсылка к произведению биографии	к и	«Первое в русской литературе описание бокса находим в поэме Михаила Лермонтова (родился в 1814-м, убит в 1841-м – легко запомнить). С другой стороны, первое описание тенниса находится в “Анне Карениной”, романе Толстого, и относится к 1875 году» (стр. 134).
Н.В. Гоголь	Отсылка к биографии		«... одним очень праздничным и очень сырым вечером 1952 года. Он приехал из своего университета, а я из своего, чтобы выступить на литературно-художественном вечере перед большой эмигрантской аудиторией в центре города по случаю сотой годовщины смерти одного великого писателя» (стр. 227).
Н.В. Гоголь	Отсылка к стилю		«... и одновременно с блеском излагать всё, что не успел сказать в юбилейном докладе о “разветвлённом сравнении” у Гомера и Гоголя» (стр. 228).
Н.В. Гоголь	Отсылка к произведению	к	«... она смеялась так громко, что их старый пёс Собакевич, коричневый кокер-спаниель с заплаканной мордой, завозился и принялся меня обнюхивать» (стр. 231).
Н.В. Гоголь	Отсылка к произведению	к	«Поэтому в половине восьмого я наскоро взял душ и через пять минут вышел из дому в обществе лопухого и унылого Собакевича» (стр.233).

Н.М. Карамзин	Отсылка к произведению	к	«Бедная Лиза! Конечно, и на неё находили поэтические минуты...» (стр. 223).
Ф.М. Достоевский	Отсылка к биографии		«Мне между прочим стало известно, что его отец стал был домашним доктором Достоевского...» (стр.40)
Ф.М. Достоевский	Иконический знак		«... и странно было видеть прямо позади него, на стене, его же стилизованное подобие в сиреновом двубортном костюме и терракотовых ботинках, глядящее сияющими фукусиновыми глазами на свитки, вручаемые ему Рихардом Вагнером, Достоевским и Конфуцием...» (стр. 92).
Ф.М. Достоевский	Отсылка к произведению	к	«Думаю, мне это должно понравиться, – сказал вежливый Виктор. – Прошлым летом я читал “Преступление и --”» (стр. 138).
Ф.М. Достоевский	Упоминание имени		«Неутомимые аспиранты со своими беременными жёнами по-прежнему строчили диссертации о Достоевском и Симоне де Бувуар» (стр. 172).

Федеральное государственное автономное
образовательное учреждение
высшего образования
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Институт филологии и языковой коммуникации
Кафедра русского языка, литературы и речевой коммуникации
45.03.01 Филология

УТВЕРЖДАЮ
Заведующий кафедрой РЯЛиРК
И.В. Евсева
« 10 » _____ 2017 г.



БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

«ТЕКСТ» РУССКОЙ КЛАССИКИ В РОМАНЕ В. НАБОКОВА
«ПНИН»

Выпускник



Ю.В. Каминская

Научный руководитель



д-р филол. наук, доц. Е.Е. Анисимова

Нормоконтролер



Н.П. Булахова

Красноярск 2017