ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«БЕЛГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»
(НИУ «БелГУ»)

На правах рукописи



Обухова Екатерина Александровна

В.В. НАБОКОВ И ЕГО КРИТИКИ (1920-1930-Е ГГ.): ПОЛЕМИЧЕСКИЙ ПОДТЕКСТ В ТВОРЧЕСТВЕ ПИСАТЕЛЯ

Специальность 10.01.01 – Русская литература

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук,
доцент В.А. Черкасов

Белгород – 2019

Оглавление

Введение 3

Глава 1. Критические оценки произведений В.В. Набокова 1920-х гг. как источник формирования полемического подтекста в творчестве писателя 12

§ 1. Критика 1920–1930-х гг. о поэзии Набокова 12

§ 2. Критика 1920–1930-х гг. о романе «Машенька» 21

§ 3. Критика 1920–1930-х гг. о романе «Король, дама, валет» 35

§ 4. Критика 1920–1930-х гг. о романе «Защита Лужина» 43

§ 5. Критика 1920–1930-х гг. о книге «Возвращение Чорба» 69

Выводы по Первой главе 77

Глава 2. Литературная критика 1920–1930-х гг. о произведениях Набокова в полемическом подтексте творчества писателя 80

§ 1. Вокруг «Грозди» и «Горнего пути» 80

§ 2. Полемика Набокова с критиками «Машеньки» 104

§ 3. Набоков и Айхенвальд 119

§ 4. Полемика Набокова с критиками «Защиты Лужина» и «Возвращения Чорба» 129

§ 5. Личность и творчество З.Н. Гиппиус в полемическом подтексте творчества Набокова 143

Выводы по Второй главе 158

Заключение 164

Список литературы 168

Введение

В 1916 г. В.В. Набоков издал свою первую книгу «Стихи. В.В. Набоков». В ее состав вошло 68 стихотворений, написанных в период между августом 1915 и апрелем 1916 г., посвященных первой любви Набокова – Валентине Шульгиной. Уже в истории рецепции этой книги современниками можно заметить одну особенность, характерную и для всей последующей набоковианы, – стремление писателя к реконструкции литературно-критического процесса, акцентуации наиболее значимых, с его точки зрения, отзывов и оценок и, наоборот, затушевыванию или выведению в полемический подтекст своих произведений неприемлемых для него суждений. Так, в автобиографии «Память, говори» (1967) Набоков утверждает, что его первая книга была замечена в печати: «Книгу […] по заслугам немедленно растерзали в своих тусклых журнальчиках те немногие рецензенты, которые заметили ее» [64, т. 5, с. 520]. Скорее всего, это утверждение является мистификацией, так как эти рецензии не зафиксированы в существующей набоковиане [127]. В таком случае, перед нами образец набоковской самокритики. Наше предположение подтверждается критическими суждениями зрелого Набокова по поводу общих достоинств и недостатков книги, которые не были предназначены для печати. По словам биографа Набокова Б. Бойда, тот оценил эти стихи критически, – как сносные с точки зрения версификации, но в содержательном плане совсем неоригинальные [20, с. 145]. Также со слов самого Набокова известно, что на его книгу стихов в устной форме откликнулись такие известные поэты и критики Серебряного века, как В.В. Гиппиус и З.Н. Гиппиус. Первый якобы «обрушил безжалостные сарказмы […] на самые романтичные мои строки» [64, т. 5, с. 520]. Что касается З.Н. Гиппиус, то она якобы передала Набокову свое резко отрицательное мнение о его книге через отца писателя В.Д. Набокова: «… просила передать мне,

пожалуйста, что я никогда, никогда писателем не буду» [64, т. 5, с. 520]. Однако Бойд передает еще одну оценку книги известного критика того времени К.И. Чуковского, о которой сам Набоков умалчивает. Тот якобы написал В.В. Набокову похвальное письмо, но в конверт вложил его черновик, в котором содержалась нелицеприятная оценка стихов юного поэта [20, с. 146–147]. Почему Набоков акцентирует внимание читателей на отрицательных оценках Гиппиусов и при этом не упоминает о поступке Чуковского? На наш взгляд, Набоков указывает на истинную значимость этих критиков в литературной табели о рангах: пусть Гиппиусы в пух и прах разнесли его первые стихотворные опыты, даже отрицательные оценки таких выдающихся критиков своего времени должны быть лестными для начинающего поэта, а содержавшаяся в их оценках эмоциональность свидетельствовала о том, что книга их не оставила равнодушными. По крайней мере, они поступили честно, высказав прямо свои критические суждения. Этически же неоднозначный поступок Чуковского не заслуживает упоминания, как и сам этот популярный критик, в связи с невежеством которого Набоков, со слов своего отца, передал анекдотический случай, произошедший с тем во время визита в Англию в феврале 1916 г. в составе делегации известных русских журналистов [64, т. 5, с. 534–535]. Итак, о критическом суждении Чуковского Набоков не упомянул ни слова, однако подробно остановился на хвалебном отзыве некого безымянного рецензента, обязанного отцу писателя. По словам Набокова, пошлая похвала злосчастного писаки «навсегда излечила меня от всякого интереса к единовременной литературной славе и была, вероятно, причиной того почти патологического равнодушия к “рецензиям” дурным и хорошим, умным и глупым, которое в дальнейшем лишило меня многих острых переживаний, свойственных, говорят, авторским натурам» [20, с. 147]. Если принять последнее утверждение Набокова за чистую монету, то наше диссертационное исследование нуждалось бы в существенной корректировке: ни о каком полемическом подтексте произведений писателя

не приходилось бы писать. Однако в дальнейшем нам не раз доведется отмечать весьма пристальный интерес и ярко выраженное эмоциональное отношение Набокова к критике на его счет. Кроме того, забегая вперед, скажем, что за текстом «Память, говори» Набоков поступал прямо наоборот сформулированной им логической связи между хвалебными рецензиями и его равнодушием ко всяким критическим суждениям. Другими словами, он реагировал на «хвалу и клевету» критиков, ценя аристархов и презирая зоилов. Так же поступал и А.С. Пушкин, вопреки собственному известному завету из «Я памятник себе воздвиг нерукотворный…», которому в данном случае следовал Набоков.

Здесь необходимо обосновать причины, по которым мы в нашей работе избрали в качестве материала для анализа критические отзывы о художественных произведениях Набокова только 1920-х гг., а не всего русского периода в целом. Разумеется, мы нисколько не претендуем на переосмысление цельности и законченности этого периода творческой эволюции классика мировой литературы. Однако в недавно опубликованных архивных источниках, – письмах Набокова к редакторам «Современных записок», Г.П. Струве, В.Е. Набоковой, – содержатся весьма ценные сами по себе для нашего исследования *прямые*, высказанные, что называется, *по горячим следам* оценки со стороны писателя личности и творчества того или иного критика, откликнувшегося на его произведения именно 1920-х гг. И эти оценки послужили нам ключом для раскрытия полемического подтекста многих художественных произведений Набокова, таких как: роман «Дар» (1938), романы-автобиографии «Другие берега» (1954) и «Память,говори», предисловий к английским изданиям «Машеньки», «Король дама, валет», «Защита Лужина» и др. Тем более что и технический регламент позволил нам выделить указанный материал как достаточно репрезентативный для жанра кандидатского диссертационного исследования. Проведенное нами исследование полемики Набокова со своими критиками-современниками дает нам твердые основания надеяться, что дальнейшая публикация

материалов из архива писателя раскроет подтекст его художественных произведений и 1930-х, и дальнейших, уже американских, лет. Таким образом, для достижения поставленных целей в нашем диссертационном исследовании хронологический аспект существен постольку, поскольку позволяет установить *внешние*, композиционные рамки для накопившегося в результате публикации архивных источников материала. Нам остается терпеливо ожидать следующей партии до сих пор закрытых для подавляющего большинства исследователей материалов из американского архива писателя, являющихся, по нашему убеждению, единственным достаточным основанием для верифицируемого раскрытия подтекста в творчестве Набокова.

Актуальность избранной темы обусловлена:

– большим количеством посвященных изучению литературно-критической набоковианы 1920–1930-х гг. литературоведческих исследований, многие из которых стали классикой мирового набоковедения (А. Арьев, С. Давыдов, О. Дарк, А.А. Долинин, М.Э. Маликова, Н.Г. Мельников, Л.А. Фостер, В.А. Черкасов, С.А. Швабрин, М.Д. Шраер). Для нашей работы особое значение имеют продуктивные усилия А.А. Долинина по выявлению тех или иных критических отзывов 1920–1930-х гг. о произведениях Набокова в качестве источников полемического подтекста в творчестве писателя.

– публикацией многочисленных источников из архива Набокова, раскрывающих в новом свете полемический подтекст в творчестве писателя (его переписка с Г.П. Струве, с редакторами «Современных записок» и со своей женой).

– необходимостью переосмысления до сих пор применяемого для исследования подобных тем интертекстуального метода и введения в широкий литературоведческий оборот, может быть, не столь популярного, но доказавшего свою эффективность метода поиска источников.

Объектом исследования являются как художественные, так и нехудожественные произведения Набокова в контексте литературно-критической набоковианы 1920–1930-х гг. и новейших достижений в данном направлении набоковедения как отдельной научной дисциплины.

Предметом исследования является полемический подтекст в творчестве Набокова и его связь с оценочными суждениями критиков 1920–1930-х гг. о его произведениях 1920-х гг.

Метод предпринятого исследования. При изучении литературно-критической набоковианы 1920–1930-х гг., посвященной произведениям писателя 1920-х гг., был применен мотивный анализ. При этом отзывы критиков считаются единым текстом, в основе которого находится лейтмотивная структура. Эти отзывы рассматриваются как источники полемического подтекста творчества Набокова, то есть, в формулировке В.Е. Ветловской, как сознательные «отсылки» писателя «к художественным и нехудожественным (научным, публицистическим, биографическим, мемуарным и пр.) сочинениям, так или иначе соотносящимися с анализируемым текстом» [82, с. 13]. Кроме поиска источников, полемический подтекст творчества Набокова раскрывается также с помощью биографического метода, который подразумевает допущение прямой каузальной связи между первичной реальностью и литературным фактом.

Целью диссертационного исследования является анализ полемического подтекста творчества Набокова в контексте диалога писателя с его критиками 1920–1930-х гг.

Для решения поставленной в работе цели мы намерены решить следующие **задачи**:

– выяснить генезис и эволюцию основных тем и мотивов в отзывах литературных критиков 1920–1930-х гг. о произведениях Набокова 1920-х гг., послуживших источником для формирования полемического подтекста в творчестве писателя.

– показать взгляды Набокова на ту или иную теоретико-литературную проблему, поднимаемую критикой в отзывах о произведениях писателя 1920-х гг.

– проанализировать прямой полемический отклик Набокова на эти отзывы, а также скрытый подтекст, найденный нами в его произведениях различных жанров.

– рассмотреть личные и творческие контакты Набокова со своими критиками 1920–1930-х гг. в свете занимаемой им полемической позиции в отношении их суждений о его произведениях 1920-х гг.

Материалом для анализа являются литературно-критические статьи критиков 1920–1930-х гг., посвященные художественным произведениям Набокова 1920-х гг. («Гроздь», «Горний путь», «Машенька», «Университетская поэма», «Король, дама, валет», «Защита Лужина», «Возвращение Чорба»), а также сами эти произведения; художественные произведения Набокова, в которых содержатся отсылки писателя к оценочным суждениям критиков межвоенного двадцатилетия по поводу его произведений 1920-х гг. (роман «Дар», романы-автобиографии «Другие берега» и «Память, говори», рассказы «Пассажир» и «Уста к устам»); нехудожественные тексты Набокова, в которых содержатся прямые и скрытые отклики на личность и творчество критиков, писавших о его произведениях 1920-х гг. (переписка с Г.П. Струве, с женой, с редакторами «Современных записок», рецензии и статьи 1920–1930-х гг., лекции по русской и зарубежной литературе, предисловия к английским изданиям его художественных произведений 1920–1930-х гг., интервью, собранные в книгах «Строгие суждения» («Strong Opinions») и «Набоков о Набокове и прочем: Интервью, рецензии, эссе»).

Положения диссертации, выносимые на защиту:

1. Основными темами литературно-критической набоковианы 1920–1930-х гг., посвященной книгам Набокова «Гроздь» и «Горний путь»,

являются «прозаизированность» и «подражательность» вошедших в их состав стихов.

2. В критике 1920-х гг. были открыты актуальные для современного набоковедения темы «потусторонности» и «поэтики кино» в творчестве Набокова. С другой стороны, в отзывах на роман «Машенька» активно разрабатывались в негативном плане мотивы влияния на автора творчества других писателей (И.С. Тургенева, М. Пруста, И.А. Бунина и др.), «натурализма», «бытовизма», «культурности» и «игры приемами».

3. В отзывах на роман Набокова «Король, дама, валет» наблюдается попытка определить аутентичное для творчества писателя литературное направление. Большинство критиков пришло к выводу о преобладающем влиянии модернизма на автора этого романа.

4. Авторитет Г.В. Адамовича как литературного критика надолго определил характер оценочных суждений о творчестве Набокова. Однако сам Адамович многие из развиваемых им мотивов заимствовал из работ Струве, Мочульского, Осоргина. Отзывы критиков на «Возвращение Чорба» в основном развивают мотивы, заявленные в набоковиане, посвященной «Защите Лужина».

5. В полемическом подтексте литературно-критических статей Набокова о поэтах-современниках; переписки Набокова с Г.П. Струве; сцен первоапрельской шутки героя романа «Дар» А.Я. Чернышевского о существовании хвалебной рецензии на книгу стихов Ф.К. Годунова-Чердынцева и первого воображаемого диалога последнего с Кончеевым содержится пародийно-сатирическое отражение темы прозаизации в стихах Набокова, развиваемой в статьях критиков 1920-1930-х гг. Набоков сознательно культивировал в своем поэтическом творчестве «прозаизацию» и «стилизованность».

6. В подтексте рассказа Набокова «Пассажир», диалогов между героями «Дара» Ф.К. Годуновым-Чердынцевым и Кончеевым, а также лекций, посвященных творчеству И.С. Тургенева и Л.Н. Толстого,

содержится полемика с негативной оценкой со стороны Айхенвальда откровенных сцен в романах «Машенька» и «Король, дама, валет». В лекции о творчестве И.С. Тургенева и в романе «Дар» Набоков опровергнул утверждаемый критикой 1920-1930-х гг. тургеневский генезис своих персонажей.

7. Полемический подтекст предисловий Набокова к английским изданиям «Машеньки», «Король, дама, валет», «Защита Лужина», романов-автобиографий «Другие берега» и «Память, говори» формируется по принципу зеркального отражения оценочных суждений критиков 1920–1930-х гг. о произведениях писателя 1920-х гг.

8. Рецензия сатирического персонажа романа «Дар» Христофора Мортуса на «Жизнеописание Н.Г. Чернышевского» является пародией на сборник литературно-критических статей З.Н. Гиппиус «Литературный дневник» (1907). В подтексте карикатурного образа писателя-«общественника» Ширина, а также саркастического изображения собрания Общества Русских Литераторов в Германии в романе «Дар» содержится богатый материал для переадресации антидекадентских колкостей З.Н. Гиппиус социально ангажированной литературе, апологетом которой она являлась Ипостась поэтессы в личности З.Н. Гиппиус отразилась в образе Кончеева из романа «Дар».

Научная новизна исследования состоит в следующем:

– предпринята первая попытка целостной интерпретации полемического подтекста в творчестве Набокова, сформированного в диалоге с оценочными суждениями критиков 1920–1930-х гг. о произведениях писателя 1920-х гг.

– впервые рассмотрены основные темы и мотивы литературно-критической набоковианы межвоенного двадцатилетия в плане их генезиса и эволюции; литературно-критические отзывы на произведения Набокова 1920-х гг. представлены с максимальной на данный момент количественной полнотой.

– впервые отдельные острые наблюдения в современной научно-исследовательской литературе о мотивной структуре набоковианы 1920–1930-х гг. представлены как единая картина, составляющая необходимое условие для возникновения историко-литературного подхода к данной проблематике.

– продемонстрированы новые наблюдения и выводы по поводу роли литературно-критической набоковианы 1920–1930-х гг. в формировании полемического подтекста как в художественных, так и в нехудожественных произведениях Набокова.

– продемонстрированы возможности мотивного анализа и поиска источников как общего методологического подхода для изучения истории литературной критики, а также для решения такой нелегкой задачи, как выявление полемического подтекста в творчестве Набокова.

Теоретическая значимость исследования заключается в том, что ее результаты позволяют выявить структурообразующую функцию системы лейтмотивов в литературно-критической набоковиане 1920–1930-х гг.; решить проблему интерпретации полемического подтекста в творчестве Набокова.

Практическая значимость работы состоит в том, что ее результаты могут найти применение при построении курсов по истории русской литературы и критики 1920–1930-х гг., в спецкурсах и спецсеминарах, посвященных творчеству В.В. Набокова, Ю.И. Айхенвальда, Г.В. Адамовича, З.Н. Гиппиус и др.

Апробация. Результаты диссертационного исследования апробированы в четырех статьях, опубликованных в научных изданиях по списку ВАК, в двух статьях – из БД РИНЦ, в выступлениях на международных конференциях (Курск, Орел).

Структура работы. Работа состоит из введения, двух глав, заключения и списка литературы, насчитывающего 132 позиции.

Глава I. Критические оценки произведений В.В. Набокова 1920-х гг. как источник формирования полемического подтекста в творчестве писателя

1.1. Критика 1920–1930-х гг. о поэзии Набокова

1.1.1. Взаимосвязь поэзии и прозы в стихотворениях В.В. Набокова в оценке критики 1920–1930-х гг.

Первый печатный отзыв на творчество Набокова зафиксирован уже в эмигрантском издании, – выходившей в Париже газете «Последние новости». В рецензии на первый номер берлинского журнала «Жар-Птица», вышедшего из печати 1 августа 1921 г., М.О. Цетлин тепло отозвался об опубликованном в нем стихотворении Набокова «Крым»: «Кроме стихов Бальмонта, А. Черного, Сергея Маковского, отметим талантливое стихотворение молодого поэта Владимира Сирина» [112]. Первый развернутый отзыв о творчестве Набокова, появившийся в берлинской газете «Руль» 8 января 1922 г., принадлежит Петру Осиповичу (Иосифовичу) Шутякову, рецензенту первой книги литературного альманаха «Грани». Замечательно, что уже в этом отзыве открывается одна из центральных в набоковиане тема взаимосвязи прозы и поэзии в творчестве писателя, так как, по оценке рецензента, прозаическое эссе о Руперте Бруке могло быть написано «только поэтом» [81]. Рецензировавший «Грани» на страницах берлинского журнала «Новая русская книга» Н. Яковлев охарактеризовал стиль эссе Набокова «Руперт Брук» как «поэтический комментарий» [119, с. 22], продолжив тему взаимосвязи прозы и поэзии в творчестве писателя, открытую Шутяковым.

В 1923 г. Набоков издал в Берлине книги стихов «Горний путь» и «Гроздь». Рецензируя последний сборник в статье «Письма о русской поэзии», опубликованной в номере 1/2 за 1923 г. пражско-берлинского журнала «Русская мысль», Г.П. Струве развил тему взаимосвязи поэзии и прозы в творчестве Набокова, открытую Шутяковым и Яковлевым на примере эссе «Руперт Брук». Критик выделил такие прозаические качества в

лирике Набокова, как «чисто-внешний подход к миру», проявляемый в «перегруженности деталями» и в логичности развития мотивов [49, с. 21]. Другими словами, Струве увидел в стихах Набокова отсутствие потребной для лирики как рода литературы субъективного, эмоционального отношения к теме. В рассматриваемой рецензии Струве еще не сформулировал в теоретико-литературных терминах свое весьма эмоциональное видение феномена набоковской поэзии. Он это сделал в рецензии на роман Набокова «Машенька», опубликованной в парижской газете «Возрождение» 1 апреля 1926 г. Роман убедил Струве в том, что Набоков прежде всего прозаик: «... уже в стихах молодого поэта, в самых недостатках его поэзии в нем чувствовался хороший прозаик. Его первый роман вполне подтверждает эти предчувствия» [93]. В концовке рецензии Струве назвал Набокова учеником И.А. Бунина и И.С. Тургенева. На наш взгляд, смысл этого сближения творчества Набокова с творчеством Бунина раскрывается в письме Струве к В.Ф. Маркову от 8 января 1955 г., в котором оба писателя охарактеризованы как «прозаики, пишущие стихи» [99, с. 125–126]. Слово было найдено, и уже стиль «Университетской поэмы» Набокова критик уверенно рассматривает как специфически прозаизированный и, как таковой, не имеющий отношения к «музыкальной» поэтике блоковского стиха [94]. Здесь же критик сравнил поэзию Набокова «с хорошо выдрессированной лошадью» [94]. Струве не изменил своего мнения о вторичности поэзии в творчестве Набокова до конца своей жизни. Правда, в «Заметках о стихах», напечатанных в «России и славянстве» 15 марта 1930 г., он в целом высоко оценил стихотворения Набокова, вошедшие в состав его книги «Возвращение Чорба» (1929), и особенно выделил из них «Солнце»: «Само стихотворение это поет» [49, с. 50]. Однако в статье «Творчество Сирина», опубликованной в парижской газете «Россия и славянство» 17 мая 1930 г., которая стала итоговой в литературно-критической набоковиане Струве 1920–1930-х гг., критик контаминировал свои тезисы из рецензий на «Гроздь» и «Машеньку»: «Но был на ней [“Грозди»] некоторый налет рассудочности, отсутствие

непосредственного вдохновения, и давала она право думать, что Сирину, может быть, следует испробовать себя в прозе» [49, с. 181]. В монографии «Русская литература в изгнании» (1956) Струве акцентирует мотив немузыкальности стихов Набокова, обнажающий его убеждение в отсутствии поэтического дара у писателя. Критик повторяет свою оценку об отсутствии в поэзии Набокова «блоковской» либо «фетовской» музыки [100, с. 120, 122]. Здесь же Струве сравнивает Набокова с В.Г. Бенедиктовым [100, с. 120]. Со времени публикации нашумевшей статьи Б.А. Садовского «Юбилей безвременья» (1915), в которой критик объявил лжепоэтами, подобными Бенедиктову, В.Я. Брюсова, Н.С. Гумилева вкупе с другими известными современными поэтами [84, с. 37–38], сравнение творчества какого-либо поэта с творчеством Бенедиктова означало обвинение в отсутствии поэтического дарования. Так было, во всяком случае, в дружеском кругу Набокова в 1920-е гг., в который Струве безусловно входил. Мы имеем в виду подобное негативное сравнение творчества Б.Л. Пастернака с поэзией Бенедиктова, которое сделал Набоков в одной из своих рецензий 1920-х гг. [66, т. 2, с. 638]. В этой же статье Садовской употребляет также «лошадиный» мотив для характеристики антипоэтической стихотворческой деятельности Брюсова. По его оценке, стихи Брюсова пахнут «лошадиным потом» [84, с. 37].

Таким образом, сравнение Струве стихов «Горнего пути» и «Грозди» с поэзией Бенедиктова и употребление им «лошадиного» мотива (в рецензии на «Университетскую поэму») для характеристики стихотворческой деятельности Набокова призвано еще более усилить убедительность его утверждений об антипоэтичности набоковской музы.

Тезис Струве о вторичности поэзии в творчестве Набокова, сформулированный им в рецензии 1926 г. на «Машеньку», развил недружелюбно настроенный по отношению к писателю Г.В. Адамович в одном из своих отзывов на роман «Защита Лужина», напечатанном в парижском журнале «Иллюстрированная Россия» 7 декабря 1929 г. Он

уничтожающе прошелся по стихам Набокова, не обнаружив в них ни единой «запоминающейся строчки», а наделение «Машеньки» комплиментарными и ни к чему не обязывающими эпитетами «прелестный» и «многообещающий» послужило ему скорее для пущего «разноса» стихов, чем для положительного утверждения о таланте прозаика: «Сирин дебютировал в литературе как поэт. В стихах его чувствовалось несомненное версификаторское дарование, но иногда не было ни одного слова, которое запомнилось бы, ни одной строчки, которую хотелось бы повторить. Стихи были довольно затейливы, гладки, умны, однако водянисты. Первый роман Сирина “Машенька” – мало замеченный у нас – мне лично показался прелестным и, как говорится, “многообещающим”. Сразу стало ясно, что к прозе Сирин имеет значительно больше расположения, чем к стихам» [3, с. 218]. Авторитетная оценка Адамовичем стихов Набокова, по всей вероятности, послужила приговором всему поэтическому искусству писателя межвоенного двадцатилетия. На наш взгляд, это гипотетическое предположение может быть подкреплено тем фактом, что даже такие благожелательные по отношению к творчеству Набокова критики, как С.Г. Шерман и М.О. Цетлин в своих рецензиях на «Возвращение Чорба», напечатанных в «Руле» 31 декабря 1929 г. и в 42-й (апрельской) книжке за 1930 г. парижского журнала «Современные записки», соответственно, по наблюдению Н.Г. Мельникова, «практически ничего не сказали о стихотворениях, вошедших в “Возвращение Чорба”» [49, с. 46]. Ни слова о стихах из сборника «Возвращение Чорба» не сказал и рецензент из рижской газеты «Сегодня» П.М. Пильский в своей статье от 12 января 1930 г. [49, с. 45–46]. На наш взгляд, характеристика стихов из «Возвращения Чорба» Г.Д. Хохловым, которая появилась во втором (февральском) номере пражского журнала «Воля России» за 1930 г., представляет собой «выпрямленное» толкование идеи Струве-Адамовича о вторичности поэзии в творчестве Набокова. Хохлов убрал разделение между прозой и поэзией Набокова,

увидев в последней слишком много «рассудочности» и слишком мало «полнозвучности» [49, с. 48].

Благоприятное же для стихов Набокова мнение рецензента из далекой и труднодоступной варшавской газеты «За свободу!» С.И. Шовгенова (С. Нальянча), обнародованное уже 4 августа 1930 г., выглядит запоздалым и идущим против общего течения сложившегося даже в самых отдаленных провинциях русского зарубежья в целом негативного отношения к стихам Набокова[1]. Сам Шовгенов указывает на это общее течение и делает предположение, что именно это обстоятельство вынудило Набокова обратиться к прозе в ущерб поэтической музе [49, с. 50].

Кроме негативной оценки прозаизации в стихах Набокова, которое разделяли Струве, Адамович и Хохлов, в критике 1920-х гг. существовали противоположные взгляды по поводу стилистического тяготения его поэзии к прозаизмам. Ученица Гумилева В.И. Лурье в своей рецензии на «Горний путь», напечатанной в первом номере журнала «Новая русская книга» за 1923 г., указала поэту на прозаизацию как на единственный возможный путь для дальнейшего творческого развития. Она советует Набокову «… старые образы […] обновить совершенно неожиданными сочетаниями» [49, с. 50], «употреблять […] меньше красивых слов» [49, с. 50]. В качестве иллюстрации приемлемых стихов она приводит следующий фрагмент из стихотворения «На Голгофе», в котором архаически звучащее выражение «высокого» стиля с традиционными эпитетами («умиленьем сладостным и острым») сочетается с бытовыми, прозаическими деталями, употребленными в концовке стихотворения: «[…] совершенно удивительное по простоте и

[1] В качестве примера можно привести мнение литературного обозревателя харбинской «Зари» Н.С. Резниковой, которая уже 27 октября 1935 г. констатировала в своей просветительско-обзорной статье «Гордость эмигрантской литературы – В. Сирин»: «То, что В. Сирин перестал писать стихи и всецело перешел на прозу, вполне понятно. Он не лиричен. Сухость, математическая ясность его ума мешают ему петь непосредственно, искренно, самозабвенно. Только в прозе он может выявить всю свою способность осуждать, наблюдать, анализировать. Поэту, даже самому одаренному, свойственно в стихах себя рассказывать, писатель же должен взглянуть со стороны и со стороны отразить. Характерно, что стихи Сирин писал главным образом о стихах же или о вещах и мыслях, но не о чувствах…» [49, с. 204].

крепости стихотворение “На Голгофе”, оканчивающееся нужными, сделанными строками.

Да, с умиленьем сладостным и острым,
(колени сжав, лицо склонив во мглу...)
он вспомнил домик в переулке пестром,
и голубей и стружки на полу» [49, с. 25].

Если Лурье ориентировала Набокова на гумилевскую модель прозаизирования стиха, то Ю.И. Айхенвальд в своей рецензии, опубликованной в «Руле» 28 января 1923 г., упрекнул его в отступлении от избранной им же самим бунинской поэтической модели «в сторону изысканности» [19]. В концовке рецензии Айхенвальд советует поэту избегать «поэтических длиннот», следуя по пути максимально краткого, но в смысловом отношении емкого выражения своих чувств и мыслей [19]. Очевидно, что предлагаемый Айхенвальдом для молодого поэта путь творческого развития не содержит в себе требования «музыкальности» стихов как необходимого условия «истинной» поэзии. Чистота и точность словесного выражения – вот, по Айхенвальду, залог удачных стихов. Но это же требование актуально и для прозаических произведений. К сожалению, указанные наблюдения Лурье и Айхенвальда остаются недостаточно оцененными. Малоизвестное до выхода в свет прославившей Набокова «Защиты Лужина» мнение Струве о прозаичности, и, следовательно, а-поэтичности стихов Набокова, с легкой руки Адамовича распространилось по просторам литературно-критической и даже историко-литературной набоковианы вплоть до нашего времени и стало аксиомой современного набоковедения.

1.1.2. Стилизованный характер ранней поэзии Набокова в оценке критики 1920–1930-х гг.

Стилизованный, подражательный характер является еще одной особенностью поэзии Набокова, которая стала лейтмотивом в критических дискуссиях 1920-х гг. В первой рецензии на «Гроздь», напечатанной 14 января 1923 г. в газете «Дни», А.В. Бахрах отметил зависимость стихов Набокова от поэтики раннего символизма, а также – А.А. Блока [49, с. 21].

На поэзию Блока как на образец для Набокова указал также К.В. Мочульский в своей рецензии на «Гроздь», напечатанной в газете «Звено» 23 апреля 1923 г. Подчеркивая архаический генезис стихов Набокова, Мочульский развивает свою тему по мотивам лермонтовской «Думы»: «На исходе большой художественной культуры появляются такие преждевременно зрелые, рано умудренные юноши. […] Но наследие давит своей тяжкой пышностью: все, к чему ни прикасается их живая рука, становится старым золотом. Трагизм их в том, что им, молодым, суждено завершать. Они бессильны пойти дальше, сбросить с себя фамильную парчу. У них отнят дар непосредственности — слишком стары они в восемнадцать лет, слишком опытны и сознательны» [49, с. 23]. Мочульский саркастически отзывается об использовании Набоковым приемов, свойственных творчеству Фета: «Не из гербария ли Фета эти ландыши?» [49, с. 24].

Струве в отзыве на «Гроздь» 1923 г. называет в связи с темой стилизации в поэзии Набокова имена Бунина и А.Н. Майкова [49, с. 21]. Однако в итоговой статье «Творчество Сирина» он упоминает только имя А.А. Фета, продолжая тему «гербария» Мочульского [49, с. 181]. В монографии «Русская литература в изгнании» Струве характеризует поэзию Набокова как пастиш, в котором имена перворазрядных и третьеразрядных поэтов расположены друг по отношению к другу без какой-либо логической взаимосвязи [100, с. 119–120]. Отметим также в книге Струве реминисценцию метафоры «фамильной парчи» как лермонтовско-мочульской «бесплодной науки»: «А слово “парчовый” очень подходит к его [Набокова – Е.О.] собственным стихам 20-х годов — только иногда может возникнуть сомнение в подлинности парчи» [100, с. 122]. Мотив

самозванчества Набокова как поэта, который Струве контаминирует с мотивом губительного для творчества культурного «наследства» по Мочульскому, а также упоминание им в списке «литературных родственников» Набокова имен Д.М. Ратгауза (1868–1937), по словам Мельникова, «заклейменного В. Брюсовым как “поэт банальностей” [49, с. 646], и Саши Черного, свидетельствуют о том, что критик присоединяется к скандальному мнению Г.В. Иванова, объявившего Набокова–поэта самозванцем [43, с. 72–73, 49, с. 180], подражающего Д.М. Ратгаузу и Саше Черному [49, с. 180]. В концовке статьи из «Русской литературы в изгнании», посвященной поэзии Набокова, Струве низводит ее до уровня «безвкусной» пародии [100, с. 122].

Многие литературные критики 1920-х гг. негативно оценили стилизованный характер стихов «Грозди» и «Горнего пути», не называя при этом конкретных имен предполагаемых поэтических «вдохновителей» Набокова. Лурье в своей рецензии указывает на вторичность стиля Набокова, ориентированного на архаические образцы [49, с. 24]. Рецензент «Грозди» из «Новой русской книги», скрывшийся под литерой Г. (предположительно Ю.В. Офросимов [118, с. 153]), называет Набокова за усмотренную им подражательность стихов «первым учеником» [22]. Иронический образ поэта-«первого ученика», введенный в набоковиану Офросимовым, повторил М.Л. Слоним, понизив в «успеваемости» до «второго ученика» [86, с. 58–59].

На фоне этих повторов и самоповторов о русских «учителях» Набокова в поэтическом мастерстве необычайно свежо и оригинально выглядит наблюдение Айхенвальда о западноевропейских корнях его поэзии: «… заметнее в его стихах […] внушения чужих поэзий, следы приобщения к искусству и литературе, к дарам Европы» [19]. В пользу подобной интерпретации поэзии Набокова говорит признание писателя в письме к Уилсону, что стихи 1920-х гг. «были написаны под сильным влиянием поэтов-георгианцев, Руперта Брука, Де ла Мара и других, которыми я в то время очень восхищался» [66, т. 1, с. 780]. К благожелательной оценке

стилизованности поэзии Набокова, которую дал Айхенвальд, в критике русского зарубежья межвоенного двадцатилетия примыкает еще утверждение Резниковой о том, что влияние на стихи Набокова поэзии В.Ф. Ходасевича благотворно сказалось на их форме, но никак на своеобразии их идейно-эмоционального уровня [49, с. 204]. Однако оценки этих критиков остались практически незаметными на фоне потока негатива, обрушившегося на Набокова как на поэта.

В современном набоковедении утвердилась концепция Струве, сформулированная в его монографии «Русская литература в изгнании», как бы вобравшая в себя все негативные высказывания и оценки критики 1920-х гг. по поводу стилизованности в поэзии Набокова. В сдержанной форме научного дискурса эта концепция изложена Долининым: «Если поэзия Набокова этого периода [1923–1930-х гг. – Е.О.] и остается стилизованной, то ориентируется она на другие, антиблоковские модели – на того же Бунина, на Ходасевича, даже на Пастернака» [33, с. 335]. Б. Бойд в более свободной форме беллетризованной биографии сочувственно цитирует крайне негативную оценку стихов Набокова как «поэтической бутафории» со стороны Бахраха [20, с. 238].

Принимая во внимание дефицит положительных отзывов критиков 1920-х гг. о стихах Набокова нелишне будет в концовке данного параграфа привести примеры благожелательного отношения к ним среди литераторов, входивших в дружеский круг писателя, тем более что нам известны отклики писателя на их благотворное участие в созревании его поэтического таланта.

В рецензии, опубликованной 25 февраля 1923 г. в рижской газете «Сегодня», Владимир Амфитеатров-Кадашев, соратник Набокова по литературному объединению «Братство круглого стола», назвал «радостное приятие мира» основным пафосом лирики Набокова, придающим ей оригинальность и своеобразие [49, с. 22–23].

О том, насколько точно оценил Амфитеатров-Кадашев ведущий эмоциональный тон поэзии Набокова, может свидетельствовать признание

последнего, сделанное в письме к Струве в феврале или марте 1930 г.: «… по складу души я прямо неприлично оптимистичен и жизнерадостен…» [77, с. 130].

Кроме Айхенвальда, в начале поэтического пути Набокова стоял такой крупный поэт Серебряного века, как Саша Черный. Существует сразу несколько свидетельств, что он принимал ближайшее участие в издании «Грозди» и «Горнего пути» и даже в редактировании заглавия последнего сборника. Согласно Бойду, Саша Черный при этом тесно взаимодействовал с отцом писателя Владимиром Дмитриевичем [20, с. 224–225]. Сам Набоков признавался в решающей роли Саши Черного в издании «Горнего пути» в некрологе «Памяти А.М. Черного» (1932) [66, т. 3, с. 704]. Из этой же статьи, между прочим, выясняется, что Черный помогал печататься Набокову «в «“Жар-Птице”, в “Гранях”, еще где-то» [66, т. 3, с. 704]. Причем, по самооценке писателя, эти стихотворения были вполне качественными [66, т. 3, с. 704]. По Набокову, Саша Черный выполнял для него роль литературного ментора [66, т. 3, с. 704]. Таким образом, по словам Набокова, Саша Черный пестовал его музу профессионально, а не просто из дружеских чувств или по той причине, что был чем-то обязан его отцу (как это можно понять из книги Бойда). Набокову нечего было стыдиться своих стихов, и Черного трудно заподозрить в протекционизме. В свою очередь, Набоков весьма ценил поэзию Саши Черного. Кроме приведенного в некрологе высокого мнения Набокова о поэтическом вкусе Саши Черного известна его восторженная оценка стихов старшего поэта, датируемая 30 марта 1924 г. [66, т. 1, с. 745]. Эти необычайно теплые высказывания и оценки показывают, как важно для Набокова было дружеское участие к его творчеству и как он умел благодарить своих искренних друзей, преодолевая все условности некрологического жанра ответной теплотой своих дружеских чувств. Нам еще не раз придется встретиться с этим чудесным проявлением дружеских чувств со стороны Набокова в адрес его критиков, которых он считал своими искренними друзьями.

1.2. Критика 1920–1930-х гг. о романе «Машенька»

Согласно Бойду, Набоков прочитал текст своего первого романа «Машенька» 23 января 1926 г. на собрании литературного кружка, которым руководил Айхенвальд. Критик, по словам Бойда, весьма положительно отозвался о творчестве писателя, назвав его «новым Тургеневым» и при этом признавшись, что вырезáл все попадавшиеся ему сиринские публикации и у него уже скопилась «целая кипа» вырезок [20, с. 303].

Однако согласно письму Набокова матери от 24 января 1926 г., Айхенвальд не упомянул имени Тургенева. По его словам, Айхенвальд настаивал на том, чтобы он послал свой роман И.А. Бунину для «Современных записок», каковому совету и собирался последовать. Кроме того, в этом письме содержится более подробное описание благожелательной реакции слушателей на чтение романа: «Успех был прямо сверкающий» [90, с. 258].

«Машенька» увидела свет 21 марта 1926 г. в берлинском издательстве «Слово». В этот день в «Руле» появилось рекламное объявление по поводу этого события, в котором, между прочим, тема этого произведения была сформулирована как сугубо бытовая: «роман из эмигрантской жизни» [74].

Кроме вышеприведенной весьма высокой оценки художественных достоинств романа и определения его тургеневского генезиса, сделанных в устной форме на собрании литературного кружка, Айхенвальду также принадлежит первый печатный отзыв на это произведение Набокова, опубликованный 31 марта 1926 г. в «Руле». Отталкиваясь от редакционной формулировки темы «Машеньки», Айхенвальд ее расширяет и углубляет, указав на присутствие в романе символического плана, как бы просвечивающего сквозь план предметный, или образный, и, как следствие, придающего ему свойство «миражности», «сновидения», «роковой неподлинности»: «И именно этот колорит сновидения отличает «Машеньку»;

и это тем примечательнее, что Сирин искусно связал его с самой неоспоримой фактичностью, от которой больно и жестко, и жутко. […] И вообще ото всего реального идут веяния мистические» [7, с. 2]. Приобретая символическое значение, предметный план романа, по Айхенвальду, указывает на идею «иных миров»: «... бытовое [у Сирина] не замкнуто в самом себе, собою не ограничено, — нет, оно продолжается в даль и в глубь, оно, по Достоевскому, “касается мирам иным”» [7, с. 2]. В качестве примера подобной символизации конкретного городского пейзажа в «Машеньке» критик приводит такую неотъемлемую для Берлина 1920-х гг. деталь, как бегущая световая реклама, означающая, по его мнению, диалог человека с небесами: «Именно целые миры чувствует Сирин на берлинских улицах, там, где над черной крышей “семенят гуськом и разом пропадают во тьме “огненные буквы реклам”, “огненным осторожным шепотом” говорящие свое очередное объявление» [7, с. 2]. Апофеозом символизации предметного плана романа является, согласно Айхенвальду, образ заглавной героини, которая «светится отблеском России», «пленяет как символ» [7, с. 3]. В концовке рецензии Айхенвальд указывает на символическое значение всего образного плана романа: «И над всею книгой, надо всеми ее персонажами и пейзажами, незримо, но ощутимо реет образ России, – надорванной и прерванной России…» [7, с. 3]. Более определенно эту идею Айхенвальд выразил в другой рецензии на «Машеньку», опубликованной в рижской газете «Сегодня» 10 апреля 1926 г., то есть всего лишь десять дней спустя после статьи в «Руле». В этой статье критик говорит о том, что Набоков в своем романе создал «элегический образ России» [8, с. 8].

Таким образом, Айхенвальд первым открывает тему «потусторонности» в творчестве Набокова, которая продолжает оставаться актуальной и в современном набоковедении [9].

Кроме глубоко и подробно обоснованной концепции символизации предметного плана в «Машеньке», Айхенвальд в рецензии «Руля» открыл целый ряд тем, имеющих конструктивное значение для последующей

литературно-критической набоковианы. Так, он приветствовал «внутренний лиризм» в повествовательной структуре романа, четкость и стройность его композиционного рисунка («основных архитектурных линий») [7, с. 2]. Критик не только отметил детализированность, антропоморфизацию этих деталей, синестезию авторского мировидения как характерные особенности набоковского стиля, но и тонко объяснил символической сущностью этих деталей рождающееся у читателя ощущение некой воздушности, легкости авторского повествования, отсутствия в нем удушающей перегруженности мелкими и незначительными подробностями [7, с. 2]. Зоркость и наблюдательность писателя, его внимание к деталям впоследствии станут общим местом литературно-критической набоковианы 1920–1930-х гг.

Однако Айхенвальд упрекнул Набокова за откровенность в изображении любовных сцен: «Кажется, несколько натуралистических штрихов мог бы автор опустить без ущерба, и как ни жизненна сцена неудавшейся любви на каменной плите, читатель хотел бы в интересах своего романтизма, ее зачеркнуть» [7, с. 2].

Айхенвальд имеет в виду прощальную встречу Ганина с Машенькой из 9 главы романа, во время которой тот вдруг ясно осознал, что разлюбил свою подругу и больше никогда к ней не вернется. Следует заметить, что Айхенвальд никак не откликнулся на еще более откровенную сцену из 2 главы романа, когда Людмила отдается Ганину в берлинском таксомоторе. Очевидно, критик упрекал Набокова именно в неуместности откровенных деталей в изображении идеальной («романтической») любви Ганина к Машеньке, которая приводит к стилистической рассогласованности. Наоборот, на его взгляд, изображению физиологической связи героя с Людмилой вполне соответствует упомянутая сцена в таксомоторе. Не исключено, впрочем, что Айхенвальд в своем неприятии набоковского откровенного изображения любовных сцен исходил также из своих эстетических и моральных предпочтений и вкусов, воспитанных внимательным чтением русской классической литературы. В концовке

рецензии Айхенвальд упомянул уже не о влиянии Тургенева, как это произошло во время чтения романа на собрании литературного кружка, а Бунина. Причем сделал это вскользь, не акцентируя читательского внимания, и имея в виду исключительно стилистический план романа: «На маленьких живописных страницах, в стиле и темпе своем иногда напоминающим Бунина…» [7, с. 3].

1 апреля 1926 г. на страницах «Возрождения» появилась рецензия Струве на «Машеньку», которую мы уже рассматривали выше в связи исследованием рецепции набоковской поэзии в литературной критике 1920-1930-х гг. Струве развил намеченную Айхенвальдом тему стройности композиции «Машеньки», сравнив ее с архитектурой русской помещичьей усадьбы [93]. По сравнению с концепцией символичности образного плана «Машеньки», предложенной Айхенвальдом, Струве ограничился указанием на символическое значение образа заглавной героини; указал не только на влияние Бунина, но и Тургенева [93].

Подытоживая наблюдения критиков 1920–1930-х гг. (в том числе и свои собственные) на тему генезиса набоковских прозаических произведений в поздних работах – «Творчество Сирина» и «Русская литература в изгнании», Струве указывал на обнаруженные ими влияния Пруста, немецких экспрессионистов и Леонида Андреева, того же Бунина и др., но ни словом не обмолвился о своем упоминании Тургенева в качестве возможного литературного учителя автора «Машеньки». Между тем, именно тургеневский сюжет в «Машеньке» с легкой руки Струве был введен в широкий оборот в литературно-критической набоковиане 1920-х гг.

14 апреля 1926 г. в «Руле» появилась статья «Мечта и бессилие», автор которой А.С. Изгоев больше известен как публицист, взгляды которого на литературу как прежде всего на общественную деятельность формировались под влиянием народнической критики Н.К. Михайловского, а также марксизма. Сам Изгоев в рассматриваемой статье подчеркнул общественный характер своей концепции, при этом упомянув о том, что не является

литературным критиком, а также не ставит перед собой задачу проанализировать художественные особенности произведения Набокова [47]. Согласно Изгоеву, Ганин прежде всего мечтатель, не способный совершить какой-либо значимый общественный поступок, в том числе реализовать свои любовные чувства к той или иной женщине. Отказ героя от такой реализации критик расценивает как знак его слабохарактерности. Изгоев прямо указывает на источник своей характеристики Ганина, – концепцию, сформулированную Н.Г. Чернышевским в статье «Русский человек на rendez-vous» (1858), согласно которой главной проблемой героя тургеневской повести «Ася» объявлялось «дрянное бессилие характера», «неспособность принять решение и действовать» [75, с. 133].

Таким образом, Изгоев развил тему влияния Тургенева на автора «Машеньки» в плане характеристики образа главного героя согласно концепции Чернышевского: герой, отказывающийся в последний момент от реализации своего любовного чувства к женщине, объявляется слабохарактерным, с точки зрения общественной пользы ни на что негодным «лишним человеком». Однако при этом Изгоев подчеркнул, что таким Ганин получился у Набокова вопреки его авторской интенции. При этом рассогласованность интенции и результата, по мнению критика, свидетельствует не об авторской неопытности, а об объективности и актуальности, а, значит, в его терминах, «художественности» изображения характера русской интеллигенции по предложенной в свое время Чернышевским схеме.

Концепция характера Ганина, предложенная Изгоевым по образцу Чернышевского, оказалась в числе самых востребованных в литературно-критической набоковиане 1920–1930-х гг., посвященной «Машеньке». Уже 18 апреля 1926 г., то есть спустя всего четыре дня после рассмотренной рецензии Изгоева, в парижском «Звене» появляется статья «Роман В. Сирина» Мочульского, который, как было показано выше, уже успел отметиться весьма ядовитым отзывом на книги стихов Набокова.

Подхватывая изгоевское сравнение Ганина с героем тургеневской «Аси» в интерпретации Чернышевского, Мочульский также акцентирует слабохарактерность главного героя, однако, в отличие от своего предшественника, элиминирует в этом мотиве какие-либо обертоны темы общественного служения. Другими словами, критик пишет о «вялости», «дряхлости», «мечтательности» и «женственной натуре» Ганина [49, с. 30–31] с психологической, а не общественной точки зрения. Кроме того, в отличие от Изгоева, Мочульский считает рассогласованность между авторской интенцией и результатом в изображении Ганина признаком писательской неумелости Набокова. Педалируя тему слабохарактерности Ганина, Мочульский снимает всякий намек на сознательность в отказе героя от реализации своего любовного чувства к Машеньке [49, с. 30]. В концовке рецензии критик проводит прямую аналогию между протагонистом романа и его создателем, как бы по ошибке отнеся личное местоимение «он» одновременно к ним обоим.

Таким образом, Мочульский адресовал самому Набокову «дряхлость», «женственность натуры», «мечтательность» [49, с. 31], которые он взял в конденсированном виде из статей Чернышевского и Изгоева и применил к герою «Машеньки».

Рассматривая «второй план поэтических воспоминаний» в романе, Мочульский указывает, вслед за Струве, на влияние Тургенева и Бунина. Однако при этом он контаминирует генетически «тургеневские» пейзажные образы, которые имел в виду Струве, с мотивом слабохарактерности героя в интерпретации Изгоева–Чернышевского, не только снижая высокую тему Струве, но и обнажая перспективу, которую тот открыл для враждебной критики своим сравнением Набокова с Тургеневым. При этом Мочульский употребил уже раз найденный им прием акцентирования литературной культуры автора в ущерб его оригинальному творчеству, чтобы обвинить Набокова в подражательности не только в стихах, но и в прозе: «Здесь особенно чувствуется большая литературная культура автора, мешающая ему

найти свой собственный стиль» [49, с. 30]. Мочульский опроверг утверждения Айхенвальда и Струве о композиционной стройности романа; иронически осветил искусство Набокова-романиста как не очень умелую «игру приемами», тем самым дав пищу враждебной по отношению к писателю критике на много лет вперед. Кроме того, он развил в негативном ключе беглое замечание Айхенвальда о натуралистичности, то есть откровенности, в набоковских описаниях беженского быта и вообще снял с повестки дня темы «потусторонности» и «внутренней лиричности» в «Машеньке», сформулировав в первом же предложении основную тему романа по кальке упомянутого выше рекламного объявления: «Роман из быта эмиграции» [49, с. 29].

Тему «сильного человека» в «Машеньке», а вместе с ней и авторскую интенцию в этом направлении, которые роковым образом внушали общественно настроенным критикам хорошо знакомые им идеи Чернышевского, попытался реинтерпертировать С.Г. Шерман, напечатавший 29 апреля 1926 г. в парижской газете «Последние новости» свою рецензию на роман. Согласно Шерману, Ганин ничем не отличается от других обитателей пансиона, а если и был в прежней жизни «сильным» человеком, то в настоящее время превратился в такую же «тень» [11], как и они. Развивая концепцию Айхенвальда о символичности предметного плана и «внутреннем лиризме» «Машеньки», Шерман проводит диалектическую связь между темой воспоминаний в сознании главного героя и его представлениями о тесной связи образа возлюбленной с родиной: «Машенька уже не просто жена соседа по комнате, и не только любимый образ: Машенька переплетается с самой Россией, и в те несколько дней, что остаются до ее приезда в Берлин, Ганин снова молодеет, переживает свою юность, видит запущенный русский сад, беседку, все то родное и знакомое, о чем так мучительно и сладко вспоминать… Прошлого уже не вернуть, не вернуть ни сада, ни разрушенной беседки, ни Машенькиной первой любви. Остается жена соседа по комнате, грязноватый пансион и поезда, беспрерывно

проходящие под окнами дома… Ганин уезжает, – неизвестно куда на “юго-запад”. Он ищет Россию» [11].

Таким образом, Шерман показывает, что в результате изжитости у Ганина прежних воспоминаний о России, связанных с образом Машеньки, эта символичность также исчезает. Однако герой, в его концепции, не смиряется с потерей России в данном конкретном случае. Для него Россия все равно не потеряна. И он собирается ее искать в будущем. В этом смысле его путь приобретает символическое значение духовного поиска своей отчизны. Таков, по мнению Шермана, оптимистический смысл финала романного сюжета.

Д.А. Шаховской напечатал свою рецензию на «Машеньку» во второй книге (март–апрель) брюссельского журнала «Благонамеренный» за 1926 г., в которой развил концепцию «потусторонности» Айхенвальда до ее логического предела. Согласно Шаховскому, схематичность персонажей и отсутствие фабулы в романе указывают на стремление Набокова изобразить глубины человеческого духа. Этим приемом писатель преодолевает бунинский натурализм, уравновешивая его духовным реализмом Достоевского, другими словами, насыщает свое произведение духовным содержанием. По логике Шаховского получается, что если бы все-таки герой занялся любовью с Машенькой на каменной плите, то он проявил бы не силу, как это следует из концепции Изгоева–Мочульского, но слабость, оказался бы беззащитным, по его словам, перед «весенним вожделением» [49, с. 33]. Утверждение Шаховского об отказе Ганина от реализации своего любовного чувства к Машеньке как о признаке его духовной силы в контексте первых отзывов на роман Набокова звучит отчетливо полемически по отношению к концепции «сильного человека» в интерпретации критиков общественной направленности второй половины XIX–начала XX вв.

К сожалению, в последующей критике варьировались в основном мотивы, заявленные в рассмотренной статье Мочульского. Так, напечатавшая рецензию в пятом номере «Воли России» за 1926 г. Н.Ф. Мельникова-

Папоушек акцентировала именно бытовые описания как наиболее удачные во всем, по ее словам, «не скверно задуманном, но слабо исполненном» произведении [60, с. 197]. Кроме того, критик отвергла самую идею какой-либо символичности романа, включая сюда и образ заглавной героини [60, с. 197]. Открытую Айхенвальдом в набоковиане 1920-х гг. тему «внутреннего лиризма» в романе Мельникова-Папоушек трансформировала в тему необходимости «учебы у классиков» – Марселя Пруста и А. Белого – психологичности изображения. Критик посчитала, что Набоков ошибся в отнесении своего произведения к жанру романа из-за слабой теоретико-литературной подготовки и посоветовала «еще неопытному писателю» [60, с. 196] обратиться за сведениями к школьному курсу литературы.

Итоги первых отзывов о «Машеньке» подвел М.А. Осоргин, напечатавший свою рецензию в июньской книге «Современных записок» за 1926 г. Сразу выбрав позицию Аристарха, то есть критика, пишущего о положительных сторонах рассматриваемого им произведения, Осоргин тем не менее варьировал в своей статье в основном рассмотренные мотивы статей Мельниковой-Папоушек и, главным образом, Мочульского. В первом же предложении он сформулировал основной тезис своего выступления: «Машенька» не роман, но очень хорошая бытовая повесть из эмигрантской жизни» [49, с. 31]. То есть он одновременно повторил мнение Мельниковой-Папоушек, не увидевшей в «Машеньке» признаков жанра романа, и подчеркнул свою установку на анализ бытовой тематики в произведении Набокова, отвергнув с самого начала какую-либо возможность рассмотрения темы «потусторонности» и связанной с ней темы «внутреннего лиризма», открытыми для обсуждения в литературно-критической набоковиане Айхенвальдом. При этом, вслед за Мельниковой-Папоушек, Осоргин считает изображение быта в «Машеньке» удачей автора и далее развивает ее вышеупомянутый тезис, сформулированный по этому поводу, в отличие от Мочульского, который, как было показано, также посчитал бытовую тематику определяющей для произведения Набокова, однако рассмотрел ее в

негативном плане, подчеркнув натуралистические подробности.

Вслед за Изгоевым и Мочульским Осоргин отмечает рассогласованность авторской интенции и результата в изображении главного героя как сильного человека по Чернышевскому. Критик считает эту неудачу следствием генетического родства Набокова с «русскими авторами», которым якобы никогда не удавалось изображение положительных героев. В концовке рецензии Осоргин замыкает в строгое композиционное кольцо заявленную им в первом предложении в качестве структурообразующей для «Машеньки» бытовую тему, тем самым окончательно сформулировав свою концепцию: «Но удалось, и очень хорошо удалось Сирину другое: мелочи быта. Маленький пансион, населенный ненужными человеками, отлично вмещает великую тоску, беспочвенность, бессмыслицу беженского быта, его духовную истощенность, его безвольную испошленность» [49, с. 32].

Таким образом, Осоргин развил дискурс общественной критики на тему «сильного человека по Чернышевскому» в «Машеньке». Не упоминая прямо имени Тургенева, он обозначил генетическое родство Набокова с этим классиком русской литературы, которому, по мнению Чернышевского, не удался положительный герой в повести «Ася». Тем самым, Осоргин подтвердил свою приверженность заветам критики революционных демократов, на которой был воспитан [55, с. 475].

В 1920–1930-е гг. Осоргин оказался одним из самых активных рецензентов произведений Набокова. Как показал В.А. Черкасов, письма Осоргина редакторам «Современных записок» позволяют сделать вывод, что тот благожелательно отнесся к ранним произведениям Набокова из-за своего общего стремления помогать «новым писателям» выйти на литературную арену. По сути, Осоргин не оценил по достоинству творчества Набокова [115].

Следующие отзывы критиков о «Машеньке» в основном варьируют рассмотренные выше мотивы. С.П. Постников, напечатавший в сдвоенном пятом и шестом номере «Воли России» за 1927 г. обзорную статью «О

молодой эмигрантской литературе», возражает против мнения о символичности образа Машеньки; почти дословно повторяет мысли из статьи Мочульского о смене двух планов изображения – эмигрантского быта и воспоминаний о жизни в дореволюционной России – как основе повествовательной структуры романа, а также о культурности автора, губительно сказывающейся на его творческом развитии. В концовке своего неутешительного суждения Постников указывает Набокову на осоргинский бытовизм и общественную проблематику как на средство для освежения своего творчества, якобы захиревшего под гнетущим «грузом культуры» по Мочульскому [80, с. 224–225].

В итоговой статье «Творчество Сирина» от 17 мая 1930 г., когда уже появились романы Набокова «Король, дама, валет» и «Защита Лужина», Струве все-таки признал правоту для своего времени утверждения Осоргина об авторе «Машеньки» как о бытописателе эмиграции: «Был в “Машеньке” бытовой элемент, и этот элемент удался Сирину на славу: русский пансион в Берлине и фигуры его обитателей были изображены великолепно. Это дало повод одному критику говорить о нарождении в “эмиграции” ее первого настоящего бытописателя. Дальнейший творческий путь Сирина показал, как мало подходила к нему эта характеристика. Но несомненно, что возможности Сирина, как я в свое время и отмечал, были даны еще в “Машеньке”» [49, с. 182]. Ни о каком «нарождении первого настоящего бытописателя» Осоргин однако в своей статье не писал. Очевидно, здесь Струве съязвил в адрес автора враждебной ему концепции. Однако в «Русской литературе в изгнании» он это сделал еще более откровенно, причем для пущего эффекта поставил отзыв Осоргина как положительный в один ряд с отзывами Айхенвальда и своим собственным: «О нем [романе «Машенька» – Е.О.] писали Ю. Айхенвальд в “Руле”, М. Осоргин в “Современных записках”, Г. Струве в “Возрождении” и др. Правда, Осоргин в каком-то смысле попал пальцем в небо, предсказывая Сирину будущее бытописателя эмиграции, но это другое дело» [100, с. 189].

А.В. Амфитеатров, напечатавший 22 мая 1929 г. в белградской газете «Новое время» обзорную статью «Литература в изгнании», по свидетельству автора обзорной статьи о критике «Машеньки» в КБР Н.Г. Мельникова: «… отнес “Машеньку” к “неотургенизму” — традиции “художественного объективизма, определяемого именем Тургенева”» [49, с. 27]. Амфитеатров также приписал к числу литературных «учителей» автора «Машеньки», кроме привычной уже фигуры Бунина, фигуру Б.К. Зайцева [10].

М.Л. Кантор в статье «Бремя памяти (О Сирине)», опубликованной в мартовском номере парижского журнала «Встречи» за 1934 г., акцентировал тему воспоминаний в «Машеньке» как главную: «С этой минуты Ганин – весь во власти воспоминаний, и в сущности роман только этими воспоминаниями и заполнен» [49, с. 199–200]. В контексте существовавших к тому времени отзывов об этом произведении Набокова, утверждение Кантора направлено против осоргинской концепции бытовизма. Впрочем, судя по вышеуказанному язвительному замечанию Струве, эта концепция уже к тому времени и без того безнадежно устарела. Кроме того, Кантор развил заявленную Мельниковой-Папоушек тему сравнения творчества Набокова с творчеством Пруста в ущерб русскому автору. По его мнению, в отличие от Пруста, Набоков в своих воспоминаниях способен передавать только чувственные впечатления, что суживает и ограничивает возможности для его творческого развития. В подтексте сопоставления Кантора лежит опять-таки призыв к Набокову обратиться в своем творчестве к общественной проблематике как действенному средству для его развития, поскольку нарисованный критиком «идеал Пруста» включает в себя ценности «социального порядка» [49, с. 201–202].

В обзорной статье «Сирин», опубликованной в третьем (октябрьском) номере таллиннского сборника «Новь» за 1930 г., Николай Ефремович Андреев подвел итог отзывам литературной критики 1920–1930-х гг. о «Машеньке». На более детальном рассмотрении его на редкость концептуальных замечаний стоит остановиться подробнее.

Анализируя во второй главке статьи непосредственно «Машеньку», Андреев нивелирует тему «сильного человека по Чернышевскому» указанием на ее второстепенный характер и одновременным педалированием генетически айхенвальдовской темы «внутреннего лиризма» повествования и связанной с ней символичности образа заглавной героини как структурообразующих для текста романа в целом. Критик отмечает, что Ганин, который позиционируется как сильный человек, на самом деле живет в мире фантазий, отсюда и образ России, отмеченный другими критиками. По словам Андреева, единственный мир, в котором существует Ганин – это «тот, о котором тоскует его душа» [49, с. 189]. Однако, вслед за Шерманом, проведшим диалектическую связь между воспоминаниями Ганина и его восприятием Машеньки, Андреев уточнил айхенвальдовский мотив символичности образа заглавной героини, поставив ее в зависимость от восприятия Ганина: «Нам кажется, что такое сравнение не столько авторский замысел (если бы он был, то, наверное, огрубил бы в литературном смысле роман), сколько сентиментальное чувство Ганина» [49, с. 189]. В концовке рассматриваемой второй главки статьи Андреев, во-первых, еще более усиливает тему «внутреннего лиризма» в повествовательной структуре «Машеньки», констатируя ее присутствие в романе, во-вторых, полемизирует с распространившейся уже к тому времени концепцией прозаического искусства Набокова как «игры приемами», источником которой послужила рассмотренная выше статья Мочульского о «Машеньке» [49, с. 189].

В резюмирующей шестой главке статьи Андреева прослеживается полемика с концепциями Струве и Мочульского о губительном влиянии культурности на какое-либо проявление непосредственных эмоций в творчестве Набокова. В рассуждении Андреева, понятие Мочульского «культурность» по своей функции связывания, препятствования проявлению авторских эмоций включает в себя понятие «логики», «рассудочности», мешающей, по Струве, проявиться Набокову как поэту. Критик высказывает свое мнение о том, что читатель хочет от Набокова какой-то

непосредственности и бури эмоций. «Но уместно ли требовать от писателя выполнения чужих намерений?» [49, с. 193–194], – задается риторическим вопросом критик.

Таким образом, Андреев тонко обнажил генетическую связь концепции Мочульского о связанности таланта Набокова культурой с концепцией его связанности логикой, принадлежащей Струве. По Андрееву, концепция Мочульского является расширительным вариантом концепции Струве.

В конце статьи Андреев обобщает свои наблюдения об основных темах в творчестве Набокова, смещая при этом акценты от концепции Мочульского–Осоргина о натурализме и бытовизме как характерных чертах поэтики писателя в сторону романтического устремления к идеальному, «внутреннему лиризму», «иллюзии взамен рационального». Критик пишет о том, что в творчестве Набокова проявились черты того времени, такие как уход в собственный мир, тоска по ушедшему прошлому, бегство от реальности, богатое воображение и иллюзии вместо унылого быта [49, с. 194].

1.3. Критика 1920–1930-х гг. о романе «Король, дама, валет»

23 сентября 1928 г. в берлинском издательстве «Слово» был издан второй роман Набокова «Король, дама, валет». Первая рецензия на роман Айхенвальда появилась в «Руле» 3 октября 1928 г. На этот раз критик писал не о «внутреннем лиризме» и символичности, но на совершенно другие темы. Ведущим пафосом «Король, дама, валет» Айхенвальд посчитал «беспощадную иронию» [49, с. 37]. Первым в набоковедении Айхенвальд отметил влияние искусства кино на такую особенность набоковского повествования, как динамика в смене эпизодов и в изображении неодушевленных предметов и вещей, напоминающая кинематографический прием «наплывов» [49, с. 37–38].

В то же время Айхенвальд в рассматриваемой рецензии придал

смысловой оттенок «излишества», «нарушения меры» представленным в предыдущей рецензии на «Машеньку» в положительном свете мотивам стилистического мастерства писателя, его зоркости и внимания к деталям и символическому их значению [49, с. 38]. Это «излишество», по Айхенвальду, придает стилистическому мастерству писателя «изысканность», – определение, заставляющее нас вспомнить его нелестную оценку ранних стихов Набокова, – и даже граничащую с «безвкусием» «изощренность» [49, с. 39].

Это же «излишество» во внимании писателя к откровенным деталям ради них самих, без какой-либо художественной необходимости, по Айхенвальду, чрезвычайно губительно сказывается на читательском восприятии романа: «Грешит против вкуса Сирин и тем, что обнаруживает какую-то странную склонность к ненужному упоминанию о вещах противных и отвратительных. Даже неприятно цитировать все эти строки о разного рода “скользких гадостях”, “позывах на рвоту”, образцами которых испорчены первые же, в общем превосходные страницы романа, о дурных запахах, которыми зря и нерыцарски наделены и сестра Франца, и его сослуживица; Франца, валета, победившего сердце дамы, тошнит так часто и обстоятельно (к тому же не всегда обоснованно), что становится тошно самому читателю, – такого ли эффекта хотел небрезгливый писатель?» [49, с. 39]. На этот раз Айхенвальд не ограничился беглым замечанием о чрезмерной откровенности в изображении любовных сцен, но развернуто выступил против самого принципа изображения любви в ее исключительно физиологических проявлениях, без ее духовной составляющей, который, на его взгляд, характерен для «Король, дама, валет»: «Вполне ясно зато, с художественной выразительностью и художественным тактом изображено, какая страсть влекла даму к валету. На этом все и построено. Только этим валет даме и интересен, – читателям он не интересен ни в каком отношении. Но как ни серьезен фундамент физиологии, роман, построенный исключительно на нем, теряет многое в своей значительности. Значительна

только любовь. Сиринские карты – дама и валет – связаны между собою не любовью. Чувственность здесь не стала чувством, и тело в душу не претворено. А поскольку здесь души все-таки есть, они мелки, они мелко и плавают. Очень привлекателен и очень удался автору один лишь король. Две другие карты смутнее и не трогают нас. Вот если бы дама называлась Анна Каренина, тогда мы следили бы за игрой с напряженным интересом, с биением взволнованного сердца. И если бы те новые приемы, которые так талантливо ввел теперь Сирин в нашу литературу, были применены к теме старой, к теме важной, к теме истинной любви, его роман чаровал бы не только своими частностями, вделанными в него миниатюрами, отдельными красотами, но и всею своею совокупностью вообще» [49, с. 40].

К числу недостатков романа критик также отнес психологическую немотивированность фабульного решения: «… для такой окаянности герои не кажутся достаточно способными, и не кажется, чтобы она была для них единственным или лучшим выходом. Не то чтобы сколько-нибудь значительна была их нравственная сила, но просто практичная Марта в своей жизненной игре могла бы совместить короля и валета, не отказываться от богатого мужа, не отказываться от нежного любовника. Человеческий треугольник мог как будто бы и не распадаться» [49, с. 39].

Таким образом, Айхенвальд контаминировал мотивы зоркости и наблюдательности автора, его внимания к деталям с темой откровенного изображения в творчестве Набокова, тем самым элиминировав в этих деталях отмеченное им в отзыве на «Машеньку» их символическое значение. В своем последнем отзыве о творчестве Набокова – вскоре критик уйдет из жизни – он призывал писателя отказаться от откровенности в изображении любви, обратившись к высокой традиции автора «Анны Карениной». Другими словами, Айхенвальд уже не видел в творчестве Набокова признаков символизма. Он призвал писателя обратиться к этическим и эстетическим ценностям критического реализма второй половины XIX в., взяв за образец творчество Л.Н. Толстого.

В рецензии на «Король, дама, валет», напечатанной 4 октября 1928 г. в «Последних новостях», Осоргин с сожалением констатировал, что его прогноз о будущем Набокова как «настоящего художника беженского быта» [49, с. 41] совершенно не оправдался. Здесь же критик сделал замечание о национальной обезличенности стиля «Король, дама, валет», которое открыло тему «нерусскости» творчества Набокова и связанную с ней тему преобладающего иностранного влияния на него, ставшие общим местом во враждебно настроенной по отношению к писателю критике 1920–1930-х гг.: «В. Сирин написал новую книгу, на этот раз настоящий роман, очень любопытный и отлично сделанный, но не имеющий ничего общего не только с беженством, но и вообще с русской жизнью, – талантливый роман, который мог появиться на любом языке, естественнее всего на немецком, и который в переводах будет, вероятно, иметь успех не меньший, чем в подлиннике» [49, с. 41].

Что же предложил Осоргин взамен не оправдавшей себя по отношению к содержательному уровню «Король, дама, валет» идеи бытописательства? Подробно раскрыв тему манекенов, символизирующих современное мещанство, Осоргин свел авторский замысел к социальной, антибуржуазной критике: «Эти “люди” – европейские буржуа, агенты прочной государственности, потребители и производители антиискусства, созидатели той морали уже близкого будущего, в которой устаревшие понятия добра и зла будут окончательно заменены рубриками “дебет” и “кредит”» [49, с. 42].

Таким образом, по Осоргину, в «Король, дама, валет» Набоков хотя и не проявил себя бытовиком, однако остался в пределах реализма, точнее говоря, – его социально-сатирической разновидности.

Последующие размышления критиков 1920–1930-х гг. о «Король, дама, валет» в основном вращались вокруг затронутой в отзыве на роман Осоргина проблемы дефиниции аутентичного творчеству писателя литературного направления.

1 декабря 1928 г. в газете «Россия и славянство» появилась рецензия на роман Струве. Критик отметил возросшее мастерство Набокова в «Король, дама, валет». По его словам, в этом романе полностью «оправдались и осуществились» заложенные в «Машеньке» «возможности и обещания». «Сирин нашел себя в прозаическом повествовании» [95]. Что же это за «возможности и обещания»? Отзыв Струве построен на двух мотивах: констатированного Осоргиным отказа Набокова от бытовой тематики и сплошной символизации романа в целом по Айхенвальду. Напомним, что в рецензии на «Машеньку» Струве сузил концепцию Айхенвальда до символичности одного образа заглавной героини [93]. В рассматриваемой рецензии Струве наложил концепцию символичности творчества Набокова, которую обосновал Айхенвальд на материале «Машеньки», на «Король, дама, валет»: «… отрешенность [Набокова] от слишком близкого и сковывающего свободу […] быта» подчеркивает «внутреннюю значительность» романа [т.е. его «символичность» – Е.О.], при этом «не мешая необыкновенной жизненности и реалистичности описаний» [95].

Тему символичности «Король, дама, валет» Струве развил в статье «Творчество Сирина». Прежде всего, вслед за Осоргиным, он констатировал второстепенную значимость для «Король, дама, валет» бытовой тематики. Он отверг предположение Осоргина о социально-сатирической авторской интенции в изображении быта, подчеркнув его намеренную стилизованность [49, с. 182]. По мнению критика, за «подчеркнуто внешним реализмом описаний» [49, с. 182]. скрывается символичность, образуя как бы второй план повествования [49, с. 182–183].

Таким образом, Струве заметил типологическое родство «Король, дама, валет» с символистским романом. Другими словами, он считает, что творчество Набокова относится к символизму. В отличие от Айхенвальда, Струве посчитал психологическую мотивированность фабульного решения романа вполне достаточной. Он увидел контрастную взаимосвязь между подчеркнуто схематичным сюжетом, строящимся по принципу

классицистского треугольника, и медленным созреванием решения об убийстве Короля в сознании Дамы и Валета [49, с. 182].

Вслед за Осоргиным и Струве Цетлин, напечатавший свою рецензию на «Король, дама, валет» в 37-м (декабрьском) номере «Современных записок» за 1928 г., развивает тему отхода Набокова от бытовых описаний в романе. По мнению критика, эта смена предмета изображения вызвана объективными обстоятельствами, – межеумочным положением молодых зарубежных писателей, в том числе, Набокова, оторванных от родной почвы и одновременно чуждых окружающей их иностранной жизни. В примере Набокова, который в «Король, дама, валет» удачно раскрыл тему из иностранной жизни, критик увидел выход из сложившегося тупикового для развития зарубежной литературы положения. Как же удалось Набокову, по мнению Цетлина, справиться с казалось бы невыполнимой задачей раскрытия темы, взятой из иностранной жизни? Сменой художественного метода: вместо реализма, который требует хорошего знания родного быта, органической связи с родной почвой, писатель начал разрабатывать в своем творчестве один из модернистских художественных методов [49, с. 43]. Заметим, что при этом Цетлин почти буквально цитирует Осоргина по поводу национальной обезличенности стиля «Король, дама, валет»: «Он пишет книгу, кажущуюся порой переводом с немецкого, хотя в языке ее неуловимы германизмы» [49, с. 43]. Далее критик делает попытку определить точнее, к какому именно модернистскому литературному течению можно отнести «Король, дама, валет»? Он рассматривает конструктивную, по его мнению, для романа тему «механичности, обездушенности, автоматизма современных людей» [49, с. 43], которую автор раскрывает с помощью натуралистических приемов, не чуждых, по Цетлину, и Достоевскому, и Бунину [49, с. 43–44].

Весь этот отрывок призван служить обоснованием отнесения Набокова к немецкому экспрессионизму, на который в свою очередь, по словам Цетлина, оказало влияние творчество Леонида Андреева: «Но, может быть,

кроме этого влияния, Сирин испытал воздействие берлинской литературной атмосферы, того течения в немецком искусстве, которое называется экспрессионизмом. Стремление к выразительности во что бы то ни стало, к подчеркиванию, к заострению и, увы, к огрублению художественного материала – вот методы экспрессионизма. На это течение имели влияние русские художники: Шагал в живописи, отчасти и Леонид Андреев в литературе. Имеем ли мы здесь пример возвратного влияния, или это просто случайная близость и автор вполне самостоятелен, решить трудно. Но книгу его все же можно назвать одним из опытов литературного экспрессионизма» [49, с. 44].

Именно «кошмар», по Цетлину, является ведущим эмоциональным пафосом всего творчества Леонида Андреева: «Всевозможные кошмары – вот, что вспоминаешь, когда думаешь об Андрееве. Еще Михайловский сравнил его первые рассказы с Эдгаром По. И Лев Толстой сказал свою убийственную по остроумию фразу: “он пугает, а нам не страшно”» [111, с. 249].

Подробнее тему андреевского генезиса творчества Набокова, связанную с темой экспрессионизма как художественного метода писателя, Цетлин развил в своей рецензии на книгу писателя «Возвращение Чорба», напечатанной в 42 книге «Современных записок» за 1930 г. Из нее видно, что тематическая близость творчества Набокова и Андреева («любит склоняться над трагическими уродствами жизни» [113, с. 531] и, как подразумевается, сопутствующий ей пафос «кошмара» являются одним из основных аргументов критика в его гипотезе об андреевском и, шире, экспрессионистском генезисе творчества Набокова.

Следующий значимый отклик на «Король, дама, валет» появился уже 23 марта следующего 1929 г. в напечатанной в «России и славянстве» статье К. Зайцева, которая была посвящена разбору романа Э. Триоле «Защитный цвет» в сопоставлении с упомянутым произведением Набокова, а также романом А. Мариенгофа «Циники». К. Зайцев вслед за Осоргиным и,

соответственно, Цетлиным, развивает тему «людей-манекенов», или «механичности, обездушенности, автоматизма современных людей» [49, с. 43], раскрытую, по его мнению, в романе Набокова. Однако он нивелирует осоргинское заключение о социально-сатирической, антибуржуазной интенции автора в изображении современного общества, сформулировав его ведущий художественный метод как гротеск ради гротеска, в результате которого возникают персонажи, никак не соотносимые с действительностью, в которых абсолютно нельзя поверить и, следовательно, осудить, как это требуется от читателя социально-обличительной литературы [49, с. 35].

Амфитеатров в статье «Литература в изгнании», опубликованной 23 мая 1929 г. в белградской газете «Новое Время», сформулировал натуралистический генезис «Король, дама, валет», указав на влияние творчества Золя в картинах Парижа. Кроме того, он бегло упомянул о еще одном модернистском течении в связи с темой генезиса творчества Набокова, – футуризме. В отличие от Айхенвальда, объяснявшего искусство Набокова в передаче динамических сцен влиянием кино, Амфитеатров сослался в связи с этим на футуризм: «… Берлин Сирина уже проведен через обработку футуризма. Поэтому Сирин большой мастер передавать самое трудное для слова: впечатление быстрого движения, мелькания и т.д.» [10]. Однако, в пику Осоргину и Цетлину, развивавшим мотив национальной обезличенности стиля «Король, дама, валет» в узком смысле этого слова, то есть языка, Амфитеатров отказался считать этот роман переводным по причине «типически русского письма» Набокова. Таким образом, Амфитеатров, вероятно, попытался компенсировать возможные негативные последствия – тяжкие для эмигранта обвинения в «нерусскости» – своего указания на золаистский генезис творчества Набокова.

В вышедшем из печати в 10/11 номере «Воли России» за 1929 г. обзоре «Молодые писатели за рубежом» Слоним в целом приветствовал обращение Набокова к иностранной теме, однако при этом присоединился к мнению Цетлина о влиянии немецкого экспрессионизма на «Король, дама, валет» (87,

с. 115–116). В статье 1931 г. «Заметки об эмигрантской литературе», вышедшей в 7/9 книге «Воли России», Слоним включил писателя в группу «русских европейцев» – молодых писателей эмиграции Г. Газданова, Ю. Фельзена и С. Шаршуна [89, с. 626]. Критик объединил произведения этих писателей, между прочим, по сходству национально обезличенного языка. Таким образом, Слоним развил генетически осоргинско-цетлинскую тему национальной обезличенности стиля «Король, дама, валет», не только распространив это наблюдение на все творчество Набокова, но и сделав общий вывод о «нерусскости» писателя, вытекающей из его оторванности от родной почвы.

Наш обзор отзывов литературной критики 1920–1930-х гг. о «Король, дама, валет» завершается рассмотрением концепции Н.Е. Андреева, которая была им сформулирована в статье «Сирин», опубликованной в таллиннском сборнике «Новь» в октябре 1930 г. Прежде всего, он высмеял мнение Осоргина и Цетлина, не распознавших искусной стилизации Набокова и бездоказательно заявивших о национальной обезличенности стиля «Король, дама, валет»: «В “Короле, даме, валете” поражает прежде всего виртуозная стилизация под изображаемую среду, но не в языке, а в настроении, в духовной атмосфере романа. Поэтому понятна и, может быть, простительна нелепая аргументация литературных верхоглядов, что книга эта напоминает перевод с немецкого» [49, с. 189–190]. Однако в формулировании Андреевым авторской интенции, якобы направленной на изображение «буржуазной среды Берлина», «нелепой бессмыслицы мещанской жизни», слышатся отголоски осоргинской концепции авторского дискурса «Король, дама, валет» как прежде всего имеющего социально-обличительную направленность [49, с. 190].

1.4. Критика 1920–1930-х гг. о романе «Защита Лужина»

Прославивший Набокова роман «Защита Лужина» печатался в «Современных записках», номера 40 (октябрь 1929), 41 (январь 1930), 42 (апрель 1930). В 1930 г. он вышел отдельной книгой в издательстве «Слово». В переписке редакторов «Современных записок» с внутренними рецензентами «Защиты Лужина» зафиксирован хронологически первый на него отзыв от 28 октября 1929 г., принадлежащий А.А. Кизеветтеру. Критик упрекает романиста в нарочитой «литературности» стиля, однако надеется на то, что в будущем тот приобретет необходимую для всякого зрелого писателя сноровку. Уже третий по счету роман Набокова показался Кизеветтеру всего лишь удачным дебютом [90, с. 262].

Первый печатный отзыв на «Защиту Лужина» принадлежит Адамовичу. В обзорной статье о 40 номере «Современных записок», которая была опубликована в «Последних новостях» 31 октября 1929 г., критик сделал предположение о французском генезисе романа Набокова: «“Защита Лужина” – вещь западная, европейская, скорей всего французская. […] Сирин никому в отдельности из современных французских романистов не подражает, но различные влияния в его сознании скрещиваются [49, с. 56].

В рецензии на вторую часть журнальной публикации «Защиты Лужина», напечатанной в «Последних новостях» 13 февраля 1930 г., Адамович пояснил, что под французским влиянием он имеет в виду аналогичность тематики произведения Набокова и современной французской романистики. При этом Адамович процитировал мнение известного французского критика Жалу: «Долгое время у нас в литературе царил адюльтер, и мы на это жаловались… Не кажется ли вам, что теперь все эти школьные истории, эти блудные сыновья, эти удивительные юноши, эти вечные беглецы, – не кажется ли вам, что все это тоже становится общим литературным местом, в конце концов столь же скучным, как прежнее?» [49, с. 58].

В отзыве от 7 декабря 1929 г. в «Иллюстрированной России» появляется специфически «адамовический» мотив негативной оценки

писательского мастерства Набокова, которое характеризуется как «искусственность»: «Роман рассудочен и довольно искусственен по стилю и замыслу. Он чуть-чуть “воняет литературой”, как выражается Тургенев» [49, с. 57]. Этот мотив Адамович развил в отзыве на 41 книгу «Современных записок» от 13 февраля 1930 г.: «Роман в общем удачен и интересен. Некоторая искусственность ему не вредит. Это – выдуманный, надуманный роман, но выдуманный отлично, как давно уже у нас не выдумывали. […] От шмелевской размашистости все это очень далеко. Но Шмелеву прощаешь его “изваяния”, а вот […] Сирину эту “художественность” простить трудно. У него все во внешности, в блестящей полировке […] Он ничем не искупает промах. Он не балует нас “вдохновением”» [49, с. 58–59].

Таким образом, по Адамовичу, владение навыками повествования не только не является необходимым условием для признания творчества того или иного писателя значительным, но и может оказаться неприемлемым, деструктивным для «вдохновения», придающего настоящий вес тому или иному художественному произведению. Восхищение критиков техническим мастерством и выучкой Набокова-прозаика Адамович обратил в одно из тягчайших в набоковиане обвинений в «литературности», «внешнем блеске». Очевидно, что смысл этого обвинения состоял в указании на ущербность и пустоту идейного «содержания» произведений Набокова. «У него все во внешности, в блестящей полировке», – то есть ничего не остается в «остатке», «за душой», во «внутренности» произведения. А последним, идейно-эмоциональным содержанием, оно, по Адамовичу, только и ценно, как, например, технически неряшливое, но «вдохновенное» творение И.С. Шмелева. Нельзя не заметить, что подозрительное отношение к техническому мастерству Набокова «модернист» Адамович разделяет с Кизеветтером, историком по своей первой специальности, однако тот не афишировал свое мнение, выразив его в частном письме.

В рецензии на последнюю часть журнальной публикации «Защиты Лужина», которая появилась в «Последних новостях» 15 мая 1930 г.,

Адамович повторил свой тезис о «внешнем блеске в ущерб содержательности» как характерной особенности набоковского повествования [49, с. 61].

Однако затем критик указал на ряд существенных, на его взгляд, недостатков романа, противоречащих этому тезису о «внешнем блеске». То есть, по Адамовичу, и в этом отношении повествовательное искусство Набокова не безупречно. По Адамовичу, в романе никак не мотивировано появление гостьи из Ленинграда, а также и сама его концовка; в основе его фабулы положен «клинический случай», то есть, как подразумевается, заглавный герой – психопат; автор в целом продемонстрировал свою неспособность увидеть за частным конкретным эпизодом общечеловеческих закономерностей, изображение которых является обязательным условием для признания какого-либо литературного произведения значительным [49, с. 61].

В отзыве на книжное издание «Защиты Лужина», датируемом 4 октября 1930 г. («Иллюстрированная Россия»), Адамович в очередной раз подчеркнул мотив «внешнего блеска» в творчестве Набокова в ущерб его содержательности. Этот «внешний блеск», по Адамовичу, является первейшим признаком «нерусскости» творчества писателя: «Выделяется она из числа других русских книг потому, что у нас обыкновенно бывает наоборот: наши писатели берут чаще всего “нутром”, пренебрегая техникой и рассчитывая только на вдохновение» [77, с. 141].

В итоговом предисловии к изданию «Защиты Лужина» начала 1960-х гг. Адамович сначала довольно пространно посетовал на то, что обычно авторы не пишут предисловий к своим произведениям, а если это изредка и случается, то они ограничиваются «сухими, фактическими указаниями, к существу и содержанию книги отношения не имеющими», избегая рассказа «о себе, как о художнике, о характере или развитии своего творчества» во избежание возможной насмешки со стороны «большинства критиков и читателей» [49, с. 70]. Далее Адамович приоткрывает секрет собственной

литературно-критической кухни. Оказывается, обычной практикой для критика является беглое прочтение рецензируемого произведения и последующий безапелляционный приговор. По логике рассуждений Адамовича, авторское предисловие сильно облегчило бы существование загруженному работой критику, информируя его о творческой истории произведения. Именно эта информация позволила бы критику избежать «рассуждений, большей частью сводящихся к произвольным догадкам» [49, с. 70–71].

В этом предисловии Адамович подвел теоретико-литературную базу под заявленную им в статьях 1920–1930-х гг. тему французского генезиса «Защиты Лужина» и творчества Набокова в целом. Критик отнес творчество писателя к западному реализму XX в., для которого якобы характерно подчеркивание «призрачности» окружающей действительности, отношение к снам как ко второй реальности и, как следствие, размывание границ между снами и действительностью как один из основных признаков его поэтики: «Прежде всего, надо коснуться вопроса о сущности, судьбе и метаморфозах реализма. Несомненно, современный западный реализм – и следовательно, реализм Набокова – не совсем тот, который достиг расцвета в творчестве великих романистов девятнадцатого века. Жизнь осталась жизнью, но в воспроизведении ее что-то изменилось, как будто надломилось, реальность стала чуть-чуть призрачной и сны сплелись с действительностью» [49, с. 72].

В концовке предисловия Адамович уточняет именно французский, «послепрустовский», генезис художественного метода Набокова. По его утверждению, такая особенность стиля писателя, как сравнительно небольшое количество диалогов и отсутствие их графического выделения, свидетельствует о его чуждости традиции «толстовского», то есть русского, романа [49, с. 76]. По мнению Адамовича, только один русский писатель – Гоголь – может считаться одним из литературных «предшественников» Набокова, однако его влияние, обнаруживаемое критиком в «фантастичности», «призрачности» «обманчиво-бытовых картин»,

опосредовано опять-таки традициями новейшего западного, в контексте статьи – французского, художественного повествования [49, с. 73–74].

Таким образом, для литературно-критической набоковианы Адамовича характерен лейтмотив французского генезиса прозы Набокова. Очевидно, что этот мотив критик заимствовал из рецензии Осоргина на «Король, дама, валет» [49, с. 41], только с поправкой на французское влияние. Впрочем, и указанная поправка на французское влияние генетически связана с рассмотренным указанием Амфитеатрова на французский натурализм, особенно на золаизм, как на источник творчества Набокова. Адамович, в отличие от Амфитеатрова, акцентировал внимание читателей на более современные, послепрустовские, образцы французского повествования, якобы послужившие моделью повествования набоковского. То есть Адамович «не изобретал велосипед», указывая на французский генезис набоковской романистики, да и сам Набоков, как мы помним, неоднократно упоминал в этой связи имена Флобера и Пруста, однако, очевидно, за его влиятельным вердиктом стояло обвинение писателя в пресловутой «нерусскости», особенно тяжко звучавшее в среде русской эмигрантской критики первой волны, чувствительной ко всякого рода отступлениям против патриотизма.

Затем в рассматриваемом предисловии Адамович развернуто повторил все свои старые упреки Набокову во «внешнем блеске»: «безостановочная словесная виртуозность»; «духовная беспечность»; «он скользит по жизни с той же стремительностью и непринужденностью, с какой перо его скользит по бумаге» [49, с. 73]. Тут же критик как бы опровергает эти свои замечания: «Набоков – писатель эмоционально сдержанный, но вместе с тем как будто призванный быть одним из выразителей, если угодно даже “певцов”, эпохи, которая под всяческими теперешними идейными сквозняками ищет себя и отказывается от перспективы войти в историю под кличкой времени переходного» [49, с. 73]. Но что, собственно говоря, «выражает» Набоков своими произведениями, Адамович так и не объясняет, ограничившись

туманными указаниями на внимание писателя ко всему «фантастичному», «призрачному» как синонимам «пустоты».

А ниже критик повторил все свои замечания (кроме эпизода с ленинградской гостьей, видимо, из-за того, что предисловие предназначалось для советских читателей) о немотивированности фабульного решения и характера заглавного героя, которые придают декларированному им «внешнему блеску» повествовательного мастерства Набокова значение «фальшивости». По Адамовичу, самоубийство заглавного героя никак не вытекает из логики художественного повествования, является чистым tour de force автора: «Набоков безжалостно ведет Лужина к финальному мату, а тот беспомощно озирается по сторонам и рад был бы вырваться на волю, будь у него для этого силы» [49, с. 74].

В данном случае Адамович повторил наблюдение Струве о влиянии правил шахматной игры на построение «Защиты Лужина», а также развил и уточнил, правда, в негативном смысле позитивное наблюдение Хохлова о вызывающем авторском присутствии в набоковском повествовании, о чем подробнее ниже. Далее Адамович как бы все-таки находит мотивировку самоубийства Лужина, но подает ее в столь упрощенном виде, что выглядит одолжением эмигрантскому статусу писателя, преподносимому «наивному» советскому читателю в максимально позитивном свете: «Если в замысле Набокова есть оттенок драматический, то он именно в том, что места или, вернее, покоя Лужину нигде не найти и что самоубийство его оправданно» [49, с. 75]. Заглавный герой представлен Адамовичем психопатом в развернутом виде, а не намеком, как в рассмотренной рецензии на журнальную публикацию романа [49, с. 74–75].

Адамович полемизирует с высказанным в статье Струве «Творчество Сирина» (17 мая 1930 г.) мнением о проявленной «жалости» автора к своему герою, которая обнаруживает связь романа с русской классической литературной традицией с ее любовью к «маленькому человеку» (об этой концепции Струве см. подробнее ниже): «Не думаю все-таки, чтобы у

Набокова было сочувствие [к своему герою – Е.О.]. Оно заменено в романе ироническим и даже гневным отталкиванием от мира, от среды, которая должна бы Лужина спасти после того, как с шахматами он расстался» [49, с. 76].

Очевидно, что отрицание Адамовичем какого-либо «сочувствия» автора к своему герою, в свете его полемики с мнением Струве, вписывается в его общую концепцию разрыва Набокова со всей русской литературной традицией, за исключением творчества Гоголя, якобы реципированного писателем сквозь призму западного «послепрустовского» реализма.

Характерным знаком в творчестве Набокова этого вида реализма является, по Адамовичу, относительно небольшое количество в романе диалогов, а также их необычное оформление. Причем эту особенность набоковского повествования Адамович подает как могущую вызвать затруднение у советского читателя, воспитанного на реализме «толстовского типа». Таким образом, критик еще раз подчеркивает «нерусскость» Набокова [49, с. 76].

В концовке предисловия Адамович также повторяет прием отождествления автора и героя по признаку их некой общей «сомнамбуличности», «лунатичности», который был у него в ходу в 1930-е гг. Набоков, по Адамовичу, такое же иррациональное существо, как и его герой, начисто лишенный какого-либо рационального соображения дел и обстоятельств окружающей его действительности [49, с. 76]. Таким образом, Адамович реанимирует мнение К. Зайцева, проведшего, напоминаем, аналогию между «человекоподобными» героями Набокова и самим писателем.

Очевидно, что Адамович в рассмотренном предисловии не ограничился рассмотрением одного произведения Набокова, но распространил свои негативные выводы и наблюдения над «Защитой Лужина» на все творчество писателя. При этом он не только повторил в развернутом виде все свои старые замечания по поводу творчества Набокова в целом (о «внешнем

блеске» набоковского повествования, немотивированности фабульного решения «Защиты Лужина» и «психопатичности» заглавного героя, о «репортажности» темы романа («клинический случай»), но и подтвердил незыблемость своей позиции в лагере недоброжелателей писателя.

Как уже неоднократно упоминалось в ходе нашего исследования, 9 ноября 1929 г. в статье «“Бунинский” мир и “сиринский” мир», напечатанной в «России и славянстве», К.И. Зайцев дал весьма эмоциональную оценку идейно-образного уровня «Защиты Лужина» в сопоставлении с «Жизнью Арсеньева» Бунина: «Слава Богу, не надо дальше читать этого наводящего гнетущую тоску талантливейшего изображения того, как живут люди, которым нечем и незачем жить. Не люди, а человекообразные, не подозревающие ни красок окружающего их мира, ни душевных красок человеческой природы, слепорожденные кроты, толкающиеся беспомощно, безвольно, безответственно в потемках какого-то бессмысленного и бесцельного прозябания. Какой ужас, так видеть жизнь, как ее видит Сирин! Какое счастье так видеть жизнь, как ее видит Бунин!» [49, с. 53].

Очевидно, что многие зайцевские формулировки – «блестящий писатель», «внешнее совершенство», «можно было бы систематически, “по статьям”, расхваливать достоинства нового произведения», «к тому же оно, несомненно, интересно и даже увлекательно – при полном отсутствии занимательной фабулы» [то есть подразумевается немотивированность фабульного решения – Е.О.], «не люди, а человекообразные», «слепорожденные кроты, толкающиеся беспомощно, безвольно, безответственно в потемках какого-то бессмысленного и бесцельного прозябания», «мрак „сиринской“ жизни» [подразумевается неразличение автора и его героев, практикуемое при биографическом подходе – Е.О.] – Адамович впоследствии перенесет в готовом виде в свои антинабоковские статьи. В свою очередь, зайцевская концепция героев Набокова как «человекоподобных» очевидным образом генетически связана с осоргинской концепцией «людей-манекенов».

20 ноября 1929 г. в «Руле» вышла первая позитивная рецензия на «Защиту Лужина», принадлежащая перу Шермана. Критик сразу же подчеркнул, что тематика романа имеет «общечеловеческое значение и интерес» и этим и обусловлена его пресловутая «необычность» для русской литературной традиции: «И сюжет, и манера письма не совсем обычны для русской литературы последнего десятилетия. Русская литература в эти годы все больше отрывалась от тем общечеловеческого значения и интереса. […] Появление романа В. Сирина утешительно свидетельствует о наличии крупного молодого таланта, возвращающегося на те пути, которые с такой мощью были проложены в мировой литературе славными создателями литературы русской» [49, с. 57].

Таким образом, Шерман зараз опроверг тезисы Адамовича о французском генезисе «Защиты Лужина», о «нерусскости» творчества Набокова в целом, его «оторванности» от русской литературной традиции и утвердил непреходящую ценность и мировое значение искусства писателя и, как следствие, его глубинную связь с русской классической литературой.

В рецензии на вторую часть журнальной публикации «Защиты Лужина», напечатанной в «Руле» 19 февраля 1930 г., Шерман конкретизировал «общечеловеческое значение и интерес» тематики романа, обозначив ситуацию, в которой оказался заглавный герой как трагическую. По мнению критика, суть трагизма заключается в непримиримом противоречии между человеческой натурой героя и его талантом, который эту натуру удушает [49, с. 59]. Таким образом, Шерман опроверг зайцевскую концепцию героев «Защиты Лужина» как «человекоподобных», вариант осоргинских «людей-манекенов».

В итоговой рецензии на третью часть журнальной публикации «Защиты Лужина», напечатанной в «Руле» 21 мая 1930 г., Шерман сконцентрировался на характеристике трагического противостояния Лужина, мыслящего по законам своего искусства, но не утратившего при этом свою человечность, и окружающей жизни, законы которой для него неочевидны,

кажутся хаосом, темной угрозой. По Шерману, Набоков противопоставляет в романе «чистую культуру специфически человеческого творчества» «стихийному творчеству жизни» [49, с. 62]. Шерман пристально наблюдает за эволюцией трагического противостояния «чистого искусства», воплощенного в фигуре Лужина, и жизненного «хаоса», ежеминутно угрожающего существованию островка человеческой интеллектуальной свободы. В его характеристике этой эволюции появляются потенциальные мотивы романтического противостояния, борьбы Лужина с окружающей его действительностью, тщетные попытки преобразовать ее по законам своего искусства [49, с. 62]. Но герой, по Шерману, предпочитает на некоторое время сохранить status quo в своем противостоянии с действительностью, замкнувшись в интеллектуальную «слоновую башню» от угрожающей ему стихии: «Спасение таких людей в одиночестве – и Лужин инстинктивно прячется в сверкающе-ясном, увлекательно-стройном, единственно реальном для него мире шахматных представлений от непонятного и призрачного мира вещей и живых людей» [49, с. 62]. Эта тактика, по Шерману, на время позволяет герою существовать в компромиссном положении, однако природная стихия кроется в нем самом, в его телесном начале, постепенно подтачивающем его интеллектуальное начало, его талант шахматиста [49, с. 62–63]. Женитьба Лужина, в интерпретации Шермана, это последняя отчаянная попытка героя выйти из губительного противостояния с жизнью, отказавшись от своего дара. Однако, отказ от одних законов при незнании других подобен переходу через неведомые воды: «Безнадежность гасит последний свет в душе Лужина, и лишь одна точка маячит в безысходном мраке — возможность совсем “выйти из игры”» [49, с. 63]. По Шерману, в конце концов в Лужине побеждает человек, свидетельством чему является «его предсмертное достоинство в минуту гибели» [49, с. 63].

Столь же жизненны, человечны, по мнению Шермана, и другие герои «Защиты Лужина». Так, супруга героя наделена прорицательской способностью любящей женщины провидеть сквозь блеск и мишуру

жизненной суеты трагическое противоречие в жизни своего мужа [49, с. 63]. Таким образом, акцентировав внимание читателей на человечности героев «Защиты Лужина», Шерман вступил в полемику с зайцевско-адамовической концепцией «человекоподобных психопатов».

В концовке рецензии критик специально останавливается на опровержении адамовической концепции «клинического случая» как главной темы романа. По Шерману, сам Адамович до такой степени углубился в современную французскую беллетристику, что за лесом не увидел горы: хрестоматийные случаи изображения трагических героев под маской сумасшествия в русской классической литературе. Адамович сам явил себя оторванным от знания традиций русской литературы, а обвиняемый им в «нерусскости» Набоков как раз оказывается продолжателем этой самой традиции [49, с. 64].

По свидетельству Мельникова, 29 января 1930 г. в рижской газете «Сегодня» вышла рецензия на «Защиту Лужина» П.М. Пильского, «в противовес» Адамовичу указавшему на «органическую связь» Набокова с традицией русской литературы, в частности, на «отражения Гаршина» и раннего Зайцева» [49, с. 54]. В этой связи можно также указать на его же свидетельство об отзыве П. Краснова в газете «Русский инвалид» от 22 февраля 1932 г., указавшего на русский генезис «Защиты Лужина»: «“Защита Лужина” – дело подлинного таланта, росток от того корня, что дал нам Толстого, Достоевского и Гончарова» [49, с. 54].

Однако, судя по скептическому отзыву Б.К. Зайцева на творчество Набокова, зафиксированному в его статье «Дневник писателя» [39], тот вряд ли признал бы его своим «учеником» и последователем ввиду совершенно противоположных мировоззрений. По мнению Зайцева, Набоков принадлежит к числу неприемлемых для него современных атеистических писателей: «У Сирина… Бога бесспорно нет, а пожалуй и дьявола тоже. […] Я думаю, что Сирин будет иметь больше успеха. Неверие и безнадежность современному сердцу близки» [39].

Отзыв Зайцева в целом отрицательный, синтезировавший в себе, во-первых, упреки Айхенвальда в натурализме («монструозное тоже ему близко» [39]), во-вторых, отголоски криков «ужаса» однофамильца писателя, вообразившего героев Набокова как «слепорожденных кротов, толкающихся беспомощно, безвольно, безответственно в потемках какого-то бессмысленного и бесцельного прозябания» [49, с. 53]. Ср. в статье Б.К. Зайцева: «По человечеству можно пожелать Сирину не вечно сидеть в своих подземельях…» [39].

15 февраля 1930 г. датируется первый отзыв на «Защиту Лужина» и творчество Набокова в целом во французской периодике, принадлежащий А.Я. Левинсону. По свидетельству Долинина: «После выхода “Защиты Лужина” в “Современных записках” Левинсон опубликовал восторженную статью о романе в парижском литературном еженедельнике “Nouvelle littéraire”, впервые представив Набокова и его творчество французским читателям. […] В статье было отмечено удивительное мастерство Набокова, проявляющееся в “искусстве композиции, построении и движении сюжета, тонком и строгом методе развития мотивов, которые связываются и переплетаются друг с другом”. Статья Левинсона способствовала тому, что издательство “Фаяр” заключило с Набоковым контракт на французский перевод “Защиты Лужина”» [77, с. 131].

В марте 1930 г. на страницах первого номера парижского журнала «Числа» появился также сводный отзыв Г. Иванова на произведения Набокова, начиная с «Машеньки» и заканчивая «Защитой Лужина».

Г. Иванов львиную долю своего текста посвящает бездоказательным рассуждениям о немецко-французском генезисе художественной прозы Набокова, демонстративно ссылаясь при этом на мнение своего непосредственного предшественника в этом вопросе, – Адамовича, однако не упоминая «знатока немецкой литературы» Осоргина [49, с. 179]. Также вслед за Адамовичем Иванов акцентирует мотив «внешнего блеска» при ущербности содержания в «Король, дама, валет» и «Защите Лужина» [49, с.

179]. Далее Иванов довольно неожиданно распространяет «тезис» о немецко-французском генезисе художественной прозы Набокова также и на «Машеньку», и на «Возвращение Чорба» [49, с. 179–180]. В концовке статьи Иванов сопоставляет творчество Набокова с творчеством также находящихся под влиянием современной французской литературы Газданова и Фельзена и приходит к выводу о допускаемом со стороны Набокова простом подражании, или «имитации» [49, с. 180–181]. По Иванову, на самом деле генезис творчества Набокова следует искать в российской литературной традиции, среди авторов второго и третьего ряда. При этом Г. Иванов иронически упомянул мнение одного «авторитетного критика»: «исключительный мастер стиха» [49, с. 180]. Скорее всего, этого «авторитетного критика» не существует, однако, по странному совпадению, мотив «колдовского мастерства» по поводу стихов из «Возвращения Чорба» развивал гиперболически, с употреблением сравнения Набокова с Моцартом, Струве в «Заметках о стихах» от 15 марта 1930 г., то есть как раз в момент выхода первого номера «Чисел» из печати [49, с. 50]. Напомним также, что для Струве, негативно оценивавшего поэзию Набокова по причине ее логичности и рационализма, акцентирование «певучести» стихов из «Возвращения Чорба» выглядит крайне странным. Не под впечатлением ли от опуса Иванова была написана эта статья Струве?

Как следует из последнего рассмотренного фрагмента статьи Иванова, тот считал, что приписывание Набокову западно-европейских «корней» еще слишком большая для него честь. В этой связи Иванов вспоминает свое старое обвинение Набокова в литературном «самозванчестве» [49, с. 180].

Рассматриваемая статья Иванова вызвала скандал. Большинство критиков заявило свой протест по поводу ее оскорбительного тона, переходящего на личности. Выступивший 27 марта 1930 г. на страницах «Возрождения» Ходасевич намекнул на личные причины грубого выпада Иванова против Набокова, а также напрямую связал враждебный тон статьи Иванова с редакционной позицией «Чисел» [108]. Не отличающийся особым

дружелюбием по отношению к Набокову критик «Воли России» Слоним тем не менее был возмущен «злобным» тоном ивановской статьи [88]. Даже «ужаснувшийся» по поводу «человекоподобных» героев Набокова К.И. Зайцев назвал статью Иванова «грубой» и «непристойной» [41].

Редакционную позицию «Чисел» по поводу скандальной статьи Иванова высказала З.Н. Гиппиус во 2/3 (августовском) номере журнала за 1930 г. По Гиппиус, ничего оскорбительного, личностного, в статье Иванова не содержится, а протесты критики являются проявлением цензуры, причем куда более жесткой, чем дореволюционная [14, с. 148–149]. В статье «Современность», напечатанной в 9-й книге «Чисел» за 1933 г., Гиппиус акцентировала тему «внешнего блеска» в творчестве Набокова, чтобы обвинить его в фальсификации настоящих целей литературы как вида искусства: «Как великолепно умеет он говорить, чтобы сказать… ничего! потому что сказать ему – нечего» [26, с. 143]. В данном случае, Гиппиус повторяла рассуждение Адамовича из отзыва на роман «Подвиг» от 11 февраля 1932 г. о том, что Набоков «соединяет в себе исключительную словесную одаренность с редкой способностью писать, собственно говоря, “ни о чем”» [49, с. 92].

Согласно Гиппиус, апологетом Иванова и «Чисел» выступил также один из критиков варшавской газеты «За Свободу», чего якобы нельзя, к сожалению, сказать о ее редакционной позиции в целом [14, с. 149]. Гиппиус имеет в виду выступления критика «За Свободу» Андрея Луганова (Вебер-Хирьякова Евгения Семеновна) в номерах газеты 30 января и 23 марта 1930 г. [90, с. 277]. Однако в противоположность Андрею Луганову другой критик «За Свободу», известный уже нам С. Нальянч, полемически отозвался на статью Иванова [90, с. 277].

В июне 1931 г., когда схлынула волна первого возмущения критики грубым выпадом Иванова против Набокова, тот в статье «Без читателя», вышедшей также в «Числах» (5-я книга), подтвердил неизменность своей позиции в отношении «внешнего блеска» как исчерпывающей

характеристики творчества писателя [45, с. 151–152].

На этот выпад Иванова в «Руле» отвечал А.Л. Бем: «Я склонен думать, что даже в прежнее время такие явления, как “Божье древо” Бунина, как “Защита Лужина” Набокова (как бы это не хотелось признать Г. Иванову), как, наконец, “Розы” самого Иванова – были бы настоящими событиями в литературе» [18].

Отношение Иванова к Набокову как к писателю и человеку осталось таким же презрительным и злобным (см. его письмо В.Ф. Маркову от 7 мая 1957 г. [21, с. 901].

Однако в 1920–1930-е гг. статья Иванова, кроме возгласов возмущения по поводу ее злобных инсинуаций, не вызвала какого-либо отклика со стороны тех критиков, которые видели перед собой задачу разобраться в феномене творчества Набокова, чтобы как можно более объективно представить его непредубежденному читателю. Вспомним хотя бы итоговую статью Шермана от 21 мая 1930 г., в которой нет даже намека на текст Иванова. А между тем в ней было высказано много эвристически ценных наблюдений о трагическом характере заглавного героя «Защиты Лужина», о его общечеловеческой проблематике. Да, Шерман полемизировал с Адамовичем. Но тот, в отличие от Иванова, не переступил в своих негативных отзывах черту, отделяющую жизнь от литературы, то есть оставался в кругу задач, положенных литературной критике как виду искусства.

12 мая 1930 г. на страницах парижского «Возрождения» на «Защиту Лужина» откликнулся В.В. Вейдле. В шермановской теме «общечеловеческого звучания», или символичности «Защиты Лужина» он акцентировал мотив «жизни художника», а характеризуя систему персонажей в целом, использовал осоргинскую социально-сатирическую концепцию героев «Король, дама, валет» [49, с. 60]. Далее критик полемически коснулся пресловутой осоргинско-адамовичевской темы «западных влияний» на творчество Набокова. Если с мнением Осоргина по поводу немецкого

генезиса «Король, дама, валет» Вейдле в принципе согласился (хотя и не упомянул прямо его имени), то точку зрения Адамовича о простом подражании автора «Защиты Лужина» современной французской литературе отверг как не соответствующую действительности. По мнению Вейдле, Набоков творчески переработал в своем романе западно-европейские источники и, вполне возможно, что поступил таким образом новаторски, во благо русской литературе, эволюция которой с ориентацией на западные литературные модели может оказаться «единственно возможной» в сложившихся обстоятельствах [49, с. 60]. В концовке рецензии Вейдле присоединяется, впрочем, к негативным оценкам Осоргина, Адамовича, Иванова по поводу наднационального стиля Набокова [49, с. 60].

17 мая 1930 г. в статье «Творчество Сирина» на «Защиту Лужина» откликнулся Струве. Прежде всего, он весьма высоко оценил композиционное мастерство Набокова, отметив влияние правил шахматной игры на построение сюжета [49, с. 184]. В очередной раз полемически коснувшись бытовой темы по Осоргину как якобы конструктивной для творчества Набокова (хотя, казалось бы, уже и сам критик от нее давным-давно отказался), Струве концентрирует свое внимание на обозначенной Шерманом «внутренней трагедии» заглавного героя [49, с. 184–185]. В отличие от Шермана, до конца своего анализа сохраняющего за Лужиным его человеческое достоинство, особенно проявляющееся в концовочной сцене самоубийства, Струве как-то сразу низводит характер героя до уровня ребенка, что в применении к взрослому человеку означает психическое заболевание. В самом деле, в последующем подробном пересказе содержания романа после сцены шахматной партии с Турати Струве называет героя «блаженненьким», «полупомешанным уродом, впавшим в детство Лужиным», «душевно и духовно беззащитным уродом и моральным недоноском Лужиным» [49, с. 185]. Очевидно, что критик допустил противоречие, характеризуя передаваемую им как «внутреннюю трагедию» жизнь Лужина в медицинских терминах. Но зато он тем самым развил

концепцию Адамовича о судьбе героя как о «клиническом случае», а о самом герое как о психопате.

Повторив негативное мнение Б.К. Зайцева о Набокове как об атеистическом писателе, чтобы его как бы опровергнуть, Струве на самом деле допускает возможность его «обращения» в христианство, чем уже окончательно доводит до абсурда тему «духовности» в творчестве писателя: «Недавно в одной тонкой и интересной статье Б. Зайцев писал о том, что Сирин писатель, у которого нет Бога, а может быть, и дьявола. Я бы не решился утверждать это с такой категоричностью. Сирин писатель крайне целомудренный, в том смысле, что он не раскрывает нам себя, а если и раскрывает, то делает это не до конца, постепенно, поскольку того требует его творческое задание. Мы не знаем, что он еще – пользуясь английским выражением – “прячет в своем рукаве”: это писатель очень разносторонний, очень, употребляя иностранное слово, “верстатильный”» [49, с. 186].

«Верстатильный», или «многофункциональный», «изменчивый» Набоков, «прячущий в рукаве» свое христианское мировоззрение – такой карикатурный образ писателя нарисовал Струве под видом полемики с Зайцевым.

Опять же как бы опровергая «нерусскость» Набокова, Струве подробно распространяется на тему «безжалостности» писателя к своим героям, которых он делает «моральными и физическими уродами», то есть как раз-таки о «нерусской» черте его творчества [49, с. 186]. Струве приводит в качестве доказательства приобщения Набокова к характерной для русской литературной традиции жалости к «маленькому человеку» судьбу Лужина, в которой якобы проглядывает что-то человеческое. Однако такие характеристики героя, как «полупомешанный урод» [49, с. 185], «беззащитный урод», «моральный недоносок» [49, с. 186], вкупе с приведенным выше описанием его судьбы как психопата, нивелируют позитивное содержание приводимого Струве доказательства «русскости» «Защиты Лужина». Мало того, Струве превзошел и самого Адамовича,

идентифицировавшего, как было показано, фабулу «Защиты Лужина» как «клинический случай», а Лужина как «психопата», распространив его концепцию на остальных персонажей Набокова как «моральных и физических уродов» [49, с. 186].

Мы уже наблюдали странное свойство статей Струве о Набокове служить источником негативных мотивов для характеристики творчества писателя. Напомним, что его тезис о вторичности поэзии в творчестве Набокова, сформулированный им в рецензии 1926 г. на «Машеньку», развил недружелюбно настроенный по отношению к писателю Адамович в одном из своих отзывов на роман «Защита Лужина», напечатанном в парижском журнале «Иллюстрированная Россия» 7 декабря 1929 г. А уже с легкой руки Адамовича этот тезис в формулировке Хохлова перерос в один из постулатов современного набоковедения. Так и в рассматриваемой итоговой статье Струве «Творчество Сирина» мимоходом упомянутый в негативном плане гоголевский генезис творчества Набокова был подхвачен и развит, как было показано выше, тем же Адамовичем в доказательство «нерусскости» писателя. А употребленные Струве психопатологические термины, в развитие адамовической темы «клинического случая», перерастут в прямую брань в статьях таких сотрудников нацистского «Нового слова», как В.А. Кадашев и А. Гарф [49, с. 206–207; 24].

Отношение Струве к Набокову в «Русской литературе в изгнании» емко охарактеризовал Долинин: «В свою очередь и Набоков имел некоторые основания обидеться на Струве – как намекает Э. Филд, прежде всего из-за той самой “Русской литературы в изгнании”, на которую он демонстративно не откликнулся. В этой книге русское творчество Набокова (во всяком случае, по количеству посвященных ему страниц) занимает центральное место, но представлено весьма своеобразно. Струве уделяет непропорционально большое внимание ранним – и весьма слабым – набоковским стихам, обильно их цитируя, а говоря о зрелой поэзии Набокова, подчеркивает прежде всего его “переимчивость”,

несамостоятельность, зависимость от чужих голосов. Повторяя оценки и фразеологию Г. Адамовича 1930-х гг. (от которых сам Адамович к тому времени отказался), он пишет, что даже прекрасным стихам Набокова “в конечном счете… чего-то не хватает, какой-то последней музыки”. В главе о набоковской прозе Струве тоже много говорит о влияниях, замечая, например, что “по-кафковски звучит уж очень многое в “Приглашении на казнь””, что не могло не взбесить Набокова, и настойчиво повторяет тезис о “нерусскости” Набокова. Уклоняясь от анализа и прямых оценок, он вместо этого много цитирует эмигрантских критиков 1930-х гг., причем не только сторонников Набокова – В. Ходасевича, Н.Е. Андреева, самого себя, но и его противников из журнала “Числа” – Г. Адамовича (который, по замечанию Струве, “при всех своих капризных противоречиях и оговорках” сказал “много верного и тонкого о Сирине”), В. Варшавского, Ю. Терапиано. Он напомнил читателям даже об одиозной статье Г. Иванова в первом номере “Чисел” (о которой, кажется, даже ее автор, не говоря о Набокове, предпочел бы забыть) и привел обширные выдержки из нее. Создается впечатление, что Струве, раньше резко полемизировавший с врагами Набокова и защищавший его от их нападок, в 1950-е гг., задним числом, признал, хотя бы отчасти, их правоту. Как некогда Г. Адамович, он говорит о неспособности Набокова “выйти на путь “человечности””, ссылаясь в подтверждение на “Другие берега”, в которых он обнаруживает “совершенно нестерпимую… слащавую сентиментальность” и “феноменальный эгоцентризм… временами граничащий с дурным вкусом, как часто граничит с дурным вкусом его пристрастие к каламбурам”. В письме к В. Маркову от 29 июля 1952 г. Струве признался, что его отношение к творчеству Набокова с годами сильно переменилось: “… есть в его таланте какая-то исконная порочность. Я в свое время много писал о его ранних вещах (я был в русской критике одним из первых его пропагандистов), но писал больше в положительном смысле, а сейчас меня позывает написать по-иному, но я должен сначала для себя это осмыслить”. Читая “Русскую литературу в изгнании”, Набоков не мог этого

не почувствовать, и, должно быть, расценил перемену как измену прежней дружбе, ибо, как показывают публикуемые ниже письма, их со Струве в молодости связывала дружба *литературная*» [77, с. 115–116].

В свете данных выводов ученого не напрасно злейший враг писателя Г. Иванов в упомянутом письме Маркову от 7 мая 1957 г. оценил «тактичность», проявленную Струве в монографии. По поводу отношения Струве к статье Иванова возникает ряд вопросов. В письме к тому же корреспонденту от 31 января 1956 г. он уничижительно отозвался о статье Иванова: «Я всегда считал Иванова *глупым* человеком и плохим критиком (у него есть классическая статья о Набокове как кухаркином сыне, лезущем в графья)» [99, с. 126]. Почему же в таком случае он эту «классическую статью» почти полностью перепечатал в своей монографии, да еще самые одиозные ее фрагменты на тему «самозванчества»? Почему в свое время он не ответил прямо Иванову на его оскорбления, как это сделали не связанные дружескими отношениями с Набоковым критики Слоним, К. Зайцев и, на тот момент, В.Ф. Ходасевич?

В свете проведенного нами исследования литературно-критической набоковианы Струве, мы бы решились утверждать, что «своеобразный» подход к творчеству Набокова у него наблюдается чуть ли не с первой статьи, посвященной «Грозди». Из текста монографии «Русской литературы в изгнании» выясняется обвинительный подтекст, на первый взгляд, хвалебной оценки композиционного мастерства Набокова, которую Струве сформулировал в «Творчестве Сирина» как влияние правил шахматной игры на построение фабулы «Защиты Лужина». В монографии Струве распространяет шахматный принцип композиции как специфически набоковский на все творчество писателя [100, с. 186–187]. Если, как было показано выше, замечание Струве в статье «Творчество Сирина» о проявленной жалости автора к заглавному герою «Защиты Лужина» как доказательстве «русскости» Набокова и так выглядело достаточно «своеобразно», то в монографии он его полностью дезавуирует. При этом как

на авторитетные он снова ссылается на афоризм Б.К. Зайцева на тему атеизма Набокова и пространно цитирует враждебных по отношению к Набокову парижских критиков – Адамовича, Ю.Д. Терапиано, В.С. Варшавского – без указания на полемический контекст их оценок [100, с. 187–188].

Как знак тесной связи набоковедческих дискурсов Струве и Адамовича характерна аллюзия в рассматриваемой монографии на мотив «гоголизма» Набокова, развитый Адамовичем, как было показано выше, с подачи самого Струве: «Дальнейшее творчество Сирина показало, что выйти на путь “человечности” он был не в состоянии – для этого в нем должен был произойти какой-то коренной внутренний переворот (на возможность в будущем такого “гоголевского” переворота намекнул однажды Г.В.Адамович, при всех своих капризных противоречиях и оговорках сказавший много верного и тонкого о Сирине)» [100, с. 188].

В свете указанной враждебности критики Струве по отношению к творчеству Набокова эвристически ценны его указания на развитие заявленных им мотивов в критике другого крупного критика 1920–1930-х гг. – В.Ф. Ходасевича. Вопреки утверждению Долинина, Струве его цитирует достаточно подробно как сочувствующего его взглядам о «нерусскости» творчества Набокова, проявляемого в «блестящем» композиционном мастерстве, об «эгоцентризме» писателя, выражающемся в пародийном подходе к теме творчества [100, с. 187].

Первый развернутый отзыв Ходасевича на творчество Набокова – статья «Защита Лужина» – появился на страницах «Возрождения» 11 октября 1930 г. Статья построена на развертывании двух мотивов: «жизни художника» в интерпретации Вейдле («Сквозь судьбу шахматиста Лужина просвечивает более общая судьба всякого творческого человека» [49, с. 60]) и «клинического случая» по Адамовичу, в свою очередь развитого в «спрямленном» варианте в статье Струве «Творчество Сирина»: «Дар шахматиста в нем пробудился давно, еще в отрочестве, и, как всякий дар, сделался его роком» [49, с. 64]. Далее Ходасевич подробно, по сюжету,

рассказывает о судьбе Лужина, описывая постепенно усиливающиеся симптомы его умственного расстройства, выражающиеся в его нелюдимости, автоматизме в восприятии внешнего мира, неспособности понять его законы и жить согласно им. По Ходасевичу, именно столкновение сжившегося с миром шахматных комбинаций сознания Лужина приводит к его разрушению. Выздоровление Лужина оказывается мнимым. По его мнению, только в концовке романа проявляется в характере заглавного героя нечто человеческое, выражаемое личным наименованием. В концовке статьи Ходасевич сделал выпад против упрека Адамовича и Гиппиус в искусственности повествования «Защиты Лужина»: «… только тяжким трудом дается то, что зовется легкостью. Труд чувствуется и в книге Сирина. В ней есть и та благородная искусственность, которая неизбежно и необходимо сопутствует всякому искусству. Профаны и дилетанты ее пугаются – мастера без нее не работают. Роман Сирина “сделан”, но такое “делание” доступно не каждому. Молодого писателя надо поздравить с большой удачей. Недаром еще до выхода книги, когда роман по частям печатался в “Современных записках”, вокруг него уже раздались презренные речи зависти» [49, с. 67].

В контексте литературно-критической набоковианы 1920–1930-х гг., посвященной «Защите Лужина», концепция Ходасевича «ревизует» трагическую концепцию борьбы человека с роком. Ходасевич тоже разрабатывает тему рока, но в плоскости эстетической: как попытку художника найти гармонию между искусством и окружающим миром. По Ходасевичу, художник проигрывает, будучи целиком поглощен искусством. Тем самым он обнаруживает свою ущербность. Хотя Ходасевич и отмечает концовку романа, в которой подчеркиваются человеческие черты героя, он подает их как диссонанс к обычному изображению Лужина как автомата (в чем можно усмотреть развитие осоргинской темы «людей-манекенов»). Лужин, по Ходасевичу, – не человек. Никакой жалости к нему испытывать не стоит. Искусство в чистом виде не спасает, а губит. Настоящему художнику

необходимо искать точки пересечения с действительностью. В подразумеваемой Ходасевичем идее «безжалостности» Набокова по отношению к своим героям можно усмотреть не только полемическую реплику в адрес рассмотренной выше концепции Струве о «русскости» концовки «Защиты Лужина», но и ироническую реминисценцию оценки со стороны Набокова его собственной авторской позиции в «Собрании стихов» 1927 г. как эстетскую, этически безразличную к «маленькому человеку» таких стихотворений, как «Окна во двор» и «Баллада» («Мне невозможно быть собой…») [66, т. 2, с. 651]. Кстати говоря, не исключено, что этот пассаж об «эстетской безжалостности» в набоковской рецензии на «Собрание стихов» Ходасевича спровоцировал и Струве на рассуждения о «нерусской» «безжалостности» Набокова по отношению к своим героям.

В октябре 1930 г. вышла еще одна значимая работа о «Защите Лужина», к которой мы неоднократно уже обращались, – статья Николая Андреева «Сирин» в таллиннской «Нови». Андреев развивает шермановскую тему трагического противостояния заглавного героя, рассматриваемого с его человеческой стороны, року. По Андрееву, «свободной личности» Лужина угрожает детерминизм двоякого рода: мира первичной реальности («власть раздавливающего быта» [49, с. 193]) и его искусства («пугающая власть шахматных призраков» [49, с. 193]. Положение героя осложняется тем, что мир искусства одно время представляется герою тем самым идеалом, призванным удовлетворить его духовные запросы. И поэтому он предается ему безоглядно, жертвуя ему свою лучшую человеческую сущность. Однако, обнаружив и в мире искусства такой же детерминизм, угрожающий его свободе воли, Лужин, по Андрееву, делает единственно возможный для свободной личности выход из сложившейся тупиковой ситуации – самоубийство [49, с. 192–193]. В свете проведенного анализа характера героя с психологической точки зрения Андреев полемизирует с мнением Адамовича о немотивированности фабульного решения «Защиты Лужина» [49, с. 193].

В последней шестой главке статьи Андреев резюмирует свои наблюдения о творчестве Набокова вплоть до «Защиты Лужина». При этом он полемизирует с уже распространившимися к тому времени в среде русской эмиграции представлениями о «нерусскости» Набокова, выражающейся в композиционном совершенстве его произведений и «безжалостности» в отношении к героям. Андреев якобы слышал эти упреки на вечере в Праге после чтения Набоковым глав из романа «Соглядатай». Однако, напомним со своей стороны, что эти темы также характерны для отзывов Адамовича и Струве о «Защите Лужина» [49, с. 194].

Как и Вейдле, Андреев считает ориентацию Набокова на западные литературные модели благотворным для развития русской литературы. Он считает творческий опыт Набокова по усвоению формальных достижений западноевропейской литературы типологически родственным устремлениям советской литературной группы «серапионов» [49, с. 195].

В январе 1931 г. на страницах «Современных записок» появилась рецензия на «Защиту Лужина» Г.Д. Хохлова. Критик еще более усилил тему человечности заглавного героя, заявленную Шерманом и развитую Андреевым [49, с. 68]. Он полемизирует с концепцией «человекоподобности», «лунатичности», «автоматизма», «психопатизма» и т.д. образа Лужина, указав на его жизненность, проявляемую в его самостоятельности по отношению к автору. Для усиления своей концепции «человечности» образа заглавного героя критик задвигает на второй план тему рока. По его мнению, человеческая непосредственность Лужина в его отношениях с женой – главная удача романа [49, с. 68]. Полемизируя с Адамовичем, Хохлов считает концовку романа психологически мотивированной. Как и Шерман, он считает ее подчеркивающей человеческое достоинство героя [49, с. 69]. Кроме того, Хохлов полемически «снял с повестки дня» тему генезиса «Защиты Лужина», ее зависимости от какой-либо литературной традиции, западной или отечественной [49, с. 70]. Впрочем, он отнес роман к модернистскому литературному направлению на

основании принципиально нового по сравнению с реализмом оформления диалогов: «Диалог “Защиты Лужина” – условный, просеянный и экономный – прекрасное преодоление реалистического многословия» [49, с. 70].

Рецензент парижской «Новой газеты» В.Л. Андреев (сын писателя) в статье «Роман об игроке», напечатанной 1 марта 1931 г., так же, как и Шерман, и Хохлов, увидел в Лужине психологичного героя [12].

Наш обзор критических отзывов на роман Набокова «Защита Лужина» оказался бы неполным, если бы мы ничего не сказали об устных оценках известных беллетристов того времени, которые являются верным признаком замеченности Набокова в литературных кругах русского зарубежья. По словам Мельникова: «Не менее важным, чем покорение “литературной твердыни” “Современных записок”, для репутации писателя были одобрительные отзывы маститых писателей, “зубров” русской литературы. Куприн, отвечая на анкету парижской “Новой газеты”, причислил “Защиту Лужина” (наряду с “Солнечным ударом” Бунина) к “самым замечательным произведениям русской литературы последнего пятилетия”; эмигрировавший в 1931 году Е.И. Замятин сразу же объявил Сирина “самым большим приобретением эмигрантской литературы»; двусмысленным комплиментом одарил Набокова М. Осоргин, предложивший “перечислить Сирина из разряда начинающих в разряд завершающих, с зачетом ему всего периода предварительного сомнения”; и даже И.А. Бунин, не очень-то жаловавший “молодых” писателей, по прочтении “Защиты Лужина” не смог сдержать завистливого восхищения. “Этот мальчишка выхватил пистолет и одним выстрелом уложил всех стариков, в том числе и меня”» [49, с. 55].

Из этого в целом емкого обзора устных высказываний писателей по поводу публикации «Защиты Лужина» мы бы исключили только «комплимент» Осоргина, скорее публициста и критика, чем беллетриста. Тем более что эта оценка является далеко не первой и не последней в обширной набоковиане Осоргина. Кроме того, следует уточнить, что Куприн в этой же указанной Мельниковым анкете оценил концовку романа как «нелепую»,

нивелировав тем самым хвалебный тон своего отзыва. Так же в эмигрантских кругах была известна устная крайне негативная оценка Куприным творчества Набокова: «талантливый пустопляс». О взаимоотношениях Бунина и Набокова почти исчерпывающе говорится в работах М. Шраера [117], Ю. Левинга [129], О.М. Кириллиной [48].

1.5. Критика 1920–1930-х гг. о книге «Возвращение Чорба»

Мы уже рассматривали критические отзывы, посвященные стихам из сборника Набокова «Возвращение Чорба» (декабрь 1929 г., издательство «Слово»). В этом параграфе мы проанализируем мотивную структуру литературно-критической набоковианы, предметом которой являются вошедшие в его состав рассказы.

Шерман, первым откликнувшийся на «Возвращение Чорба» 31 декабря 1929 г. на страницах «Руля», очевидным образом полемизирует на материале рассказов из «Возвращения Чорба» с эмоциональной оценкой идейно-образного уровня «Защиты Лужина» («Какой ужас, так видеть жизнь, как ее видит Сирин!» [49, с. 53]), данной К.И. Зайцевым в статье «“Бунинский” мир и “сиринский” мир», которая была напечатана не так давно – 9 ноября 1929 г. – в «России и славянстве».

В противовес «ужасу» Зайцева Шерман утверждает за набоковским искусством прямо противоположный, оптимистичный, пафос: «… цветущее созревшее творчество, полное светлой мощи, радостного созерцания и нечаянной благости» [83]. Не «человекоподобные», как у Зайцева, герои населяют художественный мир набоковских произведений, а существа, способные испытывать «моменты высших душевных напряжений» [83]. Авторская позиция Набокова в отношении своих героев проявляется в предельной чуткости к их душевным движениям, в гуманной деликатности при виде творимого на его глазах таинства жизни, воплощенного в их судьбе: «Сирина часто тянет к больным душам (“Бахман”), но он светел, лишен

мучительства, а главное, экспериментирует над своими героями с величайшей осторожностью. Напряженно чуткий, он преисполнен пиетета к творчеству жизни и больше всего боится оскорбить ее своеволием. В моменты высших душевных напряжений своих героев автор словно отходит в сторону, словно является лишь скромным писцом великого невидимого и безликого экспериментатора» [83].

В рассматриваемой рецензии Шерман синтезировал и развил в новом смысловом единстве конструктивные мотивы своих отзывов о «Машеньке» и «Защите Лужина», попутно высказав ряд соображений полемического характера о генезисе и ведущем пафосе творчества Набокова, о его символичности и гуманности. Критик подчеркивает глубокую оригинальность автора «Возвращения Чорба», пристально созерцающего современную жизнь без посредничества какой-либо литературной или мнемонической призмы, как это происходит у Алданова или Бунина–Куприна–Зайцева, соответственно. По Шерману, для творчества Набокова периода «Возвращения Чорба» по-прежнему характерна тема России, трактуемая критиком в символическом значении. Однако из-за физической оторванности от Родины, писатель преобразовал эту тему в идеальном общечеловеческом содержании своих произведений.

Таким образом, можно сказать, что рецензия Шермана на «Возвращение Чорба» находится в одном ряду с его рецензиями о «Защите Лужина» от 20 ноября 1929 г. [49, с. 56–57], 19 февраля 1930 г. [49, с. 59–60] и 21 мая 1930 г. [49, с. 62–64], в которых также развивается идея об «общечеловеческом значении и интересе» тематики «Защиты Лужина», полемически направленная против рассуждений о «нерусскости» творчества Набокова.

Однако зайцевская концепция «человекоподобных» персонажей Набокова, сформулированная им в связи с выходом в свет «Защиты Лужина», продолжала волновать воображение критиков. 12 января 1930 г. в рижской газете «Сегодня» Петр Пильский представил свой вариант

недоосуществленных героев «Возвращения Чорба», рассматривая их как эманацию личности автора, другими словами, проведя прямую связь между автором и его героями по принципу биографической методологии. При этом Пильский развил осоргинско-цетлинскую тему немецко-андреевского генезиса набоковского творчества, сформулированную в связи с характеристикой художественного мира «Король, дама, валет» [49, с. 45–46].

В феврале 1930 г. рецензент «Воли России» Герман Хохлов высказал совершенно новое и при этом весьма важное для понимания набоковского творчества положение о вызывающем присутствии автора в повествовательной структуре рассказов, входящих в «Возвращение Чорба» [49, с. 47–48]. Это положение Хохлов сформулировал в продолжение размышлений критиков, писавших о «Король, дама, валет», на тему отнесенности творчества Набокова к тому или иному литературному направлению. На основе своих наблюдений над стилистикой и сюжетостроением рассказов из сборника Хохлов решительно отверг возможность какого-либо реалистического (в данном случае – тургеневско-бунинского) генезиса набоковской прозы. Из положения Хохлова об авторском присутствии в рассказах из сборника «Возвращение Чорба» вытекает и тезис об абсолютной власти Набокова над своими героями, который был развит в негативном плане, как было показано выше в предисловии Адамовича к «Защите Лужина» начала 1960-х гг. Хотя, надо признать, отчетливо этот тезис, ставший аксиомой в современном набоковедении, Хохлов не сформулировал.

Развивая тему литературного экспериментирования Набокова в рассказах из «Возвращения Чорба», заявленную в рецензии Шермана, а также его рассуждения о характерном для творчества писателя в целом оптимистическом пафосе, Хохлов, таким образом, вступает в полемику с пессимистичной концепцией Кирилла Зайцева. Однако в отличие от Шермана, утверждавшего оптимизм за художественным миром Набокова на основании своих наблюдений над его идейно-образным уровнем, Хохлов

выводит его из своего положения о вызывающем авторском присутствии в рассказах из «Возвращения Чорба». По Хохлову, сама эстетическая переработка жизненного материала – работа с сюжетом, точность в передаче деталей и поиск в связи с этим свежих и необычных слов – внушают Набокову оптимизм в мировосприятии, который, соответственно, насыщает ткань его повествования в малой прозе. На наш взгляд, здесь Хохлов парадоксально сочетает две антагонистичные методологии, – биографическую и формалистскую, для которой как раз характерно нивелирование биографической личности автора в повествовании: «Сирин влюблен в тему, а не в действительность, и его оптимизм рожден отчетливостью его физических восприятий. Сирин всегда говорит о печальном и страшном, но радость творческого воссоздания мира покрывает его реальную печаль. “Возвращение Чорба” – книга литературных экспериментов, книга неразвернутых сюжетов, книга необобщенных наблюдений над разорванной и лоскутной жизнью. И эта творческая радость, эти удачи отдельных заданий, художественная значительность словесных достижений делают книгу интересной, своеобразной и заметной» [49, с. 48].

В рассмотренной выше рецензии на «Защиту Лужина», опубликованной в январе 1931 г. в «Современных записках», Хохлов снова подчеркнул экспериментаторский характер рассказов из «Возвращения Чорба», на этот раз, в негативном тоне, обусловленном, скорее всего, литературной войной, которую вели пражане с Набоковым: «Книга его лабораторных рассказов ложится первой и необходимой ступенью в просторность его творческой мастерской. Рассказы эти умерщвлены и гальванизированы, их повествовательная ткань дана через наглядное взаимодействие материала и приемов оформления. В рассказах Сирина писательская техника выставлена для всеобщего обозрения, и их смысл и существование представляются иногда случайными и необязательными» [49, с. 67].

Однако следует отметить наблюдение Хохлова о тесной формальной

связи между малой и большой прозой Набокова, которое в перспективе привело к эвристически ценной установке на рассмотрение творчества писателя как единого текста.

В апреле 1930 г. в «Современных записках» вышла рецензия на «Возвращение Чорба» Михаила Цетлина. Как мы уже говорили, в этой рецензии критик обосновал свою концепцию андреевского генезиса прозы Набокова, исходя из своих выводов о тематической близости творчества этих писателей («любит склоняться над трагическими уродствами жизни, над странными и единичными случаями» [113, с. 531]) и ведущем пафосе «кошмара» в их произведениях. Вероятно, подробное обоснование собственного брошенного вскользь в рецензии на «Король, дама, валет» замечания о влиянии Андреева на творчество Набокова было вызвано рассмотренной выше соответствующей репликой Пильского, мотивировавшего проведенную им параллель апсихологичностью героев Андреева и Набокова, их оторванностью от жизни. В таком случае, Цетлин, наоборот, указал на глубокую психологичность героев Набокова, представляющих собой отражение «странных и единичных случаев», на глубокое погружение обоих писателей в жизнь [113, с. 531]. Цетлин подчеркивает позитивный характер своих наблюдений над генезисом прозы Набокова, указывая на творческий подход писателя к работе над художественными источниками своих произведений. Будучи сам действующим поэтом и писателем, Цетлин воспринимает и утверждает подобную работу с источниками как само собой разумеющийся процесс, только по недоразумению (или злостному намерению) и невежеству в области элементарных правил писательского мастерства воспринимаемый враждебной критикой как простое подражание или даже плагиат. Цетлин также касается темы литературного экспериментаторства Набокова в рассказах из «Возвращения Чорба», распространяя ее также и на романы писателя в плане заявленной им темы «искусственности» набоковского художественного мира как признака его андреевского генезиса.

В статье «Творчество Сирина» (17 мая 1930 г.) Струве, рассматривая рассказы из «Возвращения Чорба», строит свое повествование «по мотивам» концепции Хохлова о вызывающем авторском присутствии в произведениях Набокова. Переходя к теме «подражательности» Набокова различным литературным образцам, особенно актуализированной враждебными писателю выступлениями Адамовича и Иванова, Струве на первый взгляд пытается ее переосмыслить в позитивном плане в духе цетлинской творческой работы над художественными источниками. Однако делает это столь двусмысленно, аккумулируя в своем рассуждении казалось бы всех уже приписанных критиками Набокову литературных «учителей» и добавляя к этому и без того немалому в количественном отношении списку новые имена, что скорее присоединяется к мнению о несамостоятельности, неоригинальности Набокова, чем опровергает его.

Рецензент варшавской газеты «За свободу!» Нальянч, напечатавший свой отзыв на «Возвращение Чорба» 4 августа 1930 г., полемизирует с концепцией Хохлова о самоценности художественных приемов в малой прозе Набокова и, соответственно, ее меньшей значимостью по сравнению с романами в связи с ее лабораторным, экспериментальным характером. При этом из лучших побуждений Нальянч «перегибает палку» в другую сторону, приписывая осуждаемые им характеристики большим формам повествования: «… автор небольших рассказов сборника “Возвращение Чорба” несравненно выше автора романов “Машенька”, “Защита Лужина”, “Король, дама, валет”. В больших произведениях Сирин слишком увлекается эффектами внешнего свойства; мастерство, словесная виртуозность становятся самоцелью; писатель превращается в раба мелочей, подробностей. Этого нельзя сказать о стихах и рассказах Сирина. Здесь блестящие технические приемы являются не самоцелью, а служебной частью повествования» [49, с. 50–51].

Нальянч обосновывает это, в общем-то верное утверждение, примером набоковского компактного повествования, предполагающего для своего

понимания знание его ближайшего контекста: «Вот один из примеров: в рассказе “Рождество” читатель сначала узнает, что герой-помещик Слепцов – глубоко несчастен. И лишь в конце главы говорится: “Слепцов поднял руку с колена, медленно посмотрел на нее. Между пальцев к тонкой складке кожи прилипла застывшая капля воска. Он растопырил пальцы, белая чешуйка треснула». Самому читателю предоставляется постепенно догадываться: воск на пальцах… Была панихида… Он потерял кого-то близкого… Вообще, рассказ “Рождество” – одно из лучших произведений Сирина. Его художественные достоинства выделяют его из ряда других рассказов сборника, среди которых хороши “Звонок”, “Пассажир” и “Картофельный эльф”» [49, с. 51].

Этот пример, несмотря на тонкость наблюдения, вызывает однако вопрос по поводу его конечной цели, – обоснования меньшей художественной значимости романов Набокова. Неужели в них нельзя найти подобного емкого в смысловом отношении повествования?

То же самое логическое противоречие наблюдается в попытке Нальянча опровергнуть пессимистическую концепцию Кирилла Зайцева. За утверждаемым критиком оптимизмом как ведущим пафосом в творчестве Набокова стоит не глубина и мужество набоковского мировоззрения, как у Шермана, а легкомысленное и поверхностное, то есть «хлестаковское», отношение писателя к «глубочайшим вопросам бытия». Следуя причудливой логике своих рассуждений, Нальянч выводит из списка произведений, показывающих «легкомыслие» Набокова, рассматриваемое им «Возвращение Чорба». Однако при этом никак не объясняет, каким образом «хлестаковствующий» в романах писатель вдруг превращается в «философа», переходя к малой форме повествования.

Завершает наш обзор критических отзывов о «Возвращении Чорба» статья Николая Андреева «Сирин», опубликованная в таллиннской «Нови» в октябре 1930 г. Развивая тему литературного экспериментаторства Набокова в рассказах и связанную с ней тему их относительной художественной

значимости по сравнению с его романами, Андреев подчеркивает важность малой прозаической формы для понимания творчества писателя в целом. Именно в рассказах Набоков, по Андрееву, проявляется как человек, со своими вкусами и пристрастиями. И это придает его творчеству эмоциональную теплоту и глубокую психологичность, привлекающие читательские симпатии. Придавая хохловской концепции авторского присутствия в повествовании недостающий ей мотив человечности и гуманности писателя в отношении своих героев, Андреев однако в целом не склонен с ним полемизировать. Так, он отмечает как удачное наблюдение Хохлова об экспериментальном характере рассказов, как бы вводящих читателя в мастерскую писателя: «В “Подлеце”, интересном не менее других вещей сборника, проскальзывает недобрая усмешка в финале, как-то не вяжущаяся с общим обликом книги (мы назвали не все рассказы), которую удачно определил критик “Воли России” как книгу неразвернутых сюжетов» [49, с. 191].

Андреев посвящает специальное отступление прямой полемике с пессимистической концепцией Кирилла Зайцева, до сих пор, как видно, не утратившей своей актуальности: «Книга разбивает мнение (К. Зайцев в “России и славянстве”) о болезненности мира Сирина. Цветной, дышащий, благоухающий, возникает он на этих страницах, несмотря на всю смутную печаль, лежащую над темными человеческими поступками. Вернейшим признанием звучит фраза: “Я понял, что мир вовсе не борьба, не череда хищных случайностей, а мерцающая радость, благостное волнение, подарок, не оцененный нами” (“Благость”)» [49, с. 191].

Углубленное психологическое прочтение рассказов Набокова позволило Андрееву сформулировать, на наш взгляд, весьма глубокий вывод об основной теме творчества писателя. Правда, он это сделал на материале не вошедшего в сборник рассказа «Пильграм», однако это не отменяет у этого вывода статуса релевантности для всего творчества Набокова в целом: «Упомянем еще о хронологически позднейшем рассказе “Пильграм”, в

котором повторяется в новом освещении основная тема Сирина – о великолепной силе человеческой увлеченности, перед которой в ничто обращается и тяжкая власть быта, и человеческие неудачи, и даже самая смерть. Технически рассказ интересен удачно примененным приемом торможения, задерживающим все время ожидаемый финал, в результате чего предугаданное становится, когда наконец происходит, неожиданно обновленным» [49, с. 192].

Выводы по Первой главе

1. Уже в первых отзывах критики 1920-х гг. открывается одна из центральных в набоковиане тема взаимосвязи прозы и поэзии в творчестве писателя. Эта особенность набоковской поэтики стиха привела Струве к положению о вторичности поэзии в творчестве Набокова. Это положение развил враждебно настроенный по отношению к писателю Адамович. Его авторитетная оценка послужила приговором всему поэтическому искусству писателя межвоенного двадцатилетия. Идею Струве-Адамовича о вторичности поэзии в творчестве Набокова развивал также критик «Воли России» Хохлов. Наоборот, такие критики, как Лурье, Айхенвальд приветствовали обнаруженную ими в стихах молодого поэта прозаизацию как единственный возможный путь для его дальнейшего творческого развития. Современники оценили такую яркую особенность поэтического творчества Набокова, как стилизованность, крайне негативно, сведя ее к обычной подражательности. Прозорливый отзыв Айхенвальда о стилизованности как свидетельстве большой стиховой культуры Набокова является исключением, подтвердившим правило: эмигрантские рецензенты «Грозди» и «Горнего пути» оказались неспособны ощутить глубокие западноевропейские, точнее говоря, английские источники поэзии будущего классика американской литературы.

2. Среди литературно-критических выступлений 1920-х гг. о «Машеньке» выделяются две конкурирующие концепции, – «идеальная» Айхенвальда и «натуралистическая» Мочульского. Именно в рамках этих концепций были сформулированы основные мотивы набоковианы того времени, посвященной «Машеньке»: «сильного человека по Чернышевскому», «откровенного изображения» и «бытовизма» как стилистических и тематических доминант в творчестве Набокова, поиска литературных «учителей» в лице Тургенева, Бунина, Пруста и др., с одной стороны, «потусторонности», символичности, «внутреннего лиризма», с другой. Остальные критики так или иначе варьировали в своих отзывах указанные мотивы. Особое положение среди них занимает концепция Струве, на первый взгляд благожелательная, но по существу послужившая источником для мотива «сильного человека по Чернышевскому», которую активно развивала враждебно настроенная по отношению к писателю критика. То же самое следует сказать и о мотиве «культурности», «игры приемами», якобы препятствующих проявлению у Набокова творческих способностей. Упреки Струве Набокову в рассудочности и логичности, высказанные им в рецензии на «Гроздь», были подхвачены и развиты в статье Мочульского, посвященной «Машеньке», а затем стали общим местом в набоковиане 1920-1930-х гг.

3. Главной темой для обсуждения у критиков, обращавшихся к рассмотрению романа «Король, дама, валет» стала отнесенность творчества Набокова к какому-либо существующему литературному направлению. Так или иначе все они отталкивались от наблюдения Осоргина об отходе Набокова в «Король, дама, валет» от бытовых описаний, что могло означать также кардинальную смену художественного метода. Сам Осоргин тем не менее оставил творчество Набокова в рамках реалистического направления, однако не бытовой его разновидности, а социально-сатирической. Однако большинство других критиков пришли к общему мнению о преобладающем влиянии модернизма на стиль автора «Король, дама, валет». Их догадки на

эту тему, более или менее обоснованные, оказались самыми разнообразными: от натурализма до экспрессионизма и футуризма. Однако вот что существенно в данной ситуации внешней методологической пестроты и разбросанности литературно-критических концепций: за поисками их авторов аутентичного феномену Набокова литературного направления скрывается озабоченность серьезным осмыслением его историко-литературного значения. Если еще два года назад, в пору «Машеньки», Набоков считался бесспорным дебютантом, то теперь, своим романом «Король, дама, валет», он выступил как зрелый мастер со своим сложившимся стилем. Первые рецензенты этого романа безоговорочно признали этот факт свершившимся и открыли для писателя дверь, ведущую в большую историю русской литературы.

4. Рецензенты «Защиты Лужина» подхватывают и развивают многие мотивы, уже заявленные в критике, посвященной «Король, дама, валет»: западного генезиса, проявляющегося в наднациональном стиле, «блестящей» литературной формы и отсутствия «жалости» к «маленькому человеку». Как выясняется с течением времени, наиболее оригинальные и новые наблюдения принадлежат тем критикам, которые сконцентрировали свое внимание на характеристике образа заглавного героя, его человеческих чертах и духовном развитии. Однако в 1920–1930-е гг. наиболее авторитетными оказались негативные оценочные суждения об этом романе ведущего критика русского зарубежья Г.В. Адамовича, который, в свою очередь, творчески переработал наблюдения своих предшественников: Струве, Мочульского, Осоргина. Вместе с тем, «Защита Лужина» заставила обратить на себя внимание «живых классиков» русской литературы. По словам Мельникова: «… “Защита Лужина” – в “русский” период, “Лолита” – в “американский” делают Набокову громкое имя и выдвигают его в эшелон авторов “первого ряда”. Отныне любому произведению писателя обеспечено самое пристальное внимание со стороны критиков и читателей. Он “входит в обойму” широко читаемых и печатаемых авторов; несмотря на выпады

враждебно настроенных зоилов, его положение достаточно прочно – с ним вынуждены считаться даже его литературные недруги, его творчество получает общее признание» [49, с. 8]. Однако Г. Глушанок, работавшая с письмами Набокова к редакторам «Современных записок», более осторожна и поэтому, на наш взгляд, справедлива в своей оценке положения писателя в литературных кругах того времени после выхода «Защиты Лужина»: «Положение Набокова в СЗ, несмотря на безусловный успех первого романа, было шатким положением новичка, чья репутация во многом зависела от критиков ведущих газет и журналов. Поэтому первые же письма Набокова Вишняку являются объяснением и весьма сдержанным комментарием на первые номера “Чисел” с наскоками Иванова, Гиппиус и откликом на рецензии, появлявшиеся по этому поводу, за которыми он едва успевал следить» [90, с. 262].

5. Относительно небольшое количество отзывов на сборник «Возвращение Чорба» обусловлено его выходом во время публикации славной «Защиты Лужина». Сборник рассказов и стихов остался как бы в тени романа. Это внешнее обстоятельство в издательской судьбе сборника способствовало зависимости многих конструктивных мотивов критических статей о нем от мощной в количественном и качественном отношении и тематически многообразной литературно-критической набоковианы, посвященной «Защите Лужина». Мотивы последней как бы «перетекают» в корпус статей о «Возвращении Чорба», подвергаются критическому разбору, развиваются или оспариваются. Этот процесс «перетекания» мотивов оказывается взаимообратимым, особенно в статьях таких критиков, как Шерман, Хохлов, Струве, Андреев, не только рассмотревших одновременно и «Возвращение Чорба», и «Защиту Лужина», но и обнаруживших определенную тематическую и формальную связь между сборником и романами писателя.

Глава II. Критика 1920–1930-х гг. о произведениях В.В. Набокова

в полемическом подтексте творчества писателя

2.1. Вокруг «Грозди» и «Горнего пути»

2.1.1. Теоретические взгляды Набокова на «прозаизацию» и «стилизованность» стихов

Теперь рассмотрим взгляды Набокова на проблемы соотношения поэзии и прозы в художественном творчестве и «стилизованности» стихов, то есть его собственные «законы» поэтического искусства. На основании данных сведений мы разберем затем полемику писателя с критиками, обвинившими его в якобы убивающей поэзию прозаичности и «подражательности» стихов.

Набоков внимательно относился к оценке своих стихов со стороны критиков 1920-х гг., о чем свидетельствует эволюция его поэтической системы. По наблюдению Долинина, хотя писатель, несмотря на упреки критиков, все равно продолжал прозаизировать свои стихи, однако символистским штампам он объявил беспощадную борьбу [33, с. 334–335]. Одним из самых ярких документов, свидетельствующих об отношении Набокова к тем или иным критическим высказываниям и оценкам в адрес его стихов, раскрывающих его взгляды на поэтику стиха, являются написанные им во второй половине 1920-х–1930-е гг. литературно-критические статьи о поэтах-современниках.

Согласие Набокова с Айхенвальдом, упрекавшим его в стилистическом «многословии» и «изысканности», подтверждается собственной аналогичной установкой писателя. Так, он критикует за то же самое многословие С.Л. Рафаловича, автора сборника стихотворений «Терпкие будни» (Берлин, 1926) [66, т. 2, с. 637]. Критическое отношение к стилистической «изысканности» является лейтмотивом литературно-критических статей писателя [66, т. 2, с. 671; т. 3, с. 684]. Набоков согласился с Бахрахом и Лурье, которые обнаружили у него стилистические штампы. Критика этих штампов также является лейтмотивом его рецензий [66, т. 2, с. 643, 648, 649, 653, 660].

Известно также, что в одном из писем, датируемом приблизительно 1930 г., Набоков советовал своему младшему брату Кириллу, начинавшему писать стихи, в первую очередь избегать стилистических штампов [61, с. 120]. В письме жене от 16 мая 1930 г. Набоков резко критикует стилистические штампы в стихах А.В. Эйснера [70, с. 176].

Таким образом, Набоков последовательно и жестко критиковал обнаруживаемую им в стихах того или иного поэта подражательность, как это делали критики 1920-х гг., указывавшие на стилистические штампы в его поэзии. Однако, отвергая простую подражательность, с ее «неразличимостью» от чужого стиля – «объекта подражания» [102, с. 172], писатель культивировал в своем творчестве стилизацию, то есть «намеренную и явную имитацию того или иного стиля, полное или частичное воспроизведение его особенностей» [50, с. 243]. В программном сонете «Поэту», которым открывался «Горний путь», можно заметить неоклассическую установку на ясность выражения: «Отчетливость нужна, и чистота, и сила» [68, с. 86]. В одном из самых ранних литературно-критических выступлений Набокова, – в рецензии на книгу стихов С. Кречетова «Железный перстень» (Берлин, 1922), напечатанной в «Руле» 17 декабря 1922 г., – заметна вызывающая установка на архаичность стиха, его сознательную стилизацию [66, т. 1, с. 744]. По Набокову, стилизация не только не умаляет поэтических достоинств стихов таких родственных ему художников слова, как Ходасевич и Ладинский, но придает им дополнительное своеобразие и оригинальность [66, т. 2, с. 652; т. 3, с. 691]. По Набокову, стилизация классических образцов русской поэзии – это единственный возможный путь для сохранения чистоты русской речи, а, следовательно, и русской культуры, в условиях эмиграции. Поэтому он приветствует сознательную архаичность стихов карпато-русского поэта Попрадова (Ю.И. Ставровского) [66, т. 2, с. 662].

Итак, стилизация, по Набокову, это сильный и действенный прием, с помощью которого можно произвести нужное впечатление на читателя.

Однако, по его мнению, при недостаточном владении этим приемом современные поэты рискуют оказаться простыми подражателями своих великих предшественников [66, т. 2, с. 663, 695].

На наш взгляд, вызывающая установка на стилизацию в поэзии, выраженная Набоковым в литературно-критических статьях 1920–1930-х гг., является его полемической попыткой опровергнуть упреки критиков тех лет в подражательности его собственных стихов. Однако, как свидетельствует уже роман «Дар» (1937–1938), писатель прекрасно сознавал их правоту. В этом романе Ф.К. Годунов-Чердынцев описывает необходимый для встреч с музой (Зиной Мерц) поэтический фон в виде прозаического забора, сколоченного из разрозненных досок с изображением цирковых животных [66, т. 4, с. 356–357]. Набоков раскрывает метафорический смысл этого загадочного образа, – подражательность его ранних стихов, – в 11 главе своей автобиографии «Память, говори» (1967) [64, т. 5, с. 505–506].

Если исходить из рассматриваемых литературно-критических статей Набокова, установка на прозаизацию стиха оставалась для писателя актуальной. Несмотря на поток критики, обрушившейся на него, Набоков не отступился от своей позиции. На наш взгляд, Набоков отчетливо выразил свое поэтическое кредо в рецензии на «Собрание стихов» В.Ф. Ходасевича, которая была напечатана в берлинской газете «Руль» 14 декабря 1927 г.: «Если под *поэзией в стихах* понимать поэтические красоты, узкое традиционное поэтичество, то *проза в стихах* значит совершенную свободу поэта в выборе тем, образов и слов» [66, т. 2, с. 650]. Одним из главных поэтических принципов в творчестве Набокова стали «проза в стихах», или «прозаизм», «прозаизация». При этом, судя по данному писателем определению специфики стихов Ходасевича, его понимание «прозаизма» соответствует распространенному в 1920-е гг. в среде формалистов термину, которым обозначали тематические и стилистические элементы, чуждые поэтическому контексту, играющие конструктивную роль в обновлении лирических форм [106, с. 18–28]. По словам Л.Я. Гинзбург, этот термин

формалистам подсказал пушкинский стих о «ненужном прозаизме» [25, с. 204]. Набоков в своих литературно-критических статьях акцентирует контаминацию в рамках одного лирического текста, условно говоря, «поэтических», или «высоких», мотивов и «прозаических», или «низких», мотивов как знак мастерства. Он может в одном предложения противопоставить эти мотивы, тем самым обнажив, с его точки зрения, один из ведущих принципов развития темы в стихах тех или иных родственных ему по своим творческим установкам поэтов. Например: «Мечту чужого народа, чужую легенду и незаметную для туриста подробность пейзажа Бунин чувствует так же живо, так же пронзительно, как “скрип прогнивших половиц” в родной усадьбе, сырой сад, озаряемый ночной молнией, или простую, грубоватую русскую сказку, — которую он, как никто, умеет оживить творческим дыханием» [66, т. 2, с. 675]. О мотивной структуре в стихах Ант. Ладинского: «Кастальская стужа пленительна; прохладный, утоляющий все чувства рай влечет, как влекут переселяющихся на новую квартиру “никелированные краны и в изобилии вода”…» [66, т. 3, с. 690]. Стихи парижских поэтов-современников, развивающих традиционно «поэтические» темы в одном «высоком» стиле, Набоков называет «прозаическими», то есть «скучными», «водянистыми» и проч. [66, т. 3, с. 691]. В данном случае для Набокова определение стихов как «прозаических», очевидно, не относится к понятию «прозаизм» («проза в стихах», как было сформулировано им по поводу стихов Ходасевича).

Теперь рассмотрим взгляды Набокова на ритмическую сторону стиха в свете его теории «прозаизации» поэзии. Для него работа над планом выражения в поэзии не мыслится вне ритма. Так, он говорит о слиянии темы и ритма в стихах Бунина как о высшем достижении [66, т. 2, с. 673]. В этой связи можно провести аналогию взглядов Набокова на соотношение прозаизированного содержания и ритма в стихе с творческой практикой Пушкина, у которого, по наблюдению Ю.М. Лотмана, «прозаический план может детально разрабатывать содержание поэтического текста, но как

только поэт переходит к работе над выражением, оно уже не мыслится вне ритма» [52, с. 702]. «Опрозаивание» стихотворного ритма для Набокова в 1920–1930-е гг. было неприемлемым. Так, в стихах поэтов «Перекрестка» для него неприемлемы такие «прозаические длинноты», как «испытывая страх» или «еще на гимназической скамейке» [66, т. 3, с. 692, 694]. Последний пример Набоков называет «прозаизмом» [66, т. 3, с. 694]. Судя по интервью, которое дал Набоков в январе 1964 г., его взгляды на проблему соблюдения правильного ритма в стихах радикально изменились: «… я никогда не видел никакой качественной разницы между поэзией и художественной прозой. И вообще, хорошее стихотворение любой длины я склонен определять как концентрат хорошей прозы, независимо от наличия ритма или рифмы» [71, с. 60]. Таким образом, в 1960-е гг. Набоков отказывается от генетически пушкинской установки на ритм как необходимое условие для создания приемлемого стихотворного текста.

На уровне композиции стихотворного текста стремление Набокова к прозаизации проявляется в установке на фабульные мотивы. Эта установка явствует, например, из отзыва писателя на стихи Гумилева, которые оцениваются им как образцовые с точки зрения декларируемой им нормативной поэтики: «Стихотворенье должно быть прежде всего интересным. В нем должна быть своя завязка, своя развязка. Читатель должен с любопытством начать и с волненьем окончить. О лирическом переживанье, о пустяке необходимо рассказать так же увлекательно, как о путешествии в Африку. Стихотворенье — занимательно, — вот ему лучшая похвала» [66, т. 2, с. 639]. По наблюдению Набокова, фабульные мотивы характерны также для высоко ценимых им стихов Ладинского [66, т. 3, с. 691]. Вновь и вновь Набоков подчеркивает необходимость фабулы для лирических стихотворений [66, т. 2, с. 640–641].

Набоковская характеристика стихов Гумилева и Ладинского опять-таки вписывается в формалистский дискурс. Например, в статье «Преодолевшие символизм» (1916 г.) В.М. Жирмунский замечал, что Гумилев вводил в свои

стихи «повествовательный элемент» и придавал им «характер полуэпический – балладную форму» [38, с. 129]. Таким образом, в нормативной поэтике Набокова жанр баллады, под которым в 1920-е гг. понималось всякое стихотворение с фабулой [105, с. 242], оказывается более всего отвечающим его представлениям об «истинной» поэзии. Интерес к лиро-эпической форме баллады также раскрывает вышеупомянутое поэтическое кредо Набокова: «проза в стихах».

Что касается рифмы, то Набоков был сторонником ее классической, пушкинской, разновидности. Как следует из комментария Набокова к собственному переводу стихотворения Пушкина «Я помню чудное мгновенье…», он не любил охоты за «оригинальными» рифмами [65, с. 401]. Судя по весьма высокой оценке Набоковым рифм в стихотворениях Ладинского, он чуть ли не считал эталоном для современных ему поэтов употребляемые тем богатые рифмы – наследие пушкинской эпохи [66, т. 3, с. 691]. Вошедшие в оборот в начале XX в. ассонансы и левосторонние рифмы Набоков называет «искалеченными рифмами» [66, т. 2, с. 639]. Мужские усеченные рифмы (также модернистское новшество) для Набокова – «смехотворная хромота» [66, т. 2, с. 638].

Об отношении Набокова к тропам в стихотворном тексте можно судить по особенности их употребления писателем в собственном поэтическом творчестве. По точному наблюдению Сечкарева, тропы в поэзии Набокова «не нарочитые, не намеренно поражающие» [85, с. 54] Они служат не для украшения речи, но для повышения ее выразительной силы и точности. Вывод исследователя иллюстрируется процитированной программной формулой необходимого поэтического стиля из сонета Набокова «Поэту» (1923 г.). На наш взгляд, отношение Набокова к тропам в передаче Сечкарева находит свою аналогию в теории поэтического слова у представителей русской «легкой поэзии» (И.Ф. Богданович, К.Н. Батюшков, Н.М. Карамзин, М.Н. Муравьев), к которой был близок Пушкин. По наблюдению Тынянова, для этих поэтов «в тропах важно не извращение семантической линии слов,

а, напротив, большая их ясность. Вследствие этого слова вступают в связи не по эмоциональной окраске или звуковому признаку, но по основным, узуальным (словарным) семантическим их пунктам. […] теория поэтического слова близится к теории слова прозаического; поэзия начинает учиться у прозы» [106, с. 53].

2.1.2. Полемика Набокова со своими критиками на предмет «прозаизированности» и «стилизованности» его стихов

В полемике Набокова с распространенными в критике 1920–1930-х гг. негативными оценками прозаизирования и стилизованности его стихов просматриваются также «индивидуальные» сюжеты, – конкретный отклик писателя на высказывания того или иного критика.

В письме жене от 4 февраля 1936 г. Набоков оставил достаточно ядовитую характеристику портрета Мочульского: «Мочульский – улыбающийся и гепнеровидный» [70, с. 246]. В данном случае не столь важно, *чей* образ[2] стилизует Мочульский в представлении Набокова. Существенно для нашей темы замечание о его полемической реплике в адрес критика, породившего обвинения в подражательности «Грозди» и «Горнего пути»: для писателя биографическая личность его зоила является *стилизованной*, то есть не имеющей индивидуального, личностного начала.

Как установил Долинин, в романе «Дар» Ю.В. Офросимов, который назвал Набокова-поэта «первым учеником», является прототипом сатирического образа безымянного театрального рецензента берлинской «Газеты» [36, с. 129], чье прилежание при чтении в неподходящих условиях провинциальной газеты никак не компенсируется уровнем предоставляемого этой самой газетой кругозора: «Гремел телефон, промахивал, развеваясь,

[2] Согласно комментарию Бойда и Ворониной: «то есть похожий на юриста, историка и социолога Гепнера Бенно (Бруно) Павловича (1899–?)» [(70, с. 555].

метранпаж, театральный рецензент все читал в углу приблудную из Вильны газетку» [66, т. 4, с. 247]. В другом месте романа он изображен как «театральный критик, – тощий, своеобразно тихий молодой человек, с каким-то неуловимо дагерротипным оттенком русских сороковых годов во всем облике» [66, т. 4, с. 496–497]. На наш взгляд, этот персонаж представлен без имени, потому что его прототип подписал свой отзыв литерой Г., то есть фактически анонимно.

Весьма актуальна для нашей темы публикация межвоенной переписки Набокова с одним из его основных оппонентов, – Г.П. Струве, поскольку она в подробностях раскрывает отношение писателя к критическим высказываниям последнего на его счет.

Согласно комментарию Долинина к письмам Набокова к Струве: «По всей видимости, молодой Набоков внимательно прислушивался к критике Струве и принимал ее. В самых первых письмах к дорогому “собрату” он еще весьма ироничен по отношению к своим собственным “все тем же правильным стихам” и, наоборот, неизменно вспоминает и хвалит стихи Струве, сетуя лишь на то, что “непостоянная муза” покидает его на долгие сроки» [77, с. 116].

На наш взгляд, эти утверждения ученого следует принимать с осторожностью. В самом деле, отношение Набокова к критическим высказываниям Струве по поводу его стихов не выглядит столь однозначно в позитивном свете, как это представлено у Долинина. Уже в первом письме Набокова к своему корреспонденту от 1 августа 1925 г., в котором содержится, по замечанию Долинина, ироничная характеристика собственных стихов, а также, добавим от себя, весьма высокая оценка критических статей Струве в целом, присутствует и цитата оценки последним набоковских стихов как чересчур «логичных», «гармоничных» в ущерб необходимой для истинной поэзии «творческой свободы»: «Наша берлинская литература хромает. Лукаш написал “исторический” с потугой на “легкость”, роман в котором ни история, ни легкость и не ночевали. Жак

Нуар – милый человек в жизни, но скучнейший пошляк в стихах – обличает нравы берлинцев, которых он знает по беженским жалобам на хозяек и на буттерброды [sic]. Сергей Горный все тот же нестерпимо-однообразный популяризатор частных воспоминаний. В. Сирин пишет все те же очень правильные стихи.

Отчего у вас в газете нет “Литературных заметок” (в первом, кажется, или во втором номере были оные – и очень удачные, вашего пера) и отчего нет мелких рассказов? Вообще говоря, она мне очень по вкусу» [77, с. 121].

Напомним фрагмент из «Писем о русской поэзии» (1923) Струве, который на наш взгляд, цитирует Набоков в ироничной характеристике собственных стихов («все те же очень правильные стихи»): «Сирину нужно освободиться от пут логичности, связующей творческую свободу. От чтения его стихов – часто очень хороших, умелых стихов! – становится тяжело и душно, хочется какого-то прорыва, зияния – хотя бы ценой нарушения гармонии» [49, с. 22].

Выше мы трактовали эту характеристику Струве как предваряющую его конечный вывод о прозаизированности набоковских стихов, оцениваемой в негативном плане. В свете проведенного нами исследования взглядов Набокова на прозаизированность стиха в целом, которые, как было показано выше, во многом сформировались в процессе полемики с враждебной критикой, рассматриваемая характеристика Набоковым собственных стихов иронична и по отношению к вердикту Струве. Тем более что, в контексте письма Набокова, его литературно-критические статьи и весь литературный отдел газеты «Возрождение», в которой в то время работал Струве, оцениваются чуть ли не как «луч света в темном царстве» на мрачном фоне всей современной берлинской словесности. Символическому значению названия газеты Набоковым, очевидно, придается иронический оттенок.

В это время Набоков рассматривает Струве как возможного союзника в литературной войне, которую он вел с поэтами Цеха (Адамович, Г. Иванов, Н.А. Оцуп, И.В. Одоевцева). В письме от 4 июля 1925 г. он дает своему

корреспонденту, жившему в Париже, совет, с кем ему следует встречаться и кого – избегать, чью поэтику избрать в качестве ориентира для своего творческого развития: «Встречаетесь ли с Ходасевичем, с Бальмонтом? Избегайте поэтов Цеха, коли такие есть в Париже! Прескучный народ» [77, с. 120].

В письме от 19 февраля 1927 г. Набоков благодарит Струве за отзыв о «Машеньке», однако при этом пишет исключительно о романе, ни слова не упоминая о сформулированном в этой рецензии определении его таланта как прозаика в ущерб поэтическому дарованию: «Рецензия ваша меня глубоко тронула, – я считаю ее самой умной и тонкой из всех появившихся статей о “Машеньке”» [77, с. 125]. С другой стороны, Набоков еще раз просит Струве избегать в своих стихах влияния поэтики Цеха, точнее говоря, – употребления эпитетов в форме прилагательных в превосходной степени, поскольку этот прием поэты Цеха превратили в стилистический штамп [77, с. 125]. Этот прием как влияние враждебных ему поэтов «Цеха» Набоков публично критиковал в рецензии на книгу А. Булкина «Стихотворения» (Париж, 1926), напечатанной 25 августа 1926 г. в «Руле» [66, т. 2, с. 636]. Подобно своему создателю, Ф.К. Годунов-Чердынцев, главный герой романа «Дар», акцентирует этот прием как признак подражательности при характеристике стихов Яши Чернышевского, которого как поэта считал «хилым» [66, т. 4, с. 224–225]. Тем не менее, отношения между Набоковым и Струве в это время были настолько доверительными, что писатель посчитал возможным попросить последнего о дружеской услуге, – написать рецензию в «Возрождении» на его драму «Человек из СССР» [77, с. 125].

В письме от 31 марта 1928 г. Набоков благодарит Струве за его рецензию на «Университетскую поэму», сообщает ему о подобной высокой оценке, данной Буниным этому произведению, и саркастически отзывается на очередной «разнос» со стороны Г. Иванова, оценившего поэму как «гимназическую» [46, т. 3, с. 509]. Рассматриваемый фрагмент заканчивается неожиданной просьбой, обращенной к Струве, задать, на правах близкого

приятеля, выволочку Г. Иванову за лживую критику: «Если вы с ним видаетесь, то передайте ему, от меня, что, мол, нехорошо писать, чего не думаешь» [77, с. 127]. По свидетельству самого Струве: «Я не был лично знаком с Ивановым и не мог передать ему этих слов» [101, с. 242]. Почему, тем не менее, Набоков допустил саму возможность подобной просьбы? Неужели он предполагал факт личного знакомства Струве с Ивановым? В таком случае, он видел, что Струве все-таки поддерживает личные и творческие контакты с поэтами Цеха, вопреки его дружескому совету, выраженному в письмах от 4 июля 1925 г. и 19 февраля 1927 г. Следовательно, он посчитал Струве предателем, перешедшим на сторону противника в ведомой им литературной войне с поэтами Цеха. Это предательство, по Набокову, могла искупить только публичная ссора Струве с Ивановым, к которой непременно свелось бы буквальное исполнение его просьбы. Возможен и другой ответ на вопрос, почему Набоков попросил Струве задать трепку Иванову. Вряд ли Набоков думал, что Струве мог лично познакомиться с Ивановым. Однако он посчитал возможным контаминировать их отзывы на «Университетскую поэму», что метафорически и обозначается возможностью личных встреч критиков. Что в этих отзывах побудило писателя к их контаминации? На наш взгляд, содержащийся в них мотив его выучки, ученичества, который сам по себе – в какой бы форме отзыва его ни употребляй: в лестной (вариант Струве) или неприкровенно саркастической (вариант Иванова), – имеет довольно двусмысленное оценочное значение. Этот второй вариант ответа тем более вероятен в свете упомянутых выше просьб Набокова, обращенных к Струве, не вступать в какие-либо контакты с поэтами «Цеха», поддержать его в литературной борьбе с ними. Вместо же этого, как Набоков мог увидеть в рецензии Струве на «Университетскую поэму», тот сам подбрасывает в топку враждебной ему критики двусмысленные идеи, лишь слабо завуалированные дружеским участием. (Напомним, что отзыв Струве появился 10 декабря, а Иванов откликнулся на «Университетскую поэму»

через 5 дней – 15 декабря 1927 г.). Таким образом, в этом письме Набоков впервые поставил в один ряд критические отзывы Струве и враждебной ему критики, принадлежащей кругу «Цеха».

В письме, датируемом приблизительно второй половиной марта – началом апреля 1930 г., Набоков весьма высоко оценил отзыв Струве на его стихи из сборника «Возвращение Чорба», в котором тот, напоминаем, в виде исключения похвалил их за «музыкальность», признав тем самым их «поэтичность». Набоков пишет: «Спасибо, друг, за ваши тонкие слова о моих стихах…» [77, с. 132].

В знаменитом пространном и очень теплом отзыве Набокова на итоговую статью Струве «Творчество Сирина» (17 мая 1930 г.), который содержится в письме от 26 мая 1930 г., подразумевается почти исключительно отклик критика на роман «Защита Лужина», но не его оценки стихов, резюмирующие предыдущие заметки [77, с. 134].

В письме от 26 октября 1930 г. Набоков одобрительно отозвался о статье Струве, направленной против враждебных ему «Чисел»: «Статьи – Вашу и Львова – о “Числах” вполне оценил»[3] [77, с. 136].

Однако в январе следующего 1931 г. в письмах Набокова проявляется явное несогласие с эстетическими взглядами Струве. Так, 6 января 1931 г. Набоков пишет: «С наслаждением читаю в “России и Славянстве” дивные стихи Бальмонта. Какая сила, какое разнообразие! (Вы довольны?)» [77, с. 140]. Иронию Набокова раскрывает Долинин: «Набоков подтрунивает над публикацией в РиС как стихов К. Бальмонта, который был постоянным автором еженедельника, так и панегирических статей о нем. Одну из таких статей, “Бальмонт – певец России”, написал сам Глеб Струве (РиС, 1930, 29 марта)» [77, с. 140–141].

Некоторое противоречие между комментариями Долинина и письмами Набокова наблюдается в случае публикации письма от 19 января 1931 г., в котором писателем раскрывается негативный подтекст в его рецензии на

[3] Подробнее о полемике Струве с «Числами» см. в издании [77, с. 137].

второй сборник «Перекрестка»: «На Перекрестке [sic] я оставил кучку, – найдете ее в завтрашнем номере “Руля”. Нельзя же все-таки, господа, зудить [sic] все о том же да все тем же зудом…» [77, с. 141]. Согласно комментарию Долинина, Струве выступил в данном вопросе вместе с Набоковым единым фронтом [77, с. 142]. Однако никак не комментируется тот факт, что уже в следующем письме от 3 февраля 1931 г. выясняется недовольство Струве статьей Набокова о сборнике «Перекрестка»: «Напрасно сердитесь на меня из-за (вполне справедливой) статейки моей о перекрестке [sic]» [77, с. 143]. Таким образом, получается, что Струве против своей воли написал отрицательный отзыв о сборнике «Перекрестка», лишь формально присоединившись к мнению Набокова. И для последнего это позиция Струве не была секретом.

В связи с этими догадками существенно, что тут же, в концовке письма от 3 февраля 1931 г., появляется возможная ирония в адрес стихов Струве: «А помните ваши стихи, – “невероятный твой подарок” и что-то очень хорошее о потолке?» [77, с. 143]. Согласно комментарию Долинина: «Набоков – нечаянно или нарочно – приписывает Струве строку из стихотворения Ходасевича “Горит звезда, дрожит эфир…” (1921). […] “Что-то очень хорошее о потолке” в известных нам стихах Струве обнаружить не удалось, но это может быть отсылка к “Балладе” (1921) того же Ходасевича…» [77, с. 143].

В свете нашей темы указанная ирония Набокова в адрес стихов Струве возвращает последнему его упреки в подражательности поэзии писателя. По Набокову, стихи Струве неотличимы от стихов Ходасевича – объекта подражания – до такой степени, что не оставляют от себя даже тени в виде каких-либо запоминающихся стихов. Судя по рассматриваемым письмам, Набоков запомнил из всего поэтического наследия Струве только две строчки из стихотворений «Я хочу быть простым и мудрым…» (1922) и «Черный кэб» (1923), зацитированных им до полусмерти, до издевательства над своим корреспондентом [77, с. 124, 131, 141; 78, с. 141].

Набоков также возвращал Струве его упреки в подражательности стихов «Грозди» и «Горнего пути», критикуя обнаруживаемые им в стихах современных поэтов стилистические штампы на морскую тематику. Дело в том, что и Струве как поэт не избежал этого, по оценке Набокова, модного поветрия. Например, во второй книге парижского журнала «Окно» за 1923 г. были напечатаны два стихотворения Струве под общим названием «Корабль». Причем во втором из этих стихотворений содержится отвергаемая Набоковым как результат пагубного влияния поэтики «Цеха» превосходная степень прилагательного в функции эпитета: «сладчайшие слова» [91, с. 198].

Таким образом, не исключено, что упомянутое выше несогласие Струве по поводу негативной оценки Набоковым поэтических достоинств второго сборника «Перекрестка» могло быть вызвано резким выпадом со стороны писателя в отношении стилистических штампов на морскую тему [66, т. 3, с. 693]. Об этом Набоков также писал в рецензии на сборник драматических поэм «Беатриче» (Берлин, 1929) Корвин-Пиотровского [66, т. 3, с. 684]. В письме к жене от 16 мая 1930 г. Набоков выразился о «морских» штампах в стихах пражского поэта А.В. Эйснера со всей свойственной ему прямотой: «какая это гнусность» [70, с. 176].

Эту оценку Набокова Струве мог и не знать, однако не столь остро заточенные в литературно-критических статьях писателя полемические стрелы, направленные против современных поэтов, подражающих гумилевским «Капитанам», разумеется, попадали и в его адрес.

В романе «Дар» морская тематика поэзии Струве и его единомышленников нашла отражение в пренебрежительно-жалостливом «разносе» стихов с немецким выговором (вероятнее всего, намек на Струве) Яши Чернышевского со стороны представляющего в данном случае самого автора Ф.К. Годунова-Чердынцева: «Кроме патриотической лирики, были у него стихи о каких-то матросских тавернах; о джине и джазе, который он писал на переводно-немецкий манер: “яц”…» [66, т. 4, с. 225]. В дальнейшем

нашем исследовании мы покажем, что немецкая тема будет возникать в тех фрагментах романа, в которых обнаруживается присутствие Струве.

Тема прозаизации в стихах Набокова, инициированная, как было показано выше, в литературно-критических статьях Струве и развиваемая затем в негативном плане враждебно настроенными по отношению к писателю Адамовичем и Хохловым, нашла пародийно-сатирическое отражение в романе «Дар». Начать с того, что действие романа начинается 1 апреля 1926 г. [21, с. 105], то есть в день выхода из печати рецензии Струве на «Машеньку», в которой тот, напоминаем, объявил Набокова не поэтом, а прозаиком. В этот день Годунов-Чердынцев узнает от Александра Яковлевича Чернышевского о выходе хвалебной рецензии на первый сборник его стихов, что, в свете нашей темы, напоминает о рецензии Струве на первый эмигрантский сборник стихов Набокова «Гроздь». Это сообщение о существовании хвалебной рецензии в конце концов оказалось первоапрельской шуткой, как и мнимая похвала Струве ранних стихов Набокова, однако Федору Константиновичу ее первые строчки, сымпровизированные на ходу по телефону Александром Яковлевичем, послужили камертоном для сочинения идеального отзыва о его стихах: «Только что вышедшая книга стихов до сих пор неизвестного автора, Федора Годунова-Чердынцева, кажется нам явлением столь ярким, поэтический талант автора столь несомненен…». [66, т. 4, с. 196]. Чуть ниже Александр Яковлевич дает общую характеристику этой рецензии как весьма хвалебной: «Нет, Федор Константинович дорогой, сейчас ничего не скажу, ни где, ни что, – а если хотите знать, что я сам думаю, то не обижайтесь, но он вас перехваливает» [66, т. 4, с. 196]. Далее ко всей этой истории присовокупляется немецкая тема. Газета, на которую ссылался Александр Яковлевич, оказалась немецкой и единственную информацию, которую она могла донести до Федора Константиновича, – это дату ее выхода из печати [66, т. 4, с. 218–219].

Федор Константинович в самом начале своей авторецензии, по его словам, «мгновенной мыслью пробегая книгу» [66, т. 4, с. 197], вводит тему прозаизации стихов, знаковую для литературно-критического дискурса Струве: «Стратегия вдохновения и тактика ума, плоть поэзии и призрак прозрачной прозы — вот определения, кажущиеся нам достаточно верными для характеристики творчества молодого поэта» [66, т. 4, с. 197]. Тут же он формулирует правило «золотой середины» между общим и индивидуальным, которому он якобы стремился следовать при изображении своего детства: «При набожном их сочинении, автор с одной стороны, стремился обобщить воспоминания, преимущественно отбирая черты, так или иначе свойственные всякому удавшемуся детству: отсюда их мнимая очевидность; а с другой, он дозволил проникнуть в стихи только тому, что было действительно им, полностью и без примеси: отсюда их мнимая изысканность» [66, т. 4, с. 197]. Это правило «золотой середины» является реминисценцией отзыва Адамовича на роман Набокова «Защита Лужина», в котором противопоставляются принципы изображения действительности в этом произведении и «Повести о сестре» М.А. Осоргина как индивидуальное, частное и общее [1].

Таким образом, Годунов-Чердынцев контаминирует в начале своей идеальной авторецензии на сборник собственных стихов реминисценции отзывов Струве и Адамовича на произведения Набокова. Тем самым писатель указывает на их тождественность. Как мы показали выше, точно так же Набоков контаминировал фигуры Струве и враждебного ему Г. Иванова.

В концовке авторецензии Годунов-Чердынцев выражает горячую надежду, что предполагаемый автор хвалебной рецензии, о которой ему сообщил Александр Яковлевич, нашел «музыку» в его стихах и, тем самым, признал их по-настоящему поэтическими: «Неужто и вправду все очаровательно дрожащее, что снилось и снится мне сквозь мои стихи, удержалось в них и замечено читателем, чей отзыв я еще сегодня узнаю? Неужели действительно он все понял в них, понял, что кроме пресловутой

“живописности” есть в них еще тот особый поэтический смысл (когда за разум зашедший ум возвращается с музыкой), который один выводит стихи в люди?» [66, т. 4, с. 215].

Таким образом, Набоков в данном случае употребил реминисценцию литературно-критической установки Струве на «музыкальность» стихов как на критерий их поэтического достоинства. Напоминаем, что Струве этой «музыкальности» в стихах Набокова не находил, тем самым отказывая им в «поэтичности». В случае если Годунов-Чердынцев – это сам Набоков, то как же желал писатель услышать из уст Струве подобную похвалу своим стихам!

Поиск автора хвалебной рецензии не дает Годунову-Чердынцеву покоя, и он пытается найти его среди своих знакомых литераторов: «Кто мог написать? Федору Константиновичу никак не удавалось выбрать. Этот был добросовестен, но бездарен; тот – бесчестен, а даровит; третий писал только о прозе; четвертый – только о друзьях; пятый... и воображению Федора Константиновича представился этот пятый: человек его возраста, даже, кажется, на год моложе, напечатавший за те же годы, в тех же эмигрантских изданиях не больше его (тут стихи, там статью), но который, каким-то непонятным образом, едва ли не с физиологической естественностью некой эманации, исподволь оделся облаком неуловимой славы, так что имя его произносилось – не то, чтоб особенно часто, но совершенно иначе, чем все прочие молодые имена; человек, каждую новую строчку которого он, презирая себя, брезгливо, поспешно и жадно поглощал в уголку, стараясь самым действием чтения истребить в ней чудо – после чего дня два не мог отделаться ни от прочитанного, ни от чувства своего бессилия и тайной боли, словно в борьбе с другим поранил собственную сокровенную частицу; одинокий, неприятный, близорукий человек, с какой-то неправильностью во взаимном положении лопаток. Но я все прощу, если это ты» [66, т. 4, с. 217].

Из перечисленных критиков почти однозначно определяется фигура второго: «бесчестен, а даровит». Подобную характеристику дал Набоков Адамовичу в «Других берегах»: «Даровитый, но безответственный глава

одной такой группировки совмещал лирику и расчет, интуицию и невежество, бледную немочь искусственных катакомб и роскошную античную томность» [66, т. 5, с. 317]. Третий и четвертый могут быть кем угодно, но не Струве. Остаются фигуры первого и пятого критика. Причем именно пятый критик, по мнению Годунова-Чердынцева, способен написать идеальную рецензию на его стихи. Под этим критиком подразумевается другой герой романа – поэт Кончеев, к которому Годунов-Чердынцев, судя по процитированному фрагменту, питает сальерическую зависть. Итак, присутствует ли Струве в Кончееве? Положительный ответ на этот вопрос содержится в следующем фрагменте воображаемого диалога Годунова-Чердынцева с Кончеевым, состоявшегося в тот же самый день, когда тот попался на первоапрельскую шутку Александра Яковлевича, поскольку в нем обсуждается знаковая для набоковианы Струве тема прозаизации стихов, появляется мотив «музыкальности» как универсального критерия «поэтичности»:

[Кончеев]: «Итак, я читал сборник ваших очень замечательных стихов. Собственно, это только модели ваших же будущих романов».

[Годунов-Чердынцев]: «Да, я мечтаю когда-нибудь произвести такую прозу, где бы “мысль и музыка сошлись, как во сне складки жизни”».

[Кончеев]: «Благодарю за учтивую цитату. Вы как – по-настоящему любите литературу?» [66, т. 4, с. 256].

Таким образом, Кончеев, вопреки надежде Годунова-Чердынцева, отказывает его стихам в музыкальности, делая акцент на их прозаизированности. Кончеев почти дословно цитирует Струве, считавшего Набокова прозаиком, пишущим стихи. Но, в таком случае, Кончеев, в глазах Годунова-Чердынцева, не может быть автором идеальной рецензии, а Струве, в глазах Набокова, не смог по достоинству оценить его поэтический талант. 1 апреля 1926 г. закончилось для Годунова-Чердынцева двойным разочарованием: хвалебная рецензия на его стихи так и не появилась; Кончеев так и не стал его другом. Мы можем только предполагать, что

значил этот день в отношениях Набокова и Струве. Однако писатель, несомненно, испытал разочарование в литературно-критических суждениях Струве, легших в основу общепринятых взглядов о «непоэтичности» его стихов.

На наш взгляд, Струве заметил полемический выпад, сделанный Набоковым в «Даре» против его литературно-критических оценок. К этому предположению нас привели его настойчивые и неоднократные указания на пародийность рецензий на книги Годунова-Чердынцева, особенно задевших его воображаемых диалогов протагониста с Кончеевым, как на основную причину произошедшей в его критике переоценке творчества Набокова. Об этом он писал В.Ф. Маркову 29 июля 1952 г. [99, с. 122]. Сходную мысль Струве выразил и публично, – в «Русской литературе в изгнании» [100, с. 195]. При этом Струве проводил прямую каузальную связь между Годуновым-Чердынцевым и личностью Набокова, и, следовательно, в отличие от нас, относил сделанные нами выше наблюдения о пародийном подтексте идеальной авторецензии Годунова-Чердынцева напрямую к собственной персоне: «… Годунов-Чердынцев – это, несомненно, сам автор» [99, с. 124]. «… стихи Годунова-Чердынцева пародируют собственные стихи Сирина…» [100, с. 195].

Таким образом, полемическая стрела Набокова достигла своей цели. А на «Русскую литературу в изгнании», стимулированную «Даром», Набоков, как заметил Долинин, «демонстративно не откликнулся» [77, с. 115]. Конечно, этот жест не означает, что его совсем перестал интересовать полемический «сюжет Струве». Ниже мы еще обсудим некоторые его мотивы. Однако, естественно, тема полемики Набокова со Струве, особенно в его художественных произведениях, нуждается в дальнейшем исследовании.

2.1.3. Полемика Набокова с представителями литературных объединений «Цех поэтов» и «Скит поэтов»

Литературно-критические статьи Набокова 1920–1930-х гг. дают также материал для исследования его полемики с отдельными враждебными ему группами зарубежных поэтов, представители которых давали отрицательные отзывы на его стихи. Как было показано выше, Набоков вел литературную войну прежде всего с поэтами «Цеха». Однако под его критический удар попали также многие начинающие парижские поэты, в стихах которых он усматривал влияние «цеховской» поэтики. Так, он критикует поэта А. Булкина за употребление прилагательных в превосходной степени в функции эпитета, которое считал, как было сказано выше, порочной практикой поэтов «Цеха» [66, т. 2, с. 636]. В другой рецензии он отмечает у Булкина неприемлемые им ритмические прозаизмы как дань «парижской» поэтике [66, т. 2, с. 656]. Подобные прозаизмы он также отмечает в сборнике «Стихи на случай» В.С. Познера [66, т. 2, с. 664]. В рецензии на «Вторую книгу стихов» Довида Кнута Набоков находит такой стилистической штамп «парижской» поэтики, как употребление эпитетов с отрицанием «не» [66, т. 2, с. 656]. А у Б.Ю. Поплавского Набоков находит очевидное, на его взгляд, подражание стихам его зоила Г. Иванова, автора сборника стихов «Розы» (1931): «Одно стихотворение Бориса Поплавского – пестрое, бескостное. “Расцветает молчанья свинцовая роза”. У современных молодых поэтов встречаются всяких видов розы, нет только садовых, и это нехорошо» [66, т. 2, с. 657].

В романе «Дар» эпитеты с «не» и образ «розы» являются одной из стилистических примет всей поэзии «молодого поколения», которую представляет Яша Чернышевский: «Эпитеты, у него жившие в гортани, “невероятный”, “хладный”, “прекрасный”, – эпитеты, жадно употребляемые молодыми поэтами его поколения, обманутыми тем, что архаизмы, прозаизмы или просто обедневшие некогда слова вроде “роза”, совершив полный круг жизни, получали теперь в стихах как бы неожиданную свежесть, возвращаясь с другой стороны, – эти слова, в спотыкавшихся устах Александры Яковлевны, как бы делали еще один полукруг, снова

закатываясь, снова являя всю свою ветхую нищету – и тем вскрывая обман стиля» [66, т. 4, с. 225]. В рецензиях от 30 января 1929 г. и 28 января 1931 г. Набоков критикует учителей молодых парижских поэтов Адамовича и Оцупа, причем сознательно ставит в один ряд стихи мэтров парижской поэзии и их учеников, мало того, противопоставляя всем им фигуру Ладинского, считавшегося молодым поэтом. [66, т. 2, с. 671; т. 3, с 691]. Все это он делает ради полемических целей.

Одна из рецензий Набокова – на сборник стихов Поплавского «Флаги» – на наш взгляд, построена по инвертированным «правилам» Адамовича для «настоящих стихов», которые тот озвучивал, критикуя стихи Набокова: настоящие стихи должны запоминаться так, что их хотелось бы повторять; если это правило не работает, то, как бы ни были стихи «умны», никакая значительность содержания их не спасает: они никуда не годны, и поэту следует перейти на прозу [3, с. 218]. По Набокову, стих Поплавского «О Морелла, усни, как ужасны орлиные жизни...» хочется повторять снова и снова. То есть «правило Адамовича» для «настоящих стихов» работает. Однако Набоков не видит в них никакого содержания: «“О Морелла, усни, как ужасны орлиные жизни...” Вот звучит это, — ничего не поделаешь, звучит, – а ведь какая бессмыслица...» [66, т. 3, с. 697]. И поэтому он советует поэту обратиться к прозе, чтобы научиться искусству мыслить, без которого, по Набокову, не бывает поэзии, а остается в остатке только «бессмыслица»: «Является даже мысль, не пустая ли все это забава, не лучше ли Поплавскому испытать свои силы в области прозы? […] Как хорошо бывает углубиться в себя, свято воздержаться от стихов, заставить музу попоститься…» [66, т. 3, с. 697].

Другой группой зарубежных поэтов, с которой у Набокова сложились враждебные отношения, были пражане, группирующиеся вокруг журнала «Воля России». Выше мы упоминали пренебрежительный отзыв о Набокове как о «втором ученике», который принадлежал идейному вдохновителю этого журнала М.Л. Слониму. Литературно-критические статьи писателя

дают достаточно много информации для наблюдения над полемикой Набокова с сотрудниками «Воли России». Здесь мы рассмотрим только материал, касающийся отзывов Набокова о поэзии пражан.

8 мая 1929 г. Набоков напечатал в «Руле» отрицательную рецензию на вторую книгу «Воли России» за 1929 г. Для нашей темы существен отзыв писателя на опубликованные в этой книге «Итальянские сонеты» К. Ирманцевой, в котором высмеивалась их «изысканность» [66, т. 2, с. 671]. Можно предположить, что позднейшее признание самой К. Ирманцевой от 9 июня 1940 г. по поводу этого отзыва отражает общее мнение пражан о творчестве Набокова: «… в свое время его критика моих “Итальянских сонетов” мне не понравилась. Однако и на безрыбье и рак – рыба, а человек он безусловно очень талантливый, хотя все его писания мне глубоко несимпатичны, во всем какая-то безжалостность, безлюбовность, бестактное любопытство и механичность» [66, т. 2, с. 777–778].

В этой же рецензии Набоков пренебрежительно отозвался о стихах В.М. Лебедева: «Неплохи стихи Вячеслава Лебедева, хотя уж очень похожи на те, что ныне пишутся» [66, т. 2, с. 672]. Набоков аналогично оценил в рецензии от 30 января 1929 г. «Стихи о крыльях» этого поэта, напечатанные в 37 книге парижских «Современных записок»: «Наконец, стихотворение Лебедева – “о крыльях” – умело написано, но ровно никакого следа в памяти не оставляет» [66, т. 2, с. 671]. Как видно из последнего примера, Набоков прибег к «правилу Адамовича» о «повторяемости» стихов для оценки творчества представителя враждебной ему литературной группы.

22 мая 1929 г. в рецензии на «Избранные стихи» И.А. Бунина Набоков намеренно вызывал пражан на обмен полемическими колкостями, намекая на просоветскую редакционную политику их печатного органа, – журнала «Воля России»: «Полагаю, впрочем, что и ныне среди так называемой “читающей публики” — особенно в той части ее, которая склонна видеть новое достижение в безграмотном бормотанье советского пиита, – стихи Бунина не в чести или, в лучшем случае, рассматриваются как не совсем

законная забава человека, обреченного писать прозой. Оспаривать такой взгляд нет нужды» [66, т. 2, с. 673]. В статье «На красных лапках», напечатанной в «Руле» 29 января 1930 г. и посвященной продолжению полемики с пражанами, начатой в статье о стихах Бунина, Набоков с удовлетворением отметил эффективность своей полемической «ловушки»: «Ничто не пропадает зря: особенно больно задело Эйснера именно место в моей рецензии, которое и было рассчитано, чтобы потревожить самодовольство любителей “современности”, совершенно неспособных понять прелесть бунинских стихов» [66, т. 2, с. 681]. А 15 октября 1930 г. в статье «Литературные заметки: О восставших ангелах», посвященной обзору 7 и 8 книги «Воли России» за этот год, Набоков продолжил эту полемику, поводом для которой послужили стихи Бунина, противопоставленные В.М. Лебедевым в негативном плане стихам новейших советских поэтов: «… новые доказательства бунинской “безграмотности” только обличают поверхностность лебедевских познаний[4] в области русской словесности и языка» [66, т. 3, с. 686]. И далее Набоков характеризует мировоззрение Лебедева и сотрудников «Воли России» в целом как мещанское [66, т. 3, с. 687]. В этой же статье Набоков критикует с похожих позиций стихи Эйснера за их безнадежный провинциализм, выражающийся в стремлении за современной образностью [66, т. 3, с. 687]. Кроме того, Набоков как бы поставил точку в своей полемике с пражанами, указав на политическую ангажированность их главного идеолога Слонима: «… похвалы, которые М. Слоним расточает бездарнейшему В. Шишкову (ох уж это вдумчивое отношение к советской халтуре)» [66, т. 2, с. 687].

Дополнительный свет на тему враждебных отношений Набокова с группой пражских поэтов дают его письма к жене. В письме от 16 мая 1930 г. Набоков передает свои негативные впечатления от знакомства с Ратгаузом (тот якобы не заметил сарказма в ивановском сравнении его стихов со

[4] Статья В.М. Лебедева, с которой полемизирует Набоков, называется «О красных лапках, дедушкиных портретах и голом короле». Она появилась в № 7/8 «Воли России» за 1930 г. [51].

стихами Набокова); от «гумилевских» стихов Эйснера; от стихов прочих участников «Скита поэтов» [70, с. 176–177]. В письме от 6 апреля 1932 г. Набоков прямо называет всех без исключения пражских поэтов «бездарем на бездаре» [70, с. 186]. А в письме от 12 апреля 1932 г. Набоков иронически упоминает Ратгауза как «лучшего нашего лирика». Здесь же встречается упоминание и Хохлова, причем, в одном ряду с другими представителями пражского объединения поэтов [70, с. 190].

Таким образом, только в контексте указанных отношений Набокова с пражанами следует оценивать оценку Хохлова стихов Набокова в сборнике «Возвращение Чорба», которую Р.Д. Тименчик считает «достаточно верной» [66, т. 2, с. 761]. В этом случае станет очевидна зависимость критика от общей редакционной политики «Воли России», враждебной по отношению к Набокову, а в его оценке обнаружится полемическое преувеличение.

2.2. Полемика Набокова с критиками «Машеньки»

В письме Набокова жене от 3 июля 1926 г. сохранилось свидетельство теплого чувства писателя к Айхенвальду за его статью о «Машеньке»: «Татаринов мне дал № “Русского слова” (Харбин), в котором полностью перепечатана статья Айхенвальда о “Машеньке”. Любовь моя, это приятно? Сложил в картонку» [70, с. 140–141]. В 1979 г. Вера Евсеевна констатировала точность наблюдения Айхенвальда о релевантности темы «потусторонности» для творчества Набокова, которое критик сделал на материале «Машеньки». Правда, она в своей формулировке этой темы никак не учла отзыва Айхенвальда. Женой Набокова упоминаются такие произведения Набокова, в которых поднимается тема «потусторонности», как «Влюбленность», «Еще безмолвствую и крепну я в тиши…», «Как я люблю тебя», «Вечер на пустыре», «Слава» [72, с. 3].

Как видно из лейтмотивов в стихах Набокова, указанных его женой, тема «потусторонности» особенно часто появлялась в 1930–начале 1940-х гг.

Особенно замечательно, что собственноручная формулировка Набоковым открытой Айхенвальдом темы «потусторонности» появляется в его последнем в жизни стихотворении «Влюбленность» (1973), вошедшем в состав его последнего романа «Посмотри на арлекинов».

Таким образом, Набоков отдавал должное открытию Айхенвальда, не только постоянно вспоминая о нем в своем творчестве, но и завещая его своим будущим исследователям в качестве установочного.

Однако в рассказе «Пассажир», опубликованном в «Руле» 6 марта 1927 г., наблюдается полемика Набокова с Айхенвальдом по поводу его замечания об излишне откровенном изображении «сцены неудавшейся любви на каменной плите». Согласно комментарию Набокова к английскому переводу этого рассказа, который датируется 1976 г., один из его главных героев – критик, был задуман так, чтобы в нем признали портрет Айхенвальда: «“Писатель” в этой истории не автопортрет, а собирательный образ пошловатого писателя. “Критик” же является дружеским шаржем коллеги-эмигранта Юлия Айхенвальда … известного литературного критика. Читатели прежних времен узнавали его точные, изящные маленькие жесты и увлечение игрой благозвучно спаренными фразами в литературных комментариях. К концу рассказа все, кажется, уже забывают об обгоревшей спичке в рюмке – то, что сегодня я ни в коем случае не позволил бы» [66, т. 2, с. 720]. Между этим критиком и писателем в рассказе происходит диспут на тему «эстетических отношений искусства к действительности». Писатель выступает сторонником «жизненного» изображения, основанного на аристотелевском постулате «отражения жизни в искусстве», а критик, наоборот, – сторонником условного изображения, предполагающего примат искусства над жизнью. Очевидно, что Набоков вкладывает в уста критику собственные мысли об искусстве. Так, он сформулировал принцип целесообразности условности в искусстве в рецензии на роман М.А. Алданова «Пещера» (1936): «Среди них образ Брауна особенно удался автору; та сочиненность его, о которой глухо толкуют в кулуарах

алдановской славы, на самом деле гораздо живее мертвой молодцеватости литературных героев, кажущихся среднему читателю списанными с натуры» [66, т. 4, с. 593]. В главке четвертой главы 13 «Других берегов» Набоков классифицирует тех, кто решает шахматные задачи, на «простаков» и «умников», то есть точно так же, как критик разделил потенциальных читателей детективных рассказов его визави [66, т. 5, с. 322].

Однако в иронической концовке рассказа, на которую обращает внимание Набоков в вышецитированном фрагменте своего предисловия к английскому переводу «Пассажира» («К концу рассказа все, кажется, уже забывают об обгоревшей спичке в рюмке – то, что сегодня я ни в коем случае не позволил бы» [66, т. 2, с. 720]), на наш взгляд, содержится намек на совет Айхенвальда элиминировать откровенные подробности в описании «сцены неудавшейся плиты на каменной плите». Писатель, по рассеянности бросивший обгоревшую спичку в пустую рюмку критика, в концовке рассказа пытается ее вместе со спичкой заполнить вином, а критик, вместо того чтобы обратить внимание своего феноменально невнимательного собеседника на эту злополучную спичку или самому вытащить ее из рюмки, только уговаривает своего визави больше ему не наливать [66, т. 2, с. 486]. В рассказе контаминируются мотивы «скромности» и «близорукости» критика [66, т. 2, с. 480]. Почему же критик не убрал из рюмки обгоревшую спичку? Неужели он был до такой степени близорук в физическом смысле этого слова, что не видел ее? На наш взгляд, Набоков имеет в виду невероятную деликатность критика, приводящего его к этической и эстетической близорукости. В свете нашей темы об этом можно сказать другими словами: критик был столь по-человечески деликатен, что предпочел на протяжении всей беседы и даже во время наполнения его рюмки с обгоревшей спичкой умолчать о «некрасивой» детали и превратить свою беседу с «пошловатым» писателем-детективщиком, в возвышенный «симпосион» в духе платоновско-сократических диалогов об искусстве. Критик, прототипом которого был Айхенвальд, отказавшийся от наблюдения за «некрасивыми»

деталями, оказывается, по Набокову, в трагикомической ситуации, будучи обреченным пить свое вино с обгоревшей спичкой в рюмке.

В романе «Дар» полемика с Айхенвальдом о границах откровенного изображения в искусстве была продолжена. Устами Ф.К. Годунова-Чердынцева Набоков указал, что принципы такого рода изображения встречаются уже у И.А. Гончарова в описании «романтической» любви героини романа Веры и Марка Волохова: «Или вы собираетесь поговорить о безобразной гигиене тогдашних любовных падений? Кринолин и сырая скамья?» [66, т. 4, с. 256]. Правда, Федор Константинович так же отвергает подобный прием, как и Айхенвальд. Однако мнение его собеседника Кончеева, за которым по всей вероятности скрывается сам Набоков [21, с. 49–50] оказывается, на наш взгляд, более взвешенным. Он приводит подобный пример откровенного изображения для придания действию комической окраски: «Тут я вас уловлю. Разве вы не читали у того же Писемского, как лакеи в передней во время бала перекидываются страшно грязным, истоптанным плисовым женским сапогом? Ага!...» [66, т. 4, с. 256]. С другой стороны, как показывает Набоков в своей лекции о жизни и творчестве Тургенева, пуританский отказ от откровенного изображения любовных сцен придает им характер неестественности, которую можно воспринимать только в ироническом свете: «Тургеневские девушки обычно резво вскакивают с постелей, облачаются в кринолины, обрызгивают лицо холодной водой и свежие, как розы, выпархивают в сад, где и происходят неизбежные встречи под сенью беседок» [65, с. 133]. Писатель называет «странным и глупым замечанием» [65, с. 149] суждение Тургенева «остальное досказывать нечего», которым тот прерывает свое повествование о начале знакомства Николая Петровича и Фенечки, переросшее затем в интимную близость.

Таким образом, Набоков возражает Айхенвальду, указывая на примере творчества Гончарова и Писемского на эффективность откровенных деталей в придании трагической «сцене неудавшейся любви на каменной плите»

комической окраски, обеспечивающей ей шекспировскую глубину и объемность изображения, а на примере творчества Тургенева – на ходульность любовных сцен в случае их пуританского изображения. По крайней мере, в этом отношении Набоков не считал себя «учеником» Тургенева, на что якобы указал Айхенвальд после прочтения писателем «Машеньки» на собрании литературного кружка 23 января 1926 г. Вообще говоря, Набоков был невысокого мнения о Тургеневе как о писателе: «Он не великий писатель, хотя и очень милый. […] Ни его готовность взяться за любую модную общественную идею, ни банальный сюжет (всегда примитивнейший) невозможно сравнивать с суровым искусством Флобера» [65, с. 136]. В свете нашей темы, в последнем утверждении Набокова можно усмотреть указание писателя на истинный источник его романного искусства. Согласно письму жене от 17 января 1924 г., то есть незадолго до работы над «Машенькой», Набоков внимательно читал этого французского писателя и весьма восхищался его мастерством [70, с. 73].

В лекции о романе «Анна Каренина» Набоков оспорил мнение Айхенвальда о том, что тема Анны Карениной посвящена изображению истинной любви в понимании Толстого. Чувства, которые испытывают друг к другу Анна и Вронский, по Набокову, имеют физиологическую природу, а, значит, эгоистическую, греховную. По мнению Набокова, Толстой это подчеркивает, сопоставляя сюжетные линии Каренина–Вронский и Кити–Лёвин, в которой как раз ярко раскрывается истинная любовь: «тоже чувственная, но при этом исполненная гармонии, чистоты, самоотверженности, нежности, правды и семейного согласия» [65, с. 225].

Таким образом, по Набокову, понимание Айхенвальдом истинной любви ошибочно и не может служить ему как писателю образцом для изображения возвышенных чувств. С другой стороны, эту искомую Айхенвальдом «возвышенность», по Набокову, не только не может унизить, но, наоборот, придает ей невероятную красоту весьма откровенная для своего времени сцена родов Кити: «Затем начинается часть, оттеняющая

красоту этого естественного явления. Кстати говоря, вся история художественной литературы в ее развитии есть исследование все более глубоких пластов жизни. Совершенно невозможно представить, что Гомер в 9 в. до н.э. или Сервантес в 17 в. н.э. описывали бы в таких невероятных подробностях рождение ребенка. Дело не в том, оправданны ли те или иные события или чувства этически или эстетически. Я хочу сказать, что художник, как и ученый, в ходе эволюции искусства или науки, все время раздвигает горизонт, углубляя открытия своего предшественника, проникая в суть явлений все более острым и блистательным взглядом, – и вот каков результат» [65, с. 242].

Таким образом, по Набокову, откровенное изображение «низких» явлений обусловлено исторической эволюцией искусства и сопоставимо с деятельностью ученых по раскрытию загадок природы.

В предисловии к английскому изданию «Король, дама, валет» (1968) Набоков поставил точку в своем давнем споре с Айхенвальдом об откровенном изображении в искусстве, категорически отказавшись исправлять указанные тем в романе фрагменты как этически и эстетически неприемлемые: «“Грубость” и “непристойность” книги, испугавшие моих самых доброжелательных критиков из эмигрантских журналов, были, разумеется, сохранены…» [21, с. 65].

Набоков высоко отозвался об отзыве Струве на «Машеньку» в письме к нему от 19 февраля 1927 г. Правда, тут же добавил, что сам роман ему кажется уже не соответствующим его актуальному уровню писательского мастерства [77, с. 125]. Известно, что Набоков на всю жизнь сохранил образ помещичьей усадьбы из рецензии Струве на «Машеньку», с помощью которого тот иллюстрировал свой тезис об «архитектурной стройности» романной композиции. Когда в 1970 г. вышло английское издание «Машеньки», он послал его Струве, вопреки своему обыкновению[5], со следующим

[5] По словам Струве, Набоков обычно не надписывал подаренные ему английские издания своих русских произведений [98, с. 187].

инскриптом: «Глебу Струве, который, наверное, узнает колонны старого фронтона сквозь разросшиеся за сорок пять лет липы, с дружеским приветом от автора «Машеньки». В. Набоков, Montreux, 1970» [98, с. 187].

Согласно письму жене от 20 июня 1926 г. у Набокова была возможность передать Мочульскому через редакцию «Звена» свое личное несогласие с выводами критика о развитии фабулы в романе («ненужное перемежение планов»?) и его стиле (натуралистичность изображения?): «Утром написал к маме письмо и отправил в “Звено” стихотворенье. Благодарил за помещенье перевода и добавил: “Брат мне пишет из Парижа, что автор рецензии о моей „Машеньке“ думает, что я „обиделся“. Будьте любезны передать ему, что это не так. Меня только удивили фактические неточности в рецензии, дающие неправильное представленье о самой фабуле и стиле книги”. Коротко и ядовито. Кстати: мне вчера Айхенвальд говорил, что Элкин (поехавший в Париж) ему написал, что Мочульский “раскаивается”. Вся эта история довольно глуповатая» [70, с. 118–119].

В лекции о жизни творчестве Тургенева и в романе «Дар» содержится ряд полемических реплик писателя в адрес наиболее активно развиваемой Мочульским концепции образа Ганина как «лишнего человека» по Чернышевскому. В лекции Набоков не пишет прямо о герое «Аси», однако из его характеристик типологически родственных ему образов Рудина, Нежданова (герой романа «Новь», 1877) и Базарова устанавливаются и некоторые его черты, отличающие его от героя «Машеньки».

По мнению Набокова, большинство положительных героев Тургенева лишены чувства юмора: «… гамлетовские сомнения Нежданова […] напрочь лишенного чувства юмора, как большинство тургеневских положительных героев…» [65, с. 135–136]. Если применить это наблюдение Набокова в отношении героя «Машеньки», то его способность взглянуть со стороны на свои собственные манипуляции с телом Машеньки, «слишком покорно, слишком неподвижно» [66, т. 2, с. 99] лежащей на каменной парковой плите в ожидании его действий, а также его воспоминание об ироническом

подведении Машенькой итогов неудавшегося свидания – «Она держала его [светляка] на ладони, наклонив голову, и вдруг рассмеялась, сказала с чуть деревенской ужимочкой: “В обчем — холодный червячок”» [66, т. 2, с. 99] – на наш взгляд, свидетельствует о присущем ему чувстве комического.

На первый взгляд, Ганин типологически родствен Рудину. Ведь герой «Машеньки» оказывается ровно в той же ситуации, что и этот тургеневский персонаж: отказывается от любимой в решительный момент [65, с. 133–134]. Однако Рудин не испытал ничего подобного в своих отношениях с Натальей по сравнению с тем, что пережил Ганин с Машенькой: у последнего было достаточно оснований, чтобы разлюбить героиню. Эта каменная парковая плита, напоминающая надгробье, окончательно похоронила всякую надежду на воскресение его чувства к Машеньке. Окончательное расставание с ней произошло у Ганина не в последней берлинской сцена романа, а еще в те далекие годы, в России, на каменной плите: «И в это время Ганин, усталый, недовольный собой, озябший в своей легкой рубашке, думал о том, что все кончено, Машеньку он разлюбил, — и когда через несколько минут он покатил в лунную мглу домой по бледной полосе шоссе, то знал, что больше к ней не приедет» [66, т. 2, с. 99].

По словам Набокова, Тургенев все-таки внял требованиям радикальной критики и попытался изобразить «сильный» русский характер в образе Базарова. Однако эта попытка, по мнению писателя, оказалась неудачной в связи с непреодоленной Тургеневым автобиографичности его вымышленных героев, испытывающих, как их создатель, настроение покорности своей судьбе [65, с. 141]. Таким образом, по Набокову, ни Базаров, ни герой «Аси» не в состоянии отказаться от любви. Один ее преследует и вспоминает о ней до конца жизни, другой от нее умирает. Но все они смиряются, покоряются перед судьбой, в отличие от Ганина, который, согласно рассмотренной концепции Шермана, на наш взгляд, аутентичной авторскому замыслу, всегда ищет Россию, всегда находится в поиске идеала и поэтому является по-настоящему сильным героем: оптимистом, не покоряющимся судьбе.

Долинин в этой связи пишет даже о рождении в Ганине творческого дара, который включает в себя способность к символизации прошедшего, его преображению в своем сознании, и, как результат, – к открытости окружающему миру, существующему в настоящем времени [33, с. 41, 44–45].

Согласно Долинину, Ганин сознательно отказался от тургеневской модели финала своей любовной истории: «И только в самый последний момент Ганин понимает, что его “книга” дописана до конца и, в отличие от тургеневского романа, не должна иметь эпилога» [33, с. 44]. Очевидно, что принятие такого решения, подразумевающего сознательный отказ от реализации чувства любви к женщине, требует немалой силы воли от набоковского героя. Также очевидно, что в основе концепции Долинина лежит айхенвальдовская концепция тотальной символичности «Машеньки». Однако акцентируемая исследователем способность преображенного сознания Ганина откликаться на события окружающего мира, на наш взгляд, все-таки не учитывает его открытости будущему, за которым стоит, по Шерману, вечный поиск идеальной России.

В характере героя романа «Дар» Ф.К. Годунова-Чердынцева также содержатся «тургеневские черты», пародирующие открытую в набоковиане 1920–1930-х гг. Мочульским тему «сильного человека по Чернышевскому». По наблюдению С. Давыдова, Федор Константинович является «одним из последних литературных потомков “лишних людей” России» [123, с. 359]. Он «проводит большую часть своей жизни, лежа на диване и беспокоясь об одной вещи: как писать хорошо» [123, с. 359]. Это сопоставление можно продолжить. На наш взгляд, к Федору Константиновичу можно отнести следующую характеристику, данную Набоковым Тургеневу: «Тургенев был не только превосходным пейзажистом, но и умел мастерски рисовать небольшие броские карикатуры, напоминающие зарисовки на стенах английских загородных клубов» [65, с. 138]. Федор Константинович, как и Тургенев, внял внушению сочувствующего радикальной критике 1860-х гг. Александра Яковлевича Чернышевского и создал сильный характер его

однофамильца Николая Гавриловича. Однако биография, по словам Александра Яковлевича, этого «сущего подвижника» [66, т. 4, с. 226] была воспринята как пародия на него. Как отметил Набоков в лекции, посвященной Тургеневу, тот оказался в такой же ситуации: «Хотя Тургенев и восхищался Базаровым, радикально настроенные левые, которым он думал польстить в лице этого сильного молодого нигилиста, были возмущены его портретом и увидели в нем лишь карикатуру, созданную к вящей радости их противников» [65, с. 135].

Но здесь-то и заканчивается сходство между Годуновым-Чердынцевым и Тургеневым вкупе с его героями. Последний, по яркой характеристике Набокова: «… был ошеломлен. Из любимца передовых кругов общества он вдруг сделался чем-то вроде пугала. Тщеславный до крайности, он дорожил не только славой, но и внешними ее атрибутами. Глубоко задетый и разочарованный, он вовремя очутился за границей, где оставался до конца жизни, совершая лишь редкие и краткие визиты на родину» [65, с. 135]. Годунов-Чердынцев с самого начала работы над биографией Чернышевского и не думал кому-либо польстить, а к критике на свой счет отнесся с иронией, представив карикатурные образы своих зоилов. Возникает вопрос, права ли радикальная критика в своем восприятии образа Базарова как пародии на саму себя? По логике рассуждений Набокова в лекции о Тургеневе, да, права, потому что тот не способен изображать по-настоящему сильных героев, то есть таких, которые не смиряются с судьбой, а действуют вопреки обстоятельствам. Наоборот, критики 1920-х гг., усмотревшие в Ганине потомка тургеневских героев, по Набокову, не правы, так как он сам, будучи совсем иного характера, боевого, оптимистического, обладающего чувством юмора, создавал своего автобиографического героя по образу и подобию самого себя.

В сборнике «Строгие суждения» (1973) Набоков признался, что именно отзывы Мочульского на его ранние романы он вспоминает до сих пор: «Я, впрочем, очень ясно помню некоторые нападки русских эмигрантских

критиков, которые писали о моих первых романах тридцатилетней давности. Не то чтобы я был тогда более раним, но моя память точно была более емкой и восприимчивой, и я сам был рецензентом. В 1920-х в меня вцепился некий Мочульский, который никак не мог переварить мое совершенное равнодушие к организованному мистицизму, религии, церкви – любой церкви» [71, с. 163].

Так объяснил Набоков с вершины времени причину ядовитых нападок Мочульского на его ранние романы, в том числе и на «Машеньку». Однако, как было показано, Мочульский лишь осветил в негативном свете мотивы, заявленные в рецензиях Айхенвальда, Струве и Изгоева. Другое дело, что именно его отзыв определил все дальнейшее восприятие «Машеньки» в критике 1920–1930-х гг. и, как таковой, удостоился полемического упоминания в набоковском «завещании для потомков», каковым является сборник «Строгие суждения».

В письмах жене зафиксированы также непосредственные отклики писателя на отзывы Мельниковой-Папоушек, Шаховского и Осоргина. Так, в письме от 11–12 июня 1926 г. Набоков пишет об отзыве Мельниковой-Папоушек: «Госпожа Мельникова-Папоушек (ей папа ушек не драл) пишет, что “Машенька” не роман, что я подражаю Прусту, что некоторые описанья “миниатюрны”, что есть длинноты, которых, мол, у Пруста нет, что вообще задумано не скверно, но выполнено слабо, – что она, мадам Мельникова-Папоушек, не понимает тех критиков, которые увидели в “Машеньке” символ России. Вообще, рецензия дамская и неблагосклонная» [70, с. 105]. А в письме от 28 июня 1926 г. выражает свою радость по поводу негативного отзыва Г.В. Адамовича о своем зоиле: «Купил также “Звено”, – но стихов моих там нет. Зато Адамович здорово выругал госпожу Папоушек» [70, с. 105].

На тему влияния одного писателя на другого и приписываемого Набокову Мельниковой-Папоушек влияния Пруста, в частности, писатель ответил в «Анкете о Прусте», напечатанной в первом номере парижского

журнала «Числа». В этой анкете вопрос был сформулирован следующим образом: «Считаете ли, что особенности Прустовского мира, его метод наблюдения, его духовный опыт и его стиль должны оказать решающее влияние на мировую литературу ближайшего будущего, в частности, на русскую?» [13, с. 272]. Ответ Набокова: «Литературное влияние – темная и смутная вещь. Можно себе, например, представить двух писателей, А и В, совершенно разных, но находящихся оба под некоторым, очень субъективным, влиянием Пруста; это влияние читателю С незаметно, так как каждый из трех (А, В и С) воспринял Пруста по своему [sic]. Бывает, что писатель влияет косвенно, через другого, или же происходит какая-нибудь сложная смесь влияний и т. д. Предвидеть что-нибудь в этом направлении нельзя» [13, с. 274].

Таким образом, из этого уклончивого ответа Набокова можно, тем не менее, заключить, что писатель был не согласен с указанием Мельниковой-Папоушек на прустианский генезис «Машеньки». Следует заметить, что и в вышецитированном письме Набокова жене очевидно его недовольство приписыванием ему подражания Прусту. В романе «Камера Обскура» Набоков спародировал написанный «под Пруста» роман, что не преминул заметить Осоргин в своей рецензии, напечатанной в 54-й (январской) книге «Современных записок» за 1934 г.: «Сверх того, кусок повести, написанный “под Пруста”, любопытен и как блестящий опыт сатиры, которые не должны бы простить Сирину наши молодые прустианцы» [49, с. 104].

Правда, писатель признал влияние Пруста на свое творчество в первом своем интервью, данном в конце октября 1932 г. во время первого визита в Париж корреспонденту «Последних новостей» Андрею Седых и опубликованном на ее страницах 3 ноября 1932 г. Корреспондент задал тему влияния иностранных писателей на творчество Набокова: «Вас обвиняют в “нерусскости”, говорят о сильном на вас иностранном влиянии, которое сказалось на всех романах, от “Короля, дамы, валета” – до “Камеры обскуры”» [69, с. 52]. Подхватывая и развивая эту тему, Набоков возразил:

«Смешно! Говорят о влиянии на меня немецких писателей, которых я и не знаю. Я ведь вообще плохо читаю и говорю по-немецки. Можно говорить скорее о влиянии французском: я люблю Флобера и Пруста. Любопытно, что близость к западной культуре я почувствовал в России. Здесь же, на Западе, я ничему сознательно не научился. Зато особенно остро почувствовал обаяние Гоголя и – ближе к нам – Чехова» [69, с. 52].

Если Мельникова-Папоушек читала это интервью, то она наверняка подумала бы с удовлетворением о своей правоте. Однако сам писатель был им раздосадован, причем, еще до знакомства с напечатанным текстом. Судя по письму жене от 1 ноября 1932 г., Набоков был недоволен как кругом задаваемых вопросов, так и собственной реакцией на них [70, с. 208]. В письме от 3 ноября 1932 г. он не сдерживает своих эмоций по поводу напечатанного текста интервью: «Сегодня в “Последних новостях” ужасным стилем написанное interview. Страшная пошлятина, и все мимо. А почему так попало моему бедному пальтишку, не знаю. Оно вовсе не так уж плохо. Особенно мило это выраженьице “смешно” в смысле “помилуйте”» [70, с. 214]. Согласно комментарию Бойда и Ворониной: «Седых написал, что костюму ВН присуща «”добротность и некоторая мешковатость”, добавив, что “в Париже редко кто носит такие макинтоши на пристегивающейся подкладке”. […] Интервьюер приписал слово “смешно” ВН, который, отвечая на вопрос о влиянии на него немецких писателей, якобы сказал: “Смешно! Говорят о влиянии на меня немецких писателей, которых я и не знаю. Я ведь вообще плохо читаю и говорю по-немецки”» [70, с. 534].

Таким образом, Набоков уловил в тексте Седых намек на его провинциализм как в жизни, так и в речи. Судя по письму от 18 ноября 1932 г., он сумел достойно ответить своему обидчику: «На меня обижен Цвибах за то, что я его не поблагодарил за интервью» [70, с. 229]. В свете нашей темы особенно любопытно, что писатель выделил как раз тот фрагмент текста, в котором он признался в прустианском генезисе своего творчества. На наш взгляд, это признание является исключением из установленных Набоковым

«правил полемической игры», в которые входит отрицание какого-либо влияния Пруста на его творчество. Для него такая форма «контактов с обществом», как интервью, оказалась в новинку, и он был к ней не подготовлен. Вероятно, этот эпизод послужил ему уроком на будущее, и в своих поздних интервью он предпочитал отвечать на вопросы корреспондентов по заранее написанным «заготовкам», следовательно, так же уклончиво, как и в «числовской» «Анкете о Прусте».

Судя по письму жене от 26 июня 1926 г., Набоков положительно оценил сборник стихов Шаховского, который тот ему переслал: «Вернулся домой с книжечкой стихов Шаховского (он мне прислал ее в “Руль”), прочел ее: очень недурно, – ясная темнота, прохлада, волненье. Я ему так и написал и сразу письмо отправил (в “Благонамеренный”)» [70, с. 128]. Рецензия Шаховского вышла в марте-апреле. Очевидно, Шаховской столь высоко ценил талант Набокова, что счел необходимым послать ему сборник своих стихов. С другой стороны, писателю они очень понравились. Иными словами, между Набоковым и Шаховским возникла та самая «довольно божественная связь» [66, т. 4, с. 516], которая возникла между Кончеевым и Годуновым-Чердынцевым. Такие мотивы второго воображаемого диалога Годунова-Чердынцева с Кончеевым, как любовь последнего к творчеству Достоевского и связанное с ней «вчитывание» Шаховским в «Машеньку» религиозной проблематики (устремление Набокова к «духовному реализму» в духе Достоевского); возможная благодарность за положительный отзыв Шаховского на «Машеньку», выраженная в набоковской ответной похвале стихам своего критика, очевидно, являются аллюзиями реального общения Набокова с Шаховским [66, т. 4, с. 516].

Напомним, что Осоргин весьма высоко оценил в «Машеньке» лишь описания быта. Тем не менее, Набоков восторженно упомянул о ней в письме к жене от 5 июля 1926 г.: «В “Современных записках” (мне это показал Арбатов) великолепная большая рецензия о “Машеньке” (Осоргина), – одна из самых приятных рецензий (книжку достану в “Слове”)» [70, с. 145]. В

письме от 9 июля 1926 г. Набоков сообщил о поздравлениях, которые он получил от сотрудников «Руля» в связи с благожелательной рецензией Осоргина в центральном журнале русского зарубежья [70, с. 154]. В письме матери от 10 июля 1926 г. он назвал рецензию Осоргина «приятной». [90, с. 258]. По словам В.А. Черкасова, «в свете этих писем уточняется и обогащается “осоргинский” подтекст сатирического рассказа Набокова “Уста к устам” (1931)» [115, с. 188]. Исследователь отметил в рассказе такие сходные мотивы с историей восприятия Набоковым осоргинской рецензии на «Машеньку», как, с одной стороны, весьма высокая, но несправедливая оценка Галатовым бытовых описаний в романе Ильи Борисовича и восторженный прием со стороны последнего этой оценки, с другой. Черкасов пришел к справедливому выводу, что к началу 1930-х гг. Набоков иронически переосмыслил рецензию М.А. Осоргина на «Машеньку», а также свою восторженную рецепцию этого отзыва [115, с. 188–189].

Набоков подвел итог своего отношения к рассмотренным отзывам критики 1920–1930-х гг. на «Машеньку» в своем предисловии к английскому изданию романа от 9 января 1970 г., из которого следует, что для его первого романа конструктивное значение имеет тема воспоминаний глубоко личного свойства: «Хорошо известная склонность начинающего автора вторгаться в свою частную жизнь, выводя себя или своего представителя в первом романе, объясняется не столько соблазном готовой темы, сколько чувством облегчения, когда, отделавшись от самого себя, можешь перейти к более интересным предметам. Это одно из очень немногих общих правил, которые я принял. Читатель моих “Других берегов” (начатых в сороковых годах) не может не заметить некоторых совпадений между моими и ганинскими воспоминаниями. […] настойка личной реальности в романтизированном рассказе оказалась крепче, чем в строго-правдивом автобиографическом изложении. […] Ее изъяны – следствия неискушенности и неопытности – на которые любой придирчивый обвинитель укажет с небрежной легкостью, искупаются для меня (а в этом деле, в этом трибунале, я единственный

компетентный судья) некоторыми эпизодами (выздоровленье, концерт в риге, катанье на лодке), которые, если бы мне это вовремя пришло в голову, надо было бы чуть ли не целиком перенести в позднейшую из двух книг» [21, с. 67–68]. Следует заметить, что ни о каком мастерстве в построении композиции романа Набоков не упоминает. Тем самым, он отвергает как несущественное утверждение Струве о стройной «архитектонике» «Машеньки», что, правда, противоречит содержанию его дружеского инскрипта на подаренном тому экземпляре английского издания романа.

2.3. Набоков и Айхенвальд

Рецензия на «Король, дама, валет» была последним печатным отзывом Айхенвальда на творчество Набокова. Прежде чем окончательно расстаться с его фигурой в нашем исследовании литературно-критической набоковианы 1920–1930-х гг., хотелось бы резюмировать имеющиеся у нас сведения об отношении Набокова к личности и творчеству этого выдающегося критика начала XX в. в целом.

Айхенвальд погиб 17 декабря 1928 г. 23 декабря в «Руле» Набоков поместил некролог «Памяти Ю.И. Айхенвальда», из которого становится ясно, насколько по-человечески близок он был с погибшим: «Узнавать человека значит создавать человека: накапливаются в нашей душе его черты и приметы, растет, развивается, окрашивается его образ, каждая новая встреча с ним обогащает нам душу, и чем больше стройности и правды в этом творчестве, тем больше мы любим человека. И когда – все так же незаметно – мы с ним сближаемся, когда привыкаем к нему, – то уже образ его столь жив в нас, столь трепетен и ярок, что кажется, будто труд окончен, человек нами создан, и годы идут, и человек этот уже часть нашей души [66, т. 2, с. 667]. Известен также поэтический некролог, написанный Набоковым по случаю кончины Айхенвальда, – прочувствованное стихотворение «Перешел ты в новое жилище…» (1929).

Ряд фактов из биографии Набокова говорит о том, что Айхенвальд мог догадаться о влиянии кино на поэтику «Король, дама, валет» по причине личного знакомства с Набоковым, знания его эстетических вкусов и увлечений, среди которых кино занимало не последнее место.

Известно, что Набоков до выхода в свет «Король, дама, валет» уже имел достаточно серьезный опыт работы над кинематографическими сценариями. В письме матери, датированном апрелем–маем 1924 г., он сообщает между прочим: «Пишу с Лукашем, пишу с Горным, пишу с Александровым и пишу один. Посещаю кинематографических дев» [20, с. 270]. Скорее всего, этот опыт отразился в структуре его рассказа «Картофельный Эльф», написанном в апреле 1924 г. В июле этого года Набоков работал над киносценарием «Любовь карлика» по мотивам этого рассказа. Как стало известно из дневника С.Л. Бертенсона, близко сотрудничавшего с руководством МХАТ, «Картофельный эльф» вызвал заинтересованный отклик в среде профессионалов, а именно у голливудского режиссера Майлстона: «Провел несколько часов в разговоре с Майлстоном. […] Недавно ему прочли рассказ Сирина “Картофельный эльф”, который ему так понравился, что он хочет рассказ обратить в пьесу. Он даже хочет выписать сюда Сирина…» [Запись от 31 марта 1931 г. – Е.О.] [16, с. 133]. Бойд отмечает проявившееся в «Картофельном эльфе» «кинематографическое чутье» Набокова: «… четкое деление на сцены, резкие зрительные контрасты (акробат и карлик, имитация фокусником предсмертной агонии и его спокойное лицо после внезапного “исцеления”)» [20, с. 270]. Сам Набоков пятьдесят лет спустя обнаруживал в нем «кинематографическое ви́дение» [20, с. 270–271]. Как следует из письма матери от июня 1924 г., Набоков со всей серьезностью относился к новому виду искусства: «Но я понял, что нужно действительно творить для кинематографа, а это не так легко» [20, с. 271].

Существуют свидетельства большой увлеченности Набокова искусством кино в период создания «Камера обскура», одного из самых его «кинематографических» романов. По словам Б. Бойда, Набоков вместе со

своей женой «раз в две недели» посещал кинематограф, где в основном смотрел комедии «Бастера Китона, Гарольда Ллойда, Чаплина, Лорела и Гарди, братьев Маркс» [20, с. 424]. Причем самое большое удовольствие писателю доставляла «гротескность кинематографических клише» [20, с. 424]. Бертенсон в дневниковой записи от 3 января 1932 г. засвидетельствовал восторженное отношение писателя к искусству кино: «Ходил знакомиться с Набоковым (Сириным). Сказал о желании Майльстона привлечь его к писанию сценариев для Холливуда (вернее “стори”, которые могут быть переработаны в сценарии). Он очень этим загорелся. Сказал, что буквально обожает кино и с увлечением смотрит фильмы» [16, с. 161]. «Кинематографичность» «Камера Обскура» также вызвала интерес в среде профессионалов. В феврале 1937 г. немецкий киноактер Фриц Кортнер выразил желание поставить фильм по этому роману. Набоков беседовал с ним по этому поводу во время своего визита в Лондон, где тот в это время проживал [20, с. 506]. Существует также яркое признание Набокова о своем желании написать киносценарий по мотивам романа «Лолита»: «Самым же тщеславным моим предприятием в области драматургии был мой сценарий по “Лолите”. Я его написал для Кубрика, который, когда делал свой вообще-то превосходный фильм, от него оставил рожки да ножки» [62, с. 433].

Перечисление свидетельств об увлеченности Набокова кинематографом можно было бы продолжить, однако уже из приведенных примеров видно, что интерес писателя к кино не ограничивался обыкновенным зрительским восприятием тех или иных понравившихся картин, но распространялся на целенаправленное усвоение кинематографических приемов и создание собственных киносценариев, претендующих на профессиональный уровень.

Говоря в целом, как справедливо замечает Тименчик: «Его [Айхенвальда – Е.О.] оценки и антипатии во многом совпадали с набоковскими…» [66, т. 2, с. 775]. Доказывая это утверждение, исследователь приводит только один пример: «… отношение к Пастернаку как к “одному из

темнейших поэтов современности” (Руль. 10 июня 1925)» [66, т. 2, с. 775]. Видимо, подразумевается, что список подобных примеров можно продолжить. И в самом деле, Долинин приводит еще один яркий пример если не полного совпадения, то близости оценок Айхенвальда и Набокова, на этот раз – по поводу достоинств и недостатков прозаического стиля Бунина. Комментируя известную «шпильку» в адрес стиля бунинских прозаических произведений из «Других берегов» («парчовая проза» [66, т. 5, с. 318]), исследователь указал на ее айхенвальдовский генезис: отзыв критика на «Жизнь Арсеньева» [33, с. 268–269].

Во многом совпадают также взгляды Айхенвальда и Набокова на личность и творчество Ф.М. Достоевского. В «Силуэтах русских писателей» (1913) Айхенвальд охарактеризовал мировоззрение Достоевского как «мистическое и мрачное» и мотивировал его биографическими причинами, – пережитыми тем минутами у эшафота. Характеризуя художественный мир Достоевского, критик выделил как конструктивный для него мотив нарочитой сложности в изображении человека и окружающей действительности [4]. В свете данных наблюдений, можно предположить, что высокая оценка Айхенвальдом идейного содержания в стихотворении Набокова «Достоевский» обусловлена замеченной им близостью в подходе к творчеству классика [7].

Очевидно, что Набоков также говорит в этом стихотворении о нарочитом преувеличении как принципе художественного изображения у Достоевского, или, – если развить эту тему на материале его рецензии на роман Н.Н. Берберовой «Последние и первые», – о тех «карамазовских криках», которые он не переносил [66, т. 3, с. 701]. В лекции, посвященной жизни и творчеству Достоевского, Набоков, подобно Айхенвальду, применяет обычно им третируемый биографический подход для характеристики идейно-образного уровня произведений писателя, акцентируя в ней мотивы его физической и психической болезни, якобы нашедшие отражение и у его персонажей [65, с. 172, 173–174]. Ниже Набоков подробно останавливается на

описании таких заболеваний героев Достоевского, как эпилепсия, «старческий маразм», истерия, психопатия [65, с. 181–184]. По Набокову, с «болезненной формой христианства» связано якобы характерное для творчества Достоевского «неоправданное раздувание самых обычных чувств, автоматически вызывающее в читателе естественное сострадание» [65, с. 177]. Последнее замечание – пример лейтмотива нарочитой сложности и искусственной надутости как принципов изображения в художественном мире Достоевского, который, как было показано, восходит к концепции Айхенвальда.

Однако в отношении одной чрезвычайно значимой для истории русской литературы фигуры, а именно – В.Г. Белинского, наблюдается несовпадение мнений Айхенвальда и Набокова. В эссе «Белинский», вошедшем в «Силуэты русских писателей» (3-е изд., 1913), Айхенвальд назвал своего героя интеллектуально незрелым критиком: «Человек без духовной собственности, “нищий студент”, всегдашняя tabula rasa, он никогда не был умственно-взрослым; по его натуре, переимчивой и восприимчивой, ему следовало бы только учиться, а он учил, – и в этом состояло тяжкое недоразумение его литературной судьбы» [5]. «Он морализирует, он берет на себя роль педагога» [5]. При этом Айхенвальд привел в качестве одного из самых ярких аргументов своего утверждения об умственном инфантилизме Белинского якобы неадекватное отношение последнего к творчеству Фенимора Купера: «“Одним из драгоценнейших алмазов нашей литературы” был для него “Искендер” Вельтмана, и он вообще высоко ценил этого писателя. Правда, не так еще высоко, как “гениального” Фенимора Купера, “векового исполина-художника”: его романы Белинский “пожирал с ненасытной жадностью”» [5]. Характеризуя литературно-критический дискурс Белинского, Айхенвальд указал на его узость и односторонность, вытекающую из его неспособности синтезировать противоположные идеи [5]. Характеризуя общественную позицию Белинского, Айхенвальд назвал того родоначальником утилитарной критики 1860-х гг., которая для него лично была настоящим жупелом [5]. Судя

по брошюре Айхенвальда «Спор о Белинском» (1914) [6], посвященной «ответу критикам», в общественном мнении начала XX в. Белинский считался либералом, и поэтому выдвинутая Айхенвальдом концепция о принадлежности его общественной позиции и творчества к кругу идей утилитарной критики 1860-х гг. носила скандальный характер.

Долининым отмечалась близость взглядов героя «Дара» Ф.К. Годунова-Чердынцева на фигуру Белинского с рассмотренной концепцией Айхенвальда [35]. В свете нашей темы необходимо более детально остановиться на декларированной аналогии взглядов героя Набокова и Айхенвальда, чтобы прояснить степень их сходства, а также взгляды самого писателя на значение фигуры Белинского в истории русской литературы и общественного движения.

Уже первое упоминание в «Даре» имени Айхенвальда появляется в связи с темой утилитарной критики 1860-х гг. По логичному заключению героини «Дара» Александры Яковлевны Чернышевской, у совершенно чуждого ее идеям Ф.К. Годунова-Чердынцева может быть только отстраненно-критическое отношение к ее представителям. Так что последний, со слов Александры Яковлевны, потенциально оказывается на стороне третировавшего их Айхенвальда и Волынского: «Но я другого не понимаю […] какой Федору Константиновичу интерес писать о людях и временах, которых он по всему своему складу бесконечно чужд? Я, конечно, не знаю, какой у него будет подход. Но если ему, скажем просто, хочется вывести на чистую воду прогрессивных критиков, то ему не стоит стараться: Волынский и Айхенвальд уже давно это сделали» [66, т. 4, с. 378].

Это предположение полностью оправдалось в саркастическом изображении Годуновым-Чердынцевым «прогрессивных критиков» в «Жизнеописании Н.Г. Чернышевского» и в подготовительных к нему материалах, с опорой на указанные теоретические установки Айхенвальда. Годунов-Чердынцев проводит прямую связь между утилитаристскими взглядами на искусство героя своей биографии с теорией Белинского [66, т.

4, с. 431]. Годунов-Чердынцев (а не сам Набоков, как у Долинина) изображает Белинского как в целом невежественного и нелепого человека в жизни [66, т. 4, с. 380]. Литературная «табель о рангах», предложенная Белинским, с точки зрения Годунова-Чердынцева, абсурдна. «Тридцать лет спустя», по выражению Федора Константиновича, «Купер спустился в детскую» [66, т. 4, с. 431], тем самым обнаружив «умственную незрелость» Чернышевского. Однако в этом замечании можно обнаружить корректировку уничижительной оценки Айхенвальдом литературных оценок Белинского указанием на их историческую обусловленность: в романтическую эпоху Белинского расценивать творчество Купера как имеющее мировое значение было допустимо, но в эпоху Чернышевского – нет. Судя по лекции о Достоевском, сам Набоков разделяет мнение своего героя о творчестве Купера как о чтении ad usum delphini для первой половины XX в., когда «спустились в детскую» и такие признанные классики мировой литературы, как Достоевский, Виктор Гюго, Диккенс и Тургенев [65, с. 184].

Таким образом, по Набокову, Белинский для своего времени обладал хорошим литературным вкусом и утверждать о его невежестве в вопросах литературы на основе рецепции читателей будущих поколений, без учета характерных для его эпохи эстетических взглядов, некорректно.

Контаминация всех вышерассмотренных мотивных реминисценций критики Айхенвальда в творчестве Набокова наблюдается в сцене второго воображаемого диалога Годунова-Чердынцева с Кончеевым в «Даре». Напомним существенное в данном случае оценочное высказывание Айхенвальда из рецензии на «Король, дама, валет»: «[...] хотелось бы даже порою от Сирина меньшей зоркости [...] А то просто опасной, общественно-опасной становится уличающая зоркость автора [...] к тому же, по его точному замечанию – “близорукость целомудренна”» [49, с. 38]. Мотив «близорукости» в искусстве, рассмотренный нами уже при разборе темы натурализма в рассказе «Пассажир», разрабатывается и во втором воображаемом диалоге Годунова-Чердынцева с Кончеевым. В портрете

последнего подчеркивается его физическая «близорукость», контаминированная, как и в случае с портретом героя «Пассажира» критика (Айхенвальда), с мотивами «деликатности» и «скромности», трансформированными в мотив «футлярности». Годунов-Чердынцев встречается с Кончеевым в жаркий летний день в Грюневальдском лесу. Тем не менее тот был одет в черный костюм и даже был при галстуке [66, т. 4, с. 512]. В ходе диалога Годунов-Чердынцев вкладывает в уста Кончеева при характеристике им собственной поэзии такие мотивы из статьи Айхенвальда о Белинском, как интеллектуальная инфантильность; узость мировосприятия, допускающая отвержение противоположной точки зрения; «учительная» позиция. Эти мотивы контаминируются с мотивом «целомудренности» из второй части формулы Айхенвальда «близорукость целомудренна», высказанной по поводу набоковского натурализма в «Король, дама, валет»: «… Хотите теперь – поговорим о ваших стихах?» «Нет, пожалуйста, не надо, – со страхом сказал Кончеев. – У меня есть основание думать, что они вам по душе, но я органически не выношу их обсуждения. Когда я был мал, я перед сном говорил длинную и мало понятную молитву, которой меня научила покойная мать, — набожная и очень несчастная женщина, – она-то, конечно, сказала бы, что эти две вещи несовместимы, но ведь и то правда, что счастье не идет в чернецы. Эту молитву я помнил и повторял долго, почти до юности, но однажды я вник в ее смысл, понял все ее слова, – и как только понял, сразу забыл, словно нарушил какие-то невосстановимые чары. Мне кажется, что то же самое произойдет с моими стихами, – что если я начну о них осмысленно думать, то мгновенно потеряю способность их сочинять. Вы-то, я знаю, давно развратили свою поэзию славами и смыслом, – и вряд ли будете продолжать ею заниматься. Слишком богаты, слишком жадны. Муза прелестна бедностью» [66, т. 4, с. 515–516].

То есть стихи Кончеева «целомудренны», а не «развратны», как стихи Годунова-Чердынцева. Поэтому они «бедны» идеями, начисто лишены какого-либо рационального содержания, как «молитвы», которые Кончеев

взял себе за идеал. Таким образом, по Кончееву, отсутствие интеллектуализма, характерное для детского возраста, – непременное свойство «истинной» поэзии. Очевидно, что Кончеев рассуждает так же узко и безальтернативно, как Белинский в интерпретации Айхенвальда: для него стихи Годунова-Чердынцева с принципиально другой поэтикой – это уже не стихи, а проза. Мало того, его эстетические «максимы», очевидно, распространяются и на прозу Годунова-Чердынцева, которая, по его определению, a priori «развратна», то есть насыщенна «смыслом», или рациональным содержанием. Как таковая, она вызывает в Кончееве «учительное» осуждение: «Муза прелестна бедностью». Он, однако, допускает ее существование как явление «противозаконное», или, скорее, вполне чуждое «истинному» творчеству.

По Годунову-Чердынцеву получается, что Айхенвальд, требующий от писателя «целомудренности», отказа от откровенности изображения, предполагающей интеллектуальную «зоркость», так же инфантилен в своих эстетических взглядах, узок и при этом «педагогичен», как им созданный Белинский. Другими словами, он «близорук» в духовном смысле этого слова.

В книге «Николай Гоголь»(1942) Набоков окончательно расставил все точки над «i» в своем восприятии личности и творчества Белинского: «... несомненно, что в гоголевскую эпоху “западники” представляли собой культурную силу, далеко превосходящую численно и качественно все то, что могли собрать реакционные староверы. Поэтому, например, не вполне справедливо рассматривать Белинского как всего лишь предшественника (хотя филогенетически он им, конечно, был) тех писателей 60-х и 70-х гг., которые яростно утверждали примат общественных ценностей над художественными [...] Сколь наивной ни была бы ограниченность Белинского в оценке художественных произведений, у него как у гражданина и мыслителя было поразительное чутье на правду и свободу, которое могла погубить только партийная борьба, а она была тогда лишь в зачатке. В то время его чаша была еще наполнена чистой влагой [...] Знаменитое письмо

Белинского, вскрывающее суть “Выбранных мест” (“эту надутую и неопрятную шумиху слов и фраз”), – благородный документ» [65, с. 110].

Таким образом, Набоков существенно скорректировал предложенную Айхенвальдом схему творческой эволюции Белинского как родоначальника утилитарной критики 1860-х гг., обозначив историко-культурный контекст его деятельности и отнеся ее к «западнической», либеральной ветви русской общественной мысли середины XIX в. Очевидно, что автор письма Гоголю никак не подходит на роль литературно некомпетентного и умственно незрелого критика. На наш взгляд, значимым является неупоминание в итоговых «Других берегах» среди заслуг Айхенвальда статей о Белинском, а также статей 1920-х гг. в целом: «Я хорошо знал Айхенвальда, человека мягкой души и твердых правил, которого я уважал как критика, терзавшего Брюсовых и Горьких в прошлом» [66, т. 5, с. 318].

Из других оценочных высказываний критики 1920–1930-х гг. о «Король, дама, валет» Набоков выделил мотив подражания немецкому экспрессионизму из рецензии Цетлина. Выше, в связи с рассмотрением темы влияния на стиль «Машеньки» творчества Пруста, мы уже рассматривали интервью, данное писателем Андрею Седых. Напомним, что корреспондент задал тему влияния иностранных писателей на творчество Набокова предельно широко, без акцентирования немецкого экспрессионизма как возможного источника влияния на стиль писателя: «Вас обвиняют в “нерусскости”, говорят о сильном на вас иностранном влиянии, которое сказалось на всех романах, от “Короля, дамы, валета” – до “Камеры обскуры”» [69, с. 52].

Набоков же сразу предельно конкретизировал тему генезиса, избрав немецкую литературу в качестве жупела, дабы по контрасту подчеркнуть релевантность для его творчества влияния двух французских писателей, – Флобера и Пруста: «Смешно! Говорят о влиянии на меня немецких писателей, которых я и не знаю. Я ведь вообще плохо читаю и говорю по-немецки. Можно говорить скорее о влиянии французском: я люблю Флобера

и Пруста. Любопытно, что близость к западной культуре я почувствовал в России. Здесь же, на Западе, я ничему сознательно не научился. Зато особенно остро почувствовал обаяние Гоголя и – ближе к нам – Чехова» [69, с. 52].

Об отзыве Цетлина Набоков также вспомнил в своем «Предисловии» к английскому переводу романа «Отчаяние» (1965): «Позволю себе – на всякий случай – добавить для специалистов по литературным “школам”: с их стороны было бы весьма разумно не пытаться в данном случае приплести между делом “влияние немецких импрессионистов”: я не знаю немецкого и отродясь не читал импрессионистов – что бы под этим ни подразумевалось. А вот французский я знаю. И любопытно будет посмотреть, назовет ли кто-нибудь моего Германа “отцом экзистенциализма”» [21, с. 60–61].

В «Предисловии» к английскому переводу «Король, дама, валет» (1967) Набоков вновь коснулся темы влияния немецкой литературы на его творчество, категорически его отрицая: «По-немецки я не говорил, немецких друзей у меня не было, и я не прочитал к тому времени ни единого немецкого романа ни в подлиннике, ни в переводе» [21, с. 64]. Зато он в очередной раз акцентировал влияние на «Король, дама, валет» романов Флобера «Мадам и Л.Н. Толстого «Анна Каренина» [21, с. 65–66].

В конце параграфа хотелось бы обратить внимание исследователей на саму настойчивость отрицаний со стороны Набокова какого-либо немецкого генезиса своего творчества. Мы согласны с В.А. Черкасовым, что постоянное возвращение писателя к этой теме может свидетельствовать, наоборот, о перспективности изучения темы «Набоков и немецкая культура» [115, с. 192–193].

Перейдем к рассмотрению полемики Набокова с критиками «Защиты Лужина» и «Возвращения Чорба».

2.4. Полемика Набокова с критиками «Защиты Лужина» и «Возвращения Чорба»

В этом параграфе мы намерены аккумулировать всю имеющуюся у нас информацию на данную тему. При этом те или иные реплики писателя по поводу высказываний критиков о «Защите Лужина» или, шире говоря, их личности и творчества, рассматриваются в хронологическом порядке.

В письме Набокова к жене 17 мая 1930 г. зафиксировано сатирическое изображение публичного поведения Кизеветтера, стилизованное под «Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» Гоголя: «Продолжаются рауты у Крамаржа, с хозяевами не разговаривают, а только жрут, и недавно Кизеветтер подрался с каким-то другим старичком из-за заливного» [70, с. 178]. Вполне вероятно, что эта сатира со стороны Набокова была вызвана негативным отзывом Кизеветтера о нарочитой «литературности» формы «Защиты Лужина». Этот отзыв, выраженный критиком в деловом письме Вишняку, последний вполне мог довести до сведения Набокова.

В письме Набокова жене от 23 мая 1930 г. содержится также сравнительная оценка отзывов Адамовича и Шермана на третью журнальную часть «Защиты Лужина»: «Статья Адамовича в “П. Н.”, как всегда, сдержанная. Зато милый Шерман написал прелестно. Очень поблагодари его демапар» [70, с. 182]. Вообще говоря, судя по письму Набокова жене от 17 мая 1930 г. (то есть до выхода в свет 21 мая итоговой статьи Шермана о третьей журнальной части «Защиты Лужина»), писатель весьма высоко ценил работы этого критика, не обязательно посвященные его собственному творчеству: «Шерману передай, что мне очень понравилась его статья об Иване Алексеевиче» [70, с. 178]. Имеется в виду рецензия Шермана на роман Бунина «Жизнь Арсеньева», напечатанная в «Руле» 14 мая 1930 г. В письме редактору «Современных записок» Вишняку от 23 апреля 1930 г. Набоков дает работам Шермана положительную оценку: «Я очень рад, что Вам нравится Савельев: он беспристрастен, умен и глубоко культурен; это сужденье, разумеется, я не вывожу из его слов обо мне» [90, с. 274].

Предисловие к английскому переводу «Защиты Лужина», датируемое 15 декабря 1963 г., Набоков написал как ироническое продолжение тем, заявленных в рассмотренном выше предисловии Адамовича начала 1960-х гг. Следуя его рекомендациям по написанию «правильных» авторских предисловий, писатель довольно подробно останавливается на творческой истории «Защиты Лужина»: «Я начал писать роман весной 1929 года в Ле Булу – курортном местечке в Восточных Пиренеях, где я тогда охотился за бабочками, – и закончил в том же году в Берлине. С особой прозрачной ясностью я помню наклонную скальную плиту, одетую дубом и падубом, где мне впервые пришла в голову основная тема романа. Мог бы сообщить и другие любопытные детали, если бы относился к себе более серьезно» [21, с. 52].

Как видно, тем не менее Набоков мало что оставляет для поживы критику, желающему разобраться в его авторском замысле после беглого чтения романа. Однако при этом он строго следует адамовичевской «букве» в написании «правильных» авторских предисловий, ограничиваясь «сухими, фактическими указаниями, к существу и содержанию книги отношения не имеющими» и передавая о себе, «как о художнике, о характере или развитии своего творчества» информацию, которая, по словам Адамовича, «несомненно, вызывает у большинства критиков и читателей насмешливое удивление» [49, с. 70]. Таким образом, Набоков обнажил абсурдность требований Адамовича по написанию авторских предисловий: его призыв к авторам к их написанию при заранее скептическом отношении к их содержанию, вызванном неверием в интеллектуальные способности писателей, в данном случае – самого Набокова.

В пику адамовическому вердикту о немотивированности концовки романа, Набоков указывает на лейтмотив окна («стеклянного квадрата» [21, с. 54], как уточняет ниже Набоков), подготавливающий для внимательного читателя фабульное решение. Его шпильки в адрес «литературных поденщиков» [21, с. 53], едва научившихся читать, подобно «кухарке»

Маяковского, которая «губы спокойно перелистывает, как [...] страницы поваренной книги» [57, т. 2, с. 5], не воспринимающих романы без диалогов и ограничивающихся знакомством с предисловием, очевидно, направлены против Адамовича: «Мою историю нелегко было сочинить, но я испытывал большое наслаждение, заставляя тот или иной образ и сцену вводить фатальный узор в жизнь Лужина, и придавая описанию сада, путешествия, череды мелких событий сходство с искусной игрой, и особенно в последних главах, где обычная шахматная атака разрушает сокровенные элементы психического здоровья моего героя. В этой связи я хотел бы сэкономить время и силы литературных поденщиков и вообще лиц, которые при чтении шевелят губами и вряд ли смогут прочитать роман, лишенный диалогов, когда столько полезного можно набрать из предисловия к нему, – направив их внимание на первое появление темы подернутого морозом окна (связанного с самоубийством Лужина или, точнее, с постановкой им обратного мата самому себе) в главе одиннадцатой; или на то, как мой трогательно угрюмый гроссмейстер вспоминает свои профессиональные поездки, различая их не по солнечным багажным наклейкам и слайдам волшебного фонаря, а по кафелю, каким были облицованы в разных отелях ванные и туалеты в коридорах, – тот пол с белыми и синими квадратами, где он разглядел, восседая на троне, воображаемое продолжение матча, который он тогда играл; или тот дразняще ассиметричный, называемый в торговле «агатовым», узор в три арлекиновых цвета, расположенных ходом коня, тут и там прерывающий нейтральный тон в остальном правильно шахматного линолеума между “Мыслителем” Родена и дверью; или какие-то большие глянцево-черные и желтые четырехугольники, чей Н-образный порядок мучительно пересекался охряной вертикальной трубой горячей воды; или тот роскошный ватерклозет, на прекрасных мраморных плитах которого он смутно различил нетронутой ту позицию, над которой размышлял, подперев кулаком подбородок, однажды, много лет назад» [21, с. 53].

Комментатор Г. Левинтон, вслед за исследователем Fred Moody, указывает, что «ни одной из этих трех сцен в романе нет» [21, с. 877]. Кроме сцены с «подернутым морозом окном» мы насчитали четыре эпизода, переданные Набоковым в процитированном фрагменте. Однако и в самом деле мы не находим ни одной из этих четырех сцен в романе. Выходит, Адамович прав в своем утверждении о немотивированности самоубийства Лужина? Набоков задним числом придумал лейтмотив «стеклянного квадрата»? Однако ниже Набоков еще раз указывает на лейтмотив окна как на конструктивный в лужинском сюжете: «[Лужин] указывает тростью на знакомое окно гостиницы (не последний стеклянный квадрат в его жизни)…» [21, с. 54]. И образ окна и в самом деле трижды встречается в набоковском повествовании в связи с лужинским сюжетом. Набоков в предисловии упоминает о нем дважды, имея в виду следующие фрагменты романа: «Окно в ванной комнате, снизу голубовато-искристое, будто подернутое морозом, оказалось надтреснутым в своей верхней прозрачной части, и пришлось вставить новое стекло» [66, т. 2, с. 412]. «Вот видите эти окошки, — сказал он, указывая тростью на крыло гостиницы. — Там имел место тогда турнирчик. Играли солиднейшие немецкие игроки. Мне было четырнадцать лет. Третий приз, да, третий приз» [66, т. 2, с. 344–345].

По замыслу Набокова, внимательный читатель без труда увидит продолжение этой темы в развязке романа: «Прежде чем отпустить, он глянул вниз. Там шло какое-то торопливое подготовление: собирались, выравнивались отражения окон, вся бездна распадалась на бледные и темные квадраты, и в тот миг, что Лужин разжал руки, в тот миг, что хлынул в рот стремительный ледяной воздух, он увидел, какая именно вечность угодливо и неумолимо раскинулась перед ним» [66, т. 2, с. 465].

Зачем же Набоков придумывает несуществующие сцены, в которых присутствует символический образ «стеклянного квадрата»? Скорее всего, в свете нашей темы перед нами один из примеров мистификации, которую писатель обычно употреблял как полемическое средство именно против

Адамовича. Так, в 1930-е гг. он мистифицировал Адамовича в стихотворениях «Поэты», «К России», в рассказе «Василий Шишков» [30; 54]. Однако некоторые детали придуманных Набоковым сцен содержат «реальные» отсылки к тексту «Защиты Лужина». Например, «агатовый цвет» напоминает о враче-психиатре, лечившем Лужина: «Так Лужин вернулся обратно из долгого путешествия, растеряв по дороге большую часть багажа, и лень было восстанавливать пропажу. Эти первые дни выздоровления были тихи и плавны; женщины в белом вкусно кормили его; приходил обворожительный бородач, и говорил приятные вещи, и смотрел агатовым взглядом, который теплом разливался по телу» [66, т. 2, с. 403]. «Иногда, во сне, он клялся доктору с агатовыми глазами, что в шахматы не играет, — вот только однажды расставил фигуры на карманной доске да просмотрел две-три партии, приведенные в газете, — просто так, от нечего делать» [66, т. 2, с. 456].

По принципу паронимии к образу этого врача с «ассирийской бородой» отсылает «ассиметричный» характер упомянутого Набоковым в предисловии «агатового узора»: «А на следующий день он долго беседовал со знаменитым психиатром, в санатории которого лежал Лужин. У психиатра была черная ассирийская борода и влажные, нежные глаза, которые чудесно переливались, пока он слушал собеседника. Он сказал, что Лужин не эпилептик и не страдает прогрессивным параличом, что его состояние есть последствие длительного напряжения и что, как только с Лужиным можно будет столковаться, придется ему внушить, что слепая страсть к шахматам для него гибельна, и что на долгое время ему нужно от своей профессии отказаться и вести совершенно нормальный образ жизни. “Ну, а жениться такому человеку можно?” “Что же, – если он не импотент... – нежно улыбнулся профессор. – Да и в супружестве есть для него плюс. Нашему пациенту нужен уход, внимание, развлечения. Это временное помутнение сознания, которое теперь постепенно проходит. Насколько можно судить, – наступает полное прояснение”» [66, т. 2, с. 400–401].

В последней процитированной сцене романа описывается посещение врача будущим тестем Лужина. В свете нашей темы, замечательно, что образ психиатра подается Набоковым сквозь «призму» мужского восприятия и что и тесть, и особенно Лужин попадают под власть его обаяния: «черная ассирийская борода и влажные, нежные глаза, которые чудесно переливались», «обворожительный бородач», «говорил приятные вещи, и смотрел агатовым взглядом, который теплом разливался по телу». Возникает вопрос: как Адамович мог не заметить столь сильное проявление человеческих чувств у Лужина, объявляя его «психопатом»? Нагнетанием «туалетной» тематики в четырех придуманных сценах Набоков отвечает: по той же причине, по какой он не заметил бы эти «стыдные», с фрейдистской символикой, подробности пребывания Лужина на «троне». По Набокову, Адамович, известный своим гомосексуализмом, не мог не почувствовать, как и мужские персонажи «Защиты Лужина», обаяния образа психиатра, но предпочел об этом промолчать, рискуя быть неправильно понятым почтенной публикой «Последних новостей». Таким образом, Набоков обнажает сознательную фальсификацию образа Лужина, которую допускает Адамович в своей оценке его как психопата.

Кроме того, Набоков в предисловии сформулировал свое «твердое суждение» по поводу собственного отношения как автора к своему герою: «Из всех моих русских книг “Защита Лужина” содержит и излучает наибольшую “теплоту” – что может показаться странным, если исходить из распространенного мнения об исключительно абстрактном характере шахмат. В действительности Лужина полюбили даже те, кто совсем не разбирается в шахматах и (или) испытывает отвращение ко всем остальным моим книгам. Он неуклюж, неряшлив, некрасив – но, как очень скоро замечает моя нежная барышня (по-своему чудесная девушка), в нем есть что-то, что перевешивает и грубость его серой плоти, и бесплодность его темного гения» [21, с. 54].

Очевидно, что Набокову близка позиция Шермана, Андреева, Хохлова,

писавших о человечности образа Лужина. Также очевидно, что писатель возражает Адамовичу и позднему Струве, выразившим сомнение в сочувствии Набокова в отношении Лужина.

В концовке предисловия Набоков иронизирует по поводу попытки Адамовича провести аналогию между ним и его героем, изображая подобный подход как третируемый им психоанализ: «Ради таких ищеек [психоаналитиков – Е.О.] могу также признаться, что подарил Лужину мою французскую гувернантку, мои карманные шахматы, мой прелестный характер и косточку от персика, который я сорвал в своем огороженном саду» [21, с. 55].

По поводу «ужаса» К.И. Зайцева от «человекоподобных» героев «Защиты Лужина» Набоков писал Струве в 1930 г.: «Статью Зайцева читал и очень смеялся – не над Зайцевым – а над тем, что в жизни и вообще по складу души я прямо неприлично оптимистичен и жизнерадостен, меж тем, как Иван Алекссевич, настолько [насколько] мне известно, скорее склонен к унынию, к черным мыслям, – а из статьи Зайцева выходит наоборот» [77, с. 130].

Что касается отношения Набокова к личности и творчеству однофамильца К.И. Зайцева писателя Б.К. Зайцева, автора афоризма «У Сирина… Бога бесспорно нет, а пожалуй и дьявола тоже», то оно достаточно прозрачно выражается в его письмах жене. Во время первой поездки в Париж осенью 1932 г. Набоков познакомился с Б.К. Зайцевым лично. Нельзя сказать, чтобы его впечатления от этого знакомства были светлыми. Так, в письме от 11 ноября 1932 г. Набоков сообщает о ханжестве Б. Зайцева, внешние религиозные атрибуты которого находятся в противоречии с антисемитскими выходками: «Оттуда поехал к Зайцевым: иконы и патриархи. Они довольно симпатичные, простодушные, рассказали, между прочим, что Ремизов смертельно обижен на меня. У них масса друзей-евреев, но вместе с тем Зайцев любит просмаковать еврейский выговор. И вообще, что-то в них не то, какой-то есть не очень приятный пунктик» [70, с. 221]. В

письме от 3 ноября 1932 г. Набоков охарактеризовал христологический дискурс Б. Зайцева как «христианские пошлости» [70, с. 213]. Здесь же содержится язвительное замечание о его героях: «Зайцев позвал меня к себе. У него странные впалые щеки и сильно развитые веки. Чуковский о нем как-то писал, что все его герои много и подробно спят» [70, с. 213].

Как заметил Долинин, зайцевское выражение «говорок Достоевского» из статьи о «Защите Лужина»[6], пародийно отразилось в речи героя романа Набокова «Отчаяние» (1934) Германа Карловича: «Что-то слишком уж литературен этот наш разговор, смахивает на застеночные беседы в бутафорских кабаках имени Достоевского: еще немного, и появится “сударь”, даже в квадрате “сударь-с”, – знакомый взволнованный говорок» [34, с. 84].

Однако в письме к жене от 6 февраля 1936 г. Набоков изменил свое отношение к Б.К. Зайцеву, проникся к нему симпатией: «Знаешь, кто мне гораздо больше понравился, чем в прошлый раз: Зайцев. Несчастный, веселый, красный от вина, беззащитный, замученный Ходасевичем» [70, с. 248].

Этот фрагмент письма, очевидно, требует дополнительных комментариев. Однако в цитируемом нами издании какой-либо информации о нападках (литературно-критических? устных?) Ходасевича на Зайцева не приведено.

В конце февраля–первой половине марта 1930 г. Набоков в письме к Струве весьма высоко отозвался о той большой практической пользе в плане издания «Защиты Лужина» на французском языке, которую принесла хвалебная статья Левинсона. Набоков даже попросил своего корреспондента помянуть добрым словом эту статью на страницах «России и славянства»: «На днях подписал договор с французским издательством – мне очень

[6] Вот ближайший контекст этой фразы: «Он [Песков – Е.О.] любит повествовать от лица некоего ядовитого персонажа, впрочем, не впадает в говорок Достоевского. Но от известной связанности избавиться не может» [39]. В статье Зайцев противопоставил атеистическое творчество Набокова христианскому творчеству Г. Пескова.

пособил Левинсон, и было бы, например очень приятно, если б при случае вы бы об его статье (в Nouv[elles] Lit[tèraire]) упомянули» [77, с. 130]. По свидетельству Долинина: «Когда Левинсон подвергся яростным нападкам французских левых писателей за статью о самоубийстве Маяковского, Набоков подписал коллективное письмо в его защиту, опубликованное в Nouvelles Littèraire» [77, с. 131].

Однако в письме жене от 8 ноября 1932 г. зафиксировано ироническое отношения Набокова к личности Левинсона [70, с. 219–220]. С чем связано столь резкое изменение в отношении Набокова к Левинсону? Цитируемое издание опять-таки ответа на этот вопрос не дает. Мы можем предположить, что этому поспособствовало участие Левинсона в издании журнала «Числа», с которым Набоков вел литературную войну. На титульной странице журнала отмечено, что Левинсону принадлежат авторские права на печатание журнала: COPYRIGHT BY A. LEVINSON, BERLIN 1930.

Среди имеющегося у нас нового материала на тему «Набоков о критиках «Защиты Лужина» остались две заметки на тему «Набоков и Хохлов» и «Набоков и Куприн».

Судя по резко негативным оценкам писателя диалогической формы романного повествования, он полностью подтвердил справедливость наблюдения Хохлова об «условном, просеянном и экономном» диалоге «Защиты Лужина», преодолевающем «реалистическое многословие». По словам Набокова, он «с отвращением» относился «к так называемым «сильным романам – полным заурядных непристойностей и потоков диалогов [...]» [21, с. 167]. Кроме того, он признался, что, прежде чем прочитать новый роман, он проверяет, «сколько там диалогов, и если кажется, что их слишком много или они слишком длинные, [он] с треском захлопыва[ет] книгу и изгоня[ет] ее от своей постели» [21, с. 167].

Об интересе к личности Хохлова свидетельствует тот факт, что Набоков акцентировал на ней свое внимание во время посещения одного из

собраний пражского «Скита поэтов» в апреле 1932 г. Из письма жене от 12 апреля 1932 г.: «Был там Хохлов. Он летом едет в Россию» [70, с. 190].

Купринский генезис некоторых конструктивных для писателя образов и мотивов, творческий диалог Набокова с одним из высоко ценимых им писателей-современников достаточно подробно освещается в работе В.А. Черкасова [114]. Здесь же мы приведем ставшее недавно известным еще одно свидетельство, подтверждающее дружеские чувства, испытываемые Набоковым к Куприну: «Куприны почти не говорят по-французски. Он ужасно милый, этакий старенький мужичок с узкими глазками. Когда мы потом вышли с ним, была теплая ночь, чуть моросило, блестели в свете фонаря, на панели, желтые, бурые и еще зеленые листья. Он мне сказал: “А какая чудесная, но короткая вещь – жизнь”. Вчера, в среду, я опять был у него, а завтракал у Томпсонов. Он прелестный, чуть-чуть gaga. Пошел за вином и принес бутылку красного, неряшливо завернутую в газету. Ходит он осторожно и тихо, подаваясь вперед лицом. Хорошая такая, тихая улыбка. Сели друг против друга за стол, беседовали о французской борьбе, о собаках, о клоунах и о многом другом. “Перед вами – ух какой путь”. Между прочим, он как-то замечательно глубоко – ты бы оценила – трудно передать – говорил о евреях. Зато дочь Киса – довольно противная, фильмовая актрисочка, с намазанными ультрамариновыми веками, глазами, как уральские камни, и улыбкой “поговорим обо мне”» [Из письма к жене от от 25 ноября 1932 г.] [70, с. 232].

Взаимоотношения Набокова и Г. Иванова в настоящее время изучены почти исчерпывающе [17; 58; 116]. Здесь мы обобщим имеющиеся сведения на эту тему, в том числе недавно опубликованные.

Хронологически самая ранняя реакция Набокова на скандальную статью Иванова, вкупе с заметкой Гиппиус, выступившей в ее защиту, зафиксирована в цитированном выше письме М.В. Вишняку от 23 апреля 1930 г. [90, с. 274]. Скорее всего, здесь писатель имел в виду славу в литературных кругах русского зарубежья, которую принесла ему

скандальная статья Иванова. О его творчестве заговорили писатели и критики первого ряда литературы русского зарубежья. Тема скандала вокруг статьи Иванова отразилась также в письме Набокова Вишняку, датированному после 28 апреля 1930 г. [90, с. 276]. В письме Вишняку от 29 июня 1931 г. Набоков иронизирует по поводу статьи Иванова «Без читателя» (1931), в которой тот в очередной раз прошелся по «блестящей технике» его произведений [90, с. 281].

Переписка Набокова со Струве свидетельствует о том, что писатель, увидевший за статьей Иванова враждебную по отношению к нему редакционную позицию «Чисел», распространил принятую им литературную войну также и на коллектив журнала в целом. «Числовцы» для него оказались конкретизированными преемниками тех самых расплывчатых «парижан», с которыми он сражался уже на самой заре своей литературной карьеры.

В письме к Струве от 26 октября 1930 г. Набоков поддержал редакционную политику «России и славянства», враждебную по отношению к «Числам»: «Статьи – Вашу и Львова – о “Числах” вполне оценил» [77, с. 136]. В письме Струве от 24 февраля 1931 г. Набоков назвал «Числа» «меблированными номерами» [77, с. 144]. Согласно комментарию Долинина, имеются в виду редакционная политика журнала, допускавшая публикацию графоманских произведений за деньги [77, с. 144–145]. Таким образом, уже в этом письме проявился в зародыше замысел сатирического рассказа Набокова «Уста к устам» (1933).

По наблюдению А. Арьева, в творчестве Набокова Г. Иванов выступил впервые как сатирический персонаж в стихотворении «Из калмбрудовой поэмы “Ночное путешествие”», который был напечатан 5 июля 1931 г. в «Руле» [17]. При этом, как это отмечено в исследовательской литературе [68, с. 594, 595], фигура Иванова контаминирована с фигурами Адамовича и Гиппиус, так что в своей совокупности они составляют единое нерасторжимое смысловое целое. Как показал С. Давыдов, одним из самых

известных сатирических выпадов против фигуры Иванова, а также – Адамовича, Гиппиус и других сотрудников «Чисел» является рассказ Набокова «Уста к устам», написанный в 1933 г., но опубликованный только в 1956 г. Как отмечено Д. Мальмстадом, этимология имени Христофора Мортуса в романе «Дар» указывает на «одержимость Адамовича и его соратников по "Числам" темой смерти» [68, с. 595]. Тот же Мальмстад и Долинин указали, что прототипом Мортуса является также Гиппиус [35].

В письме к Струве от 3 июня 1959 г. Набоков объяснил нападки на него со стороны Иванова личными причинами. По словам писателя, поводом могла послужить либо его разносная рецензия на роман жены Иванова, И. Одоевцевой, «Изольда», напечатанная в «Руле» 30 октября 1929 г., либо его эпиграмма на поэта [63, с. 33–34].

Набокову довелось лично встретиться с Ивановым во время своего пребывания в Париже в конце января 1937 г. на одном из собраний эмигрантской общественности, происходившем на квартире у Фондаминского, у которого он жил. В письме жене от 27 января 1937 г. он поделился с ней своими саркастическими замечаниями по поводу внешности и содержания выступления Иванова: «В понедельник вечером было собрание христиан и поэтов у Ильюши. Был и Георг. Иван., шепелявый господинчик, похожий лицом и на удода, и на Бориса Бродского. Я избежал рукопожатья. Обсуждался вопрос: половой акт в свете христианства – и Яновский, Мамченко, Иванов несли страшный и стыдный вздор…» [70, с. 275].

В это время Набоков вплотную работал над романом «Дар», в котором обнаруживаются полемические реплики писателя в отношении личности и творчества Иванова. По наблюдению Арьева, поэзия дилетанта Яши Чернышевского отражает тематику книги Иванова «Розы», а также его дореволюционной лирики [17]. Арьев обнаружил, что Годунов-Чердынцев даже цитирует образец патриотической лирики Иванова времен первой мировой войны как типичное проявление массовой культуры того времени [17].

По наблюдению Долинина, Набоков развил устами Годунова-Чердынцева ивановские темы «ключей от России» и «суда истории» из статьи «Без читателя» (1931), отвечая своему злопыхателю на обвинения в бессодержательности его произведений: «Подхватывая у Иванова метафору ключей и тему суда истории, Набоков устами Годунова-Чердынцева отвечает своему хулителю: “Мне-то, конечно, легче, чем другому, жить вне России, потому что я наверняка знаю, что вернусь, – во-первых, потому что увез с собой от нее ключи, а во-вторых, потому что все равно когда, через сто, через двести лет, – буду жить там в своих книгах, или хотя бы в подстрочном примечании исследователя. Вот это уже, пожалуй, надежда историческая, историко-литературная...» [33, с. 526].

Теме литературной войны Набокова с Ивановым в 1930 е гг. корректно подводит черту Арьев: «Подводя итоги своего “русского периода”, Владимир Сирин в 1939 году [sic] завершил статью “Литературный смотр”, в частности, таким суждением: “И Зинаиде Гиппиус, и Георгию Иванову, двум незаурядным поэтам, никогда, никогда не следовало бы баловаться прозой”. Здесь, во-первых, отомщено Гиппиус за слова четвертьвековой давности о том, что Владимир Набоков “никогда писателем не будет”, но более всего – Георгию Иванову. Строчкой выше, назвав его любимое детище тех лет – “Распад атома” – “брошюркой” с “любительским исканием Бога и банальным описанием писсуаров”, Сирин мимоходом и как поэта уравнял его с Гиппиус, стихотворцем, так сказать, спорадическим, если не заурядным. По крайней мере, в сравнении с Георгием Ивановым» [17].

Послевоенные прямые высказывания Набокова о личности и творчестве Иванова отличаются таким же презрением и злобой, как и высказывания его врага. 23 февраля 1949 г. в письме Л. Страховскому в ответ на его просьбу о сборе пожертвований для бедствующего Иванова Набоков весьма откровенно объяснил сугубо личную причину своего отказа: «Ты идеалист и добряк. Личность Георгия Иванова мне всегда была глубоко противна. Ты непонятным образом перехваливаешь его очень скромный дар.

[…] А эти зеленые звезды над парижскими писсуарами – Бог с ними. В альбоме Ходасевича сохранилась, говорят, эпиграмма, которой я однажды почтил Георгия Иванова. Вот она.

– “Такого нет мошенника второго
Во всей семье журнальных шулеров!”
– “Кого ты так?” – “Иванова, Петрова,
не все ль равно…” – “Позволь, а кто ж Петров?”» [77, с. 150].

Предельно уничижительная характеристика личности Иванова содержится в письме Набокова Р. Гринбергу от 21 апреля 1957 г.: «[Г. Иванов] тоже продавал перо за ласковое словечко или жирный обед (и хоть не брезговал дамами, пробовал и уранизм)» [77, с. 141].

Не меньшее (если не большее) внимание уделил Набоков фигуре alter ego своего злопыхателя Иванова – З.Н. Гиппиус. Объем и глубина существующей информации о набоковской полемической рецепции фигуры Гиппиус, обязывает остановиться на этой теме подробнее.

2.5. Личность и творчество З.Н. Гиппиус в полемическом подтексте творчества Набокова

Итак, как было указано выше, Набоков отреагировал в письме Вишняку от 23 апреля 1930 г. на статью Гиппиус, в которой та под видом жалобы на цензуру выражала свое удивление по поводу возмущения других критиков, вызванного пасквилем Иванова [90, с. 274].

Согласно комментарию Глушанок, на самом деле не было случая, чтобы Гиппиус не выступила в защиту Иванова, активного участника литературного процесса русского зарубежья 1920–1930-х гг. [90, с. 275]. То есть у Набокова не было оснований думать, что Гиппиус выступит на его стороне. С другой стороны, он намекает, что, тем не менее, ожидал от нее чего-либо подобного, как это якобы уже бывало в другие времена, когда авторитет его отца как председателя «Литературного фонда», членом

которого состояла Гиппиус, вынуждал ее давать положительные отзывы на его «прескверные стихи». На наш взгляд, Набоков желает внушить редактору журнала, что в высказываниях Гиппиус превалирует групповой интерес и что, следовательно, нельзя считать их искренними, даже если их предметом является засилье цензуры, действительной или мнимой.

На самом деле, как мы помним, оценка Гиппиус ранних стихов Набокова была прямой и безусловно отрицательной. Замечательно, что данный сюжет был передан Набоковым в трех вариантах уже в Америке, когда его литературная война с «Числами», позицию которых представляла Гиппиус, давно закончилась. Для авторского вечера 7 мая 1949 г. в Нью-Йорке Набоков подготовил следующий пересказ рассматриваемой истории: «Я начал писать еще отроком. Однажды в Петербурге мой отец на заседании Литературного фонда показал Зинаиде Гиппиус мои первые опыты. Ознакомившись с ними, “передайте вашему сыну, – отвечала эта сивилла, – что никогда писателем он не будет”. Нет сомнения, что книжечка, выпущенная мной в 1916 году – “Стихотворения Валентина Набокова” (я уже тогда питал слабость к неуместным псевдонимам), была плохонькая» [90, с. 275].

То есть уже в то время можно было заключить, что Гиппиус враждебно настроена к творчеству юного поэта. У Набокова ее критическая позиция вызвала соответствующие чувства («эта сивилла»).

В «Других берегах» (1954) рассматриваемая история передается следующим образом: «Его [В.В. Гиппиуса – Е.О.] значительно более знаменитая, но менее талантливая, кузина Зинаида, встретившись на заседании Литературного Фонда с моим отцом, который был, кажется, его председателем, сказала ему: “Пожалуйста, передайте вашему сыну, что он никогда писателем не будет”, – своего пророчества она потом лет тридцать не могла мне забыть» [66, т. 5, с. 291].

В этой версии заметна уже ответная полемическая оценка поэтического таланта Гиппиус. Кроме того, Набоков раскрывает иронический подтекст

своей характеристики критических способностей Гиппиус 1949 г., – «сивилла». По его словам, та верила собственному пророчеству даже в те времена, когда он стал знаменитым и признанным писателем. Тем самым Набоков указывает на «слепоту» Гиппиус как критика.

Наконец, в уже цитированном нами отрывке из «Память, говори» (1967) Набоков на первый взгляд элиминирует свои прямо выраженные негативные оценки поэтическим и литературно-критическим способностям Гиппиус: «Его знаменитая кузина, встретившись на заседании Литературного Фонда с моим отцом, его председателем, просила передать мне, пожалуйста, что я никогда, никогда писателем не буду» [64, т. 5, с. 520].

Однако, как тонко заметила Глушанок: «Двойное “никогда” заставляет вспомнить набоковскую отповедь Иванову и Гиппиус в рецензии на сборник “Литературный смотр”: “И Зинаиде Гиппиус, и Георгию Иванову, двум незаурядным поэтам, никогда, никогда не следовало бы баловаться прозой”» [90, с. 275].

В этой рецензии Набоков, отвечая на шпильку Гиппиус в его адрес на тему «устроившихся при алитературных редакторах» [28, с. 578] (имеется в виду постоянное сотрудничество писателя в «Современных записках»), обнажил алогичность рассуждений Гиппиус об «отверженных писателях» русского зарубежья, которым якобы негде печататься, указанием на присутствие их произведений «в оглавлении всякого выходящего в свет (или в темноту) журнала!» [66, т. 5, с. 592]. Особенную иронию у Набокова вызвало включение Гиппиус в этот список «отверженных писателей» Д.С. Мережковского.

Таким образом, Набоков и в третьем, заключительном варианте истории об оценке Гиппиус его первых стихов развил мотив «слепоты» Гиппиус как критика, доведя его до абсурда: она не видит в оглавлениях эмигрантских изданий даже имени собственного мужа!

С Гиппиус Набоков видался во время своего первого пребывания в Париже осенью 1932 г. Судя по письмам к жене, ее личность вызвала в нем физическое отвращение [70, с. 203, 210].

Как показано в работах Долинина [35], О. Сконечной[7], коллектива авторов [126], в романе «Дар» Набоков избрал личность и художественное творчество Гиппиус в качестве одной из главных мишеней своей сатиры. В дальнейшем нашем исследовании мы намерены рассмотреть религиозно-философские и общественные убеждения Гиппиус, выраженные в ее дореволюционной критике, которые нашли свое отражение в персонаже «Дара» критике Христофоре Мортусе.

В творческом облике Гиппиус периода эмиграции отразились два этапа ее эволюции: декадентский и религиозно-философский, включающий в себя установку на выполнение в своем творчестве «общественных» задач, в понимании русской радикальной критики 1860-х гг. Эта двойственность облика Гиппиус нашла свое выражение в книге младшего современника поэтессы Ю. Терапиано «Литературная жизнь русского Парижа за полвека (1924–1974)» [103]. В 1890-е гг. она разделяла эстетические искания ранних русских символистов («декадентов»). Уже в это время сложилась ее литературная репутация поэтессы, в формулировке Терапиано: «Изломанная декадентка, поэт с блестяще-отточенной формой, но холодный, сухой, лишенный подлинного волнения и творческого самозабвения» [103, с. 34]. В самом начале 1900-х гг. в духовной эволюции Гиппиус произошел религиозный перелом, в результате которого она стала яростным противником декадентов как носителей враждебных ей взглядов на искусство, внеположное каким-либо религиозным, общественным, политическим задачам. Эстетизм в его чистом виде, проявляющийся в творчестве декадентов, становится объектом ее критики. По книге Терапиано можно познакомиться с ее эмигрантским докладом «Русская литература в

[7] Сконечная, О. Пол и искусство, или «Треугольник, вписанный в круг» (О символистских подтекстах «Дара») / О. Сконечная // Новое литературное обозрение. – 2015. – № 5. – С. 199–216.

изгнании», в котором журнал «Звено» был иронически сопоставлен с «эстетским “Аполлоном”» [103, с. 54] за пренебрежение общественной проблематикой.

В характеристике литературно-критических взглядов Гиппиус периода эмиграции, данной Долининым, также весьма заметна ее установка на общественную и религиозную ангажированность искусства и вытекающая отсюда критика «эстетства», озабоченности тем или иным писателем вопросами формы в ущерб общественному содержанию. Причем к разряду «эстетов» Гиппиус приписывает и Набокова [35].

Данное изменение взглядов Гиппиус на задачи искусства зафиксировано уже в ее дореволюционных статьях, вошедших в сборник «Литературный дневник» (1907). В начальной, установочной, статье этого сборника «Хлеб жизни» (1901) Гиппиус, выступающая под псевдонимом Антон Крайний, определяет «хлеб» из молитвы «Отче наш» как «хлеб телесный». Она имеет в виду светскую культуру и цивилизацию [15, с. 40]. При этом Гиппиус отрицает какую-либо духовную ценность светского искусства [15, с. 42]. «Понятие Бога» критик называет «хлебом духа» [15, с. 40].

Знаковой для характеристики взглядов Гиппиус на задачи искусства как на общественное служение является также статья «Декадентство и общественность» (1905), в которой она подвергает резкой критике «эстетские» установки декадентов. Она считает их солипсистами, употребляя метафору «слепоты»: «Зрячим ему [декаденту – Е.О.] быть и не нужно, ведь личность эта всегда остается равной себе и одинаковой; ведь она не может стать в соотношение ни с какой другой, потому что другой – нет» [15, с. 222–223]. По мнению Гиппиус, творчество декадентов, поскольку замкнуто на выражении субъективных переживаний, не может быть воспринято обществом, оно ему просто неинтересно. К числу декадентов ею относится, например, А.А. Блок: «Настоящий, цельный декадент, “от чрева матернего” – воистину “дитя природы”. Если он так или иначе воплощает в какую-нибудь

форму свои переживания духовные, душевные, выявляет их, – он делает это как человек, который идет один одинешенек по лугу и поет песню. Идет и поет» [15, с. 223]. Вместо единственно правильного, по Гиппиус, линейного движения вперед, к прогрессу в создании «нового человека», выступления декадентов, по ее словам, построены по циклическому принципу, напоминают бессмысленное движение по кругу [15, с. 224]. Гиппиус отмечает роковое влияние декадентства на литературу, существование которой, по ее мнению, немыслимо без связи с общественной жизнью: «Почти вся поэзия, литература, поскольку она декадентская, – вне движения истории, человечества, вне борьбы между “мы” и “я”; ни она, эта литература, не имеет отношения к движению жизни и мысли, ни жизнь к ней» [15, с. 225].

Тема «истинного искусства» рассматривается Гиппиус также в статьях «Современное искусство» (1903), «О пошлости» (1904) и «Человек и болото» (1907). В первой работе она передает свое разочарование от парижской выставки художников, составлявших круг «эстетского» журнала «Мир искусства». Их произведения представляются ей бездуховными, далекими от решения единственно важной для искусства проблемы смерти [15, с. 75–76]. При этом искомое решение проблемы смерти Гиппиус передает метафорой полета, связанной с постоянной о ней мыслью [15, с. 78].

В статье «Человек и болото» «приглашение» к «полету в сторону смерти» реализуется в апокалиптическое пророчество конца безрелигиозной (безыдейной) литературы [15, с. 254]. При этом Гиппиус пророчит творческую «смерть» молодым писателям, сотрудникам «эстетских» журналов [15, с. 253]. В статье «О пошлости» Гиппиус называет А.П. Чехова «пророком отрицания жизни» [15, с. 158–159]. В статье «Нужны ли стихи?» (1904) Гиппиус отвергает поэзию Пушкина в качестве образца для современных поэтов как индивидуалистическую и противопоставляет ей «общественную» поэзию Некрасова и эстетическую программу «шестидесятников» [15, с. 124–125].

Как показал Долинин, первое имя Мортуса Христофор также имеет своим источником религиозно-философские взгляды Гиппиус [35].

Добавим от себя, что Гиппиус пропагандировала взгляды, несовместимые с догматами православной церкви. Так, она утверждала единственность Христа, даже его враждебность идее Божественной Троицы [15, с. 239]. В соответствии с религиозно-философским дискурсом Гиппиус, процесс создания «Новой Церкви» символизируется образом пути [15, с. 240].

Подобные призывы раздавались на страницах редактируемого Гиппиус журнала с символическим названием «Новый путь». Метафора «пути вперед», то есть, как было указано выше, «в сторону смерти», дает возможность для сопоставления духовных устремлений Гиппиус и упрямого стремления первооткрывателя Америки на Запад, мифологический топос царства мертвых. Впервые религиозные теории Мережковских и плавание Христофора Колумба контаминировал Аполлон Майков в своей пародии на декадентов:

В степи *поет* заря. Река *мечтает* кровью.
Бесчеловечною по небесам любовью
Трещит душа по швам. Озлобился Ваал.
Он душу за ноги хватает. Снова в море
Искать Америку пошел Колумб. Устал.
Когда же стук земли о гроб прикончит горе? [53, с. 672].

На наш взгляд, акцентированием общего для религиозно-философского и литературно-общественного дискурса Гиппиус и исторического открытия Колумба мотива несущего смерть христианства Майков хотел сказать примерно следующее. Как главной целью Гиппиус было обращение современных писателей в христианское религиозно-философское мировоззрение, так и целью Колумба было обращение туземцев в

христианство. В местах высадки на берег Колумб ставил крест, реализуя значение своего имени. Пропаганда со стороны Гиппиус темы смерти как единственно важной для современных художников слова и очевидный ее успех среди молодых писателей-модернистов рубежа веков, выражающийся в участившихся самоубийствах в их среде, находит свое соответствие в массовом вымирании коренных жителей американского континента как результата колумбова открытия. «Святой Дух», который символизирован во втором имени Христофора Колумба – «columba» по-латински означает голубя, то есть птицу, в образе которой Дух снизошел на Христа при крещении, – обернулся для индейцев своей противоположностью.

Выше уже говорилось в связи с прототипами образа бабочки «Sphinx Caput mortuum» из стихотворения Набокова «Из калмбрудовой поэмы “Ночное путешествие”» о присутствии личности и творчества Гиппиус в пародийном образе Христофора Мортуса из «Дара». Ниже мы рассмотрим отражение ее литературно-общественной позиции в этом образе.

Двойственный творческий облик Гиппиус, сочетающий в себе черты декадентки и «общественницы», нашел свое отражение в характеристике Годуновым-Чердынцевым творческой эволюции Мортуса: последний в молодости печатал «отличные стихи в “Аполлоне”» [66, т. 4, с. 349], а в 1920-е гг. пишет исключительно критику, сочетающую в себе утилитаризм и религиозно-философскую проблематику.

По Годунову-Чердынцеву, измена Мортуса журналу «Аполлон» означает также измену Пушкину, поскольку сотрудники этого издания следовали в своем творчестве пушкинской традиции в противовес символистской поэтике [76, с. 61]. Как и Гиппиус, отвергавшая после религиозного перелома «индивидуалистическую» поэзию Пушкина как идеал для современной поэзии и избравшая в качестве такового «общественную» лиру Некрасова, Мортус противопоставляет Пушкину Некрасова, в пользу последнего. При этом он утверждает, подобно Гиппиус, генетическую связь

своего предпочтения с эстетической программой «шестидесятников», известной своим утилитаризмом [66, т. 4, с. 478].

Рассматриваемая двойственность отразилась и в композиции «Дара». Если «История Яши Чернышевского», как отмечено в коллективной работе [126], написана «по мотивам» декадентской прозы и поэзии Гиппиус, то рецензия Мортуса на «Жизнеописание Н.Г. Чернышевского» пародирует ее «Литературный дневник» (1907), в котором вопросы искусства играют служебную роль в решении религиозно-философских и общественно-политических проблем. В самом деле, Набоков весьма прозрачно передразнил в рецензии Мортуса следующие мотивы из «Литературного дневника» Гиппиус: Оценка талантливости не нужна [15, с. 122]; мы тоньше [15, с. 51, 174]; «как это все некстати!» [15, с. 222]. Заметим также, что установочный тезис рецензии Мортуса, парафразирующий известное евангельское изречение, – «…одним “искусством”, одной “лирой” сыт не будешь» [66, т. 4, с. 479] – обыгрывает идейное содержание процитированной статьи Гиппиус «Хлеб жизни», согласно которому художник должен алкать в своем искусстве «хлеба духа», то есть подчинить его требованиям религиозно-философской доктрины.

На наш взгляд, статья Гиппиус «Декадентство и общественность» послужила Набокову в «Даре» богатым материалом для переадресации ее антидекадентских колкостей ангажированной литературе, персонифицированной в карикатурном образе писателя-«общественника» Ширина, а также для саркастического изображения собрания русских литераторов в пятой главе романа. По словам Годунова-Чердынцева, общественная активность Ширина только усугубляет его роковую «неосведомленность об окружающем мире», «полную неспособность что-либо именовать» [66, т. 4, с. 490]. Феноменальная «слепота», а также «глухота» персонажа (которую, напомним, Набоков отметил у реальной Гиппиус) в отношении окружающего мира подчеркивается в его портрете [66, т. 4, с. 490]. Чуть ниже Годунов-Чердынцев проиллюстрировал свои

жесткие утверждения по поводу «слепоты» и «глухоты» Ширина, рассказав произошедший с последним анекдотический случай в берлинском Зоологическом саду [66, т. 4, с. 491].

Речь Ширина об актуальных проблемах Общества Русских Литераторов в Германии, обращенная к Годунову-Чердынцеву, казалось бы, рассчитана на внимательного слушателя и, во всяком случае, не должна бы напоминать пение гиппиусовского одиноко бредущего по лугу декадента. Однако Федор Константинович инвертирует требование писать «понятно для народа», обращенные Гиппиус к декадентам. Для него речь Ширина – настоящая абракадабра, а последний со своим «общественным» выступлением попадает в комическую ситуацию Чацкого, произносящего на балу очередной обличительный монолог. Его «прогрессивная» речь движется по кругу, на что намекает Годунов-Чердынцев с помощью пространственной метафоры: Ширин шагает вместе со своим собеседником по аллее, которая только для такого ненаблюдательного персонажа, как Ширин представляет собой прямую, а, на самом деле, незаметно заворачивает [66, т. 4, с. 492].

В сцене абсурдного собрания Общества Русских Литераторов мысль Гиппиус о «выпадении» декадентской литературы из общественной жизни также инвертируется: все это собрание, занятое решением внелитературных, внетворческих вопросов, «выпадает» из литературы. Поэтому единственный из присутствующих носитель писательского Дара – Ф.К. Годунов-Чердынцев – покидает это дежурное мероприятие.

Танатологический дискурс, характерный для литературной критики Гиппиус с начала 1900-х гг., также нашел пародийное отражение в образе Мортуса. Развиваемый Гиппиус мотив «полета в сторону смерти» как желаемого для современных художников пути творческого развития – разве не эту идею аллегорически передает образ Sphinx Caput mortuum, бабочки с изображением человеческого черепа на крыльях? Как и Гиппиус, Мортус, вероятно, понимает, что его призывы к общественной ангажированности литературных произведений окажутся недейственными в отношении

опытных, сложившихся писателей. Возможно, поэтому он обращается к Годунову-Чердынцеву прежде всего как к молодому писателю [66, т. 4, с. 477]. В его замечаниях явственно слышатся отголоски характерного для Гиппиус пророчества творческого бесплодия, угрожаемого молодому автору-эстету. Как было показано выше, сам Набоков пережил в своей жизни подобные угрозы со стороны Гиппиус, «похоронившей» его как писателя уже в самом начале литературной карьеры. Характерный для рецензии Мортуса мотив «пророчества смерти» является набоковской переадресацией Гиппиус ее характеристики Чехова как «пророка отрицания жизни» в ее статье «О пошлости».

Набоков невысоко оценивал прозу Гиппиус, но признавал ее поэтический дар[8]. Ипостась поэтессы отразилась в образе Кончеева.

Конкретное указание на присутствие Гиппиус в образе Кончеева содержится уже в фамилии этого персонажа. По правилам мультиязычной игры, «фирменного» литературного приема Набокова, она соотносится с фамилией родоначальника семьи Гиппиус Адольфуса фон Гингста. «Hingst» по-немецки буквально означает «ты вешал», то есть «вешатель». Затем, как сообщает Гиппиус в своей «Автобиографической заметке» (1914), при переезде в Россию фон Гингст переменил свою фамилию на фон Гиппиус [42, с. 945]. Эта фамилия также весьма неблагозвучна, ибо ее корень созвучен с корнем немецкого слова «Hippe» (корень выделен нами), которое означает косу как атрибут смерти в аллегорических изображениях, или садовый нож. А латинский суффикс – ius означает принадлежность [124, с. 721; 59, с. 223]. То есть Гиппиус буквально может означать «владеющий косой», или та же «смерть». Аллегорическое изображение смерти в образе женщины с косой в руках можно увидеть, например, на фреске в Кампосанто в Пизе. Условно

[8] См. замечание Набокова по поводу сборника «Литературный смотр» (1939): «И Зинаиде Гиппиус, и Георгию Иванову, двум незаурядным поэтам, никогда, никогда не следовало бы баловаться прозой» [66, т. 5, с. 593].

этот фрагмент называется «Триумф смерти» и датируется приблизительно 1360 годом[9].

Известно, что фамилия Кончеев была заимствована Набоковым из списка старинных дворянских фамилий, который был составлен по его просьбе Н. Яковлевым [66, т. 3, с. 638]. «Кончеев» мог привлечь внимание писателя из-за созвучности с прозвищем одного из главных героев романа Джойса «Улисс» Стивена Дедала. Герой этого романа Бык Маллиган называет его «Kinch», ассоциируя фамилию своего знакомца с одним из древних чудес света, созданных знаменитым однофамильцем Стивена, то есть критским лабиринтом, известным своей петлеобразной формой. В самом деле, английское слово «kinch» означает петлю, или ловушку[10]. То есть в сниженном представлении Быка Маллигана Стивен Дедал – это паук, плетущий паутину. В свете нашей темы следует заметить, что это прозвище героя Джойса совпадает с культивируемым Гиппиус жизнетворческим образом femme fatale, как паука, старающегося запутать свою жертву в паутину. Так, по свидетельству В. Злобина, Д.В. Философов сравнивал Гиппиус, с пауком, «пытающимся запутать его в свою липкую, демоническую сеть» [131, с. 247]. По предположению Ольги Матич, эта метафора была заимствована из эссе Достоевского о Пушкине, где прообраз роковых женщин – Клеопатра – сравнивалась со сладострастной паучьей самкой, пожирающей своего самца [131, с. 247]. В лекции об «Улиссе» Набоков без ссылки на источник приводит другое, по его словам, диалектное значение прозвища Стивена – «лезвие ножа» [132, с. 291]. В этом случае значения слова «kinch» – «петля» и «клинок» – находятся в метонимическом отношении к значениям немецких фамилий Гингст («вешатель») – Гиппиус («владеющий косой смерти»). Суффикс –еев означает производителя действия, как в фамилии чеховского персонажа унтера Пришибеева. Таким

---

[9] См. вклейку в изд.: Хейзинга Й. Осень Средневековья. – М., 1988. Свободное платье Женщины-Смерти, подпоясанное ремешком, ее длинные распущенные волосы напоминают знаменитый «балахончик» Гиппиус и ее прическу, зафиксированные на известных фотопортретах поэтессы.

[10] Webster‘s Third New International Dictionary. 1993. P. 1243.

образом, Кончеев может означать: «тот, кто делает петлю», или «вешает», «убивает с помощью ножа» (разг. – «кончает», «приканчивает»). Таким образом, дворянская фамилия Кончеев благодаря своему созвучию с прозвищем джойсовского героя Стивена Дедала («Kinch») оказалась для Набокова идеальным вариантом говорящей фамилии «с ключом», не только передающим дворянское происхождение реальной Гиппиус, но и указывающим на ее жизнетворческую практику «гробовщика» для молодых писателей. Гиппиус присутствует в Кончееве сквозь призму его литературного прототипа – Стивена Дедала.

Другим знаком присутствия Гиппиус в образе Кончеева являются его теоретические взгляды на природу поэзии, которые он высказывает во втором разговоре с Годуновым-Чердынцевым. По Кончееву, рациональное осмысление враждебно поэзии. По этому признаку она подобна молитве. Ив. Толстой привел убедительные параллели, с помощью которых устанавливается источник этого мнения Кончеева в творчестве Ходасевича [104]. Однако таким источником могла быть и эстетика Гиппиус. Сам Ходасевич в статье «Женские стихи» атрибутировал определение поэзии как молитвы Гиппиус и назвал его верным для вида лирики, название которого вынесено в заглавие его фельетона. По мнению критика, молитва еще не поэзия, так же, как ею не является дневник либо исповедь. Ею она может стать, если поэт подчинится «законам и правилам поэтического ремесла» [110, т. 2, с. 209], то есть в полной мере будет учитывать как раз тот самый фактор – «слово и смысл», который, по Кончееву, несовместим с поэзией. В другой работе Ходасевич характеризовал женский ум как «пассивный», то есть «восприимчивый к мыслям, в него заносимым со стороны» [110, т. 3, с. 73][11]. Это идеальное определение для творческой установки Кончеева. Таким образом, Набоков в немногих словах передал суть рассуждений Гиппиус о природе поэзии. Поэтесса сравнивала ее с молитвословием неоднократно. Особый поворот мысли Кончеева – роковая для поэта встреча с

[11] Глава «Молодость из книги «Пушкин». Впервые напечатана: «Возрождение». – 1933. – 9, 12, 16, 19 марта.

рациональным – отражает ход мысли Гиппиус в VII главке статьи «Хлеб жизни». По ее словам, непосредственное ощущение Бога, которое испытывает человек в детстве, исчезает, после того как он встречается с «культурой, искусством, наукой» [15, с. 53]. Люди теряют веру, забывают детские молитвы и мучаются от духовного голода [15, с. 52–54].

Совпадают также литературные вкусы Кончеева и Гиппиус. Кончеев признается Годунову-Чердынцеву в том, что предпочитает Достоевского Фету [66, т. 4, с. 516]. Гиппиус называла Фета «бездарным человеком» в статье «Современность», которая была опубликована в журнале «Числа» [26, с. 144]. При этом литературный дар поэта ею у Фета не отрицался, но оценивался как что-то несущественное, явно второстепенное в сравнении с «человеческим талантом», который определяется отношением художника к «общим идеям», «к общему внутреннему трепету жизни» [26, с. 143]. В этой же статье в один ряд с Фетом Гиппиус поставила Брюсова, Набокова и Ходасевича. Проза Набокова рассматривается критиком как характерная для современной «беллетристики», – она всего лишь литературно талантлива: «Как великолепно умеет он говорить, чтобы сказать… ничего! Потому что сказать ему – нечего» [26, с. 143].

Ход мысли Гиппиус, – подчеркнуть «блестящую форму» произведений писателя, чтобы тем сильнее их обесценить – стал с легкой руки Г. Адамовича общим местом антинабоковской критики тех лет.

Ходасевич посвятил статье Гиппиус пространный фельетон «О форме и содержании» (15 июня 1933 г.). Он обнаруживал источник подобных взглядов в эстетике «шестидесятников», прежде всего, в творчестве Писарева. Одним из доводов Ходасевича было аналогичное отношение Антона Крайнего и его предшественников-«писаревцев» к творчеству Фета и подобных ему художников. По словам Ходасевича, в 1860-е гг. эстетически совершенная форма уподоблялась нарядной женской одежде, по которой определялся низкий нравственный уровень ее носительницы [110, т. 2, с. 269–270].

С другой стороны, Достоевский был для Гиппиус идеалом писателя, ибо как никто другой в мире мог производить столь ценимые ею «общие идеи». Концепция статьи «Современность», которая была только что рассмотрена, предваряется в статье 1907 г. «Человек и болото». В ней утверждается невозможность литературы без «идейного развития» и с сожалением констатируется отказ современных писателей продолжать «общественные» традиции творчества Достоевского [15, с. 253].

Гиппиус – не единственный прототип образа Кончеева. Как всегда у Набокова, он полигенетичен. Как было указано выше, в научной литературе прототипом Кончеева считается Ходасевич, При этом совершенно не учитывается сатирическое содержание образа Кончеева, так как миф о дружбе Набокова с Ходасевием автоматически переносится и на его характеристику. Тема «Ходасевич в “Даре”» еще ждет своего исследователя. И только после того как будет сделан этот шаг, станет возможным изучение в полном объеме контаминации фигур Гиппиус и Ходасевича в «Даре».

***

В настоящий момент нам известно не много полемических реплик Набоков в отношении критиков «Возвращения Чорба». Вероятно, все его усилия ушли на полемику с развернувшейся широким фронтом литературно-критической набоковианой, посвященной «Защите Лужина». Однако в его творческом наследии зафиксирован ряд высказываний, которые прямо или косвенно относятся к критике именно рассказов из «Возвращения Чорба».

В уже цитированном письме Набокова Вишняку от 23 апреля 1930 г. содержится рекомендация писателя редактору единственного толстого журнала русского зарубежья Шермана как литературного критика, в которой можно усмотреть весьма высокое мнение не только о его творчестве в целом, но и об отзыве на «Возвращение Чорба», стоящем в одном ряду с отзывами о «Защите Лужина»: «Я очень рад, что Вам нравится Савельев: он

беспристрастен, умен и глубоко культурен; это сужденье, разумеется, я не вывожу из его слов обо мне» [90, с. 274].

Также о высокой оценке Набоковым концепции Хохлова об авторском присутствии как основном признаке модернизма в его творчестве свидетельствует ряд «твердых суждений» писателя, подтверждающих остроту и дальновидность данного наблюдения критика: «... замысел романа прочно держится в моем сознании, и каждый герой идет по тому пути, который я для него придумал. В этом приватном мире я совершеннейший диктатор, и за его истинность и прочность отвечаю я один» [71, с. 88]. «Мои герои — это рабы на галерах» [69, с. 213].

Известны также благожелательные оценки Набокова отзывов Струве на «Возвращение Чорба». В недатированном письме 1930 или 1931 г. писатель между прочим благодарит критика вполне по-дружески: «Спасибо, друг, за ваши тонкие слова о моих стихах...» [77, с. 132]. А его весьма высокую оценку статьи Струве «Творчество Сирина» [77, с. 134], часть которой посвящена и сборнику «Возвращение Чорба», мы уже рассматривали выше.

Однако, как было показано выше, эти высокие оценки отзывов Струве со стороны Набокова никак не отменяют того факта, что варианты этих отзывов в «Русской литературе в изгнании» не вызвали у писателя ничего, кроме раздражения и скуки.

Выводы по Второй главе

1. Прозаизация тематики и стиля и при этом правильный стихотворный ритм, классические рифмы, связь слов в тропах по семантическому значению, – все эти принципы поэтики стиха, декларируемые Набоковым во второй половине 1920-х–1930-е гг., свидетельствуют о его ориентации в собственной поэтической и литературно-критической практике на пушкинский вариант поэтики стиха. Наблюдения и открытия формалистов могли способствовать сознательности выбора со стороны Набокова своего

пути в русской поэзии XX в., осененного именем Пушкина. На наш взгляд, в общем и целом он оставался ему верен всю свою последующую жизнь, которая, по известному определению писателя, не может быть «истинной» вне творчества. Позиция Набокова в рассмотренных литературно-критических статьях, в переписке с женой, со Струве выясняется как прямо противоположная позиции его критиков по вопросу о прозаизации и стилизации стиха. В свете нашей темы акцентирование писателем их необходимости в современной стиховой культуре, с подчеркиванием достижений в этой области родственных ему по своим творческим установкам поэтов (Ходасевич, Бунин, Ладинский и т.д.), означает его сознательное несогласие с выводами критиков об апоэтичности его стихов. Критики «Грозди» и «Горнего пути» столкнулись не с ошибками начинающего поэта, а уже с достаточно зрелой поэтической моделью, в которой прозаизация и стилизаторство играет конструктивную роль. Эту модель Набоков будет развивать в избранном им направлении все последующие годы.

2. Исследование непосредственных откликов Набокова на то или иное негативное суждение его критиков показывает лежащий в их основе принцип зеркальности: писатель возвращал Мочульскому и Струве обвинения в подражательности, а Офросимову, Г. Иванову и тому же Струве – ироническое сравнение с «первым учеником». В романе «Дар» в полемическом подтексте сцены первоапрельской шутки А.Я. Чернышевского по поводу книги стихов Ф.К. Годунова-Чердынцева, первого воображаемого диалога Ф.К. Годунова-Чердынцева с Кончеевым лежит тема прозаизации стихов Набокова, инициированная Струве и развиваемая Адамовичем и Хохловым.

3. Опубликованная переписка Набокова со Струве является свидетельством сложных, диалектических, взаимоотношений между ними: от дружеских – к откровенно враждебным. Писатель рассчитывал на Струве как на союзника в ведомой им литературной войне с поэтами Цеха. Однако

вынужден был констатировать все усиливающуюся чуждость Струве в отношении его произведений и соответствующим образом реагировать. Хотя в романе «Дар» зафиксирован пик иронического отношения Набокова к критическим суждениям Струве, его начало можно уже заметить в полемическом подтексте переписки Владимира Владимировича со своим критиком. В свою очередь, Струве весьма эмоционально откликнулся в своей главной книге «Русская литература в изгнании» на указанные пародийные эпизоды «Дара», на наш взгляд, вследствие допущенного им прямого отнесения этих эпизодов к собственным критическим взглядам на набоковскую поэтику стиха.

4. Критические выпады Набокова против поэтики стиха, культивируемой молодыми парижскими поэтами, были стимулированы его враждебными отношениями с создателями и популяризаторами этой поэтики – представителями Цеха (Адамович, Г. Иванов, Н. Оцуп и т.д.). Взаимно враждебные отношения наблюдаются также между Набоковым и пражскими поэтами, сотрудниками «Воли России». На наш взгляд, одной из основных причин негативных отзывов писателя о стихах пражан является усматриваемая им в выступлениях главного идеолога журнала М.Л. Слонима просоветская политическая ориентация.

5. По мнению Набокова, критики, усмотревшие в Ганине сходство с тургеневскими героями, не учли в своих суждениях присущее ему чувство юмора, волю, оптимизм, которых лишены приписываемые ему литературные прототипы. Сознательный отказ Ганина от реализации своего любовного чувства к Машеньке свидетельствует не о его слабости, как посчитали критики, ориентирующиеся в своих суждениях на модель Н.Г. Чернышевского, но о незаурядной силе духа. В образе Ф.К. Годунова-Чердынцева пародируются взгляды критиков «Машеньки», усмотревших в Ганине тип «лишнего человека» по Чернышевскому.

6. Судя по первому интервью, которое дал Набоков корреспонденту «Последних новостей» А. Седых, письмам жене этого времени, писатель не

смог скрыть, вопреки своему желанию, прустианский генезис своих произведений. Мотив любви к творчеству Достоевского из второго диалога Годунова-Чердынцева с Кончеевым восходит к статье Д.А. Шаховского о «Машеньке», в которой утверждается влияние этого классика на роман Набокова. Рецепция Набоковым статьи Осоргина о «Машеньке» изменилась с наивно-восторженной на ироническую. В предисловии к английскому изданию «Машеньки» от 9 января 1970 г. Набоков указал на аутентичность авторскому замыслу концепции «внутреннего лиризма» Айхенвальда и окончательно отверг осоргинскую концепцию «бытового романа».

7. Набоков в целом весьма высоко ценил отзывы Айхенвальда на его прозаические произведения. Проницательные замечания критика о влиянии поэтики кино на его повествование, родственные взгляды на творчество Пастернака, Бунина, Достоевского, – все это не могло не импонировать Набокову. Однако в отношении творчества Белинского взгляды писателя и критика кардинально разошлись. В образе Кончеева в сцене второго диалога с Годуновым-Чердынцевым подвергаются деструкции взгляды Айхенвальда на Белинского как на умственно незрелого, инфантильного критика. По Набокову, автор знаменитого «Письма к Гоголю» не заслуживает столь нелестной характеристики.

8. Упрек Айхенвальда в откровенности изображения вызвал со стороны Набокова полемическую реакцию. В подтексте рассказа «Пассажир», романа «Дар», лекций о русской и зарубежной литературе наблюдается полемика Набокова с Айхенвальдом по поводу эстетических и этических границ в использовании откровенного изображения в искусстве. По Набокову, следование постулату Айхенвальда об эстетической ущербности откровенного изображения возможно только при условии добровольного интеллектуального самоограничения, «футлярности» мировосприятия. Наоборот, по его мнению, искусство призвано открывать новые горизонты в познании человеком самого себя и окружающей его действительности. В этом смысле оно аналогично науке. На наш взгляд, столь настойчивое,

длящееся на протяжении всей жизни Набокова оправдание откровенного изображения в искусстве связано с тем, что Айхенвальд сумел затронуть одну из опорных сторон его поэтики, без которой немыслимо ее своеобразие.

9. Зеркальный принцип наблюдается также при рассмотрении полемики Набокова с критиками «Защиты Лужина». Из писем к жене и редакторам «Современных записок» становится известно насмешливо-ироничное отношение писателя к Кизеветтеру, осудившему «литературность» формы романа, К. Зайцеву, которому внушило «ужас» его мировоззрение, Б. Зайцеву, обвинившему его в атеизме. Наоборот, Набоков весьма высоко ценил личность и творчество Шермана, причем, вне зависимости от высказываний этого критика по поводу его произведений. Неоднозначное отношение наблюдается у Набокова к Левинсону: от исполненного благодарности за высокую оценку «Защиты Лужина» – к ироническому освещению его личности, связанному, предположительно, с участием критика в издании враждебного писателю журнала «Числа». В творчестве Набокова наблюдается устойчиво враждебное отношение к личности и творчеству Г. Иванова. Ряд высказываний Набокова по поводу критических суждений о «Возвращении Чорба» свидетельствует о высокой оценке с его стороны концепции Хохлова об авторском присутствии как основном признаке модернизма в его творчестве.

10. В предисловии Набокова к английскому переводу «Защиты Лужина» наблюдается полемика писателя с выводами предисловия Адамовича к русскоязычному изданию романа начала 1960-х гг. Набоков обнажает абсурдность требований критика по написанию авторских предисловий. Он опровергает вердикт Адамовича о немотивированности концовки романа, указывая на лейтмотив окна. При этом писатель мистифицирует своего зоила, как это он уже делал в целом ряде своих произведений 1930-х гг. В подтексте сцены общения Лужина с врачом-психиатром, к которой отсылает в предисловии к английскому изданию романа ряд мотивов, можно заметить намек писателя на допущенную

Адамовичем сознательную фальсификацию образа заглавного героя «Защиты Лужина». В предисловии к английскому изданию «Защиты Лужина» Набоков подчеркивает человечность образа заглавного героя, а также собственное сочувственное к нему отношение; отвергает биографический подход в интерпретации романа.

11. Набокова и Гиппиус разделяли устойчиво враждебные отношения друг по отношению к другу. Неприятие Гиппиус к писателям, исповедующим «эстетический» подход к проблеме отношения литературы к жизни, который она сформулировала еще в «Литературном дневнике», распространилось и на творчество Набокова. На наш взгляд, именно в «общественной» установке Гиппиус на задачи искусства следует искать причину ее безусловной поддержки антинабоковского выступления Г. Иванова, а также редакционной политики «Чисел» в целом. Как свидетельствует письмо Набокова к Вишняку от 23 апреля 1930 г., для него враждебное отношение Гиппиус оказалось новостью. Именно в этом письме содержится первое упоминание Набоковым об отрицательном отзыве Гиппиус на его ранние стихи, которое затем было представлено в трех различных вариантах на протяжении всего творческого пути писателя. С самого начала Набоков посчитал враждебное по отношению к нему выступление Гиппиус не столько следствием приверженности редакционной политике «Чисел», сколько – ее собственным «общественным» установкам на задачи литературы как вида искусства, которые сказались и при оценке ею сборника его ранних стихов. Об этом свидетельствует сатирическое преломление в «Даре» литературно-общественных идей «Литературного дневника» Гиппиус. Очевидно, для Набокова эти идеи оставались актуальными, поскольку в литературном процессе 1930-х гг. самое активное участие продолжала принимать их носительница. Острота набоковских выпадов против личности и творчества Гиппиус, на наш взгляд, была обусловлена не столько его личной неприязнью к старшей современнице, сколько заботой о будущем русской литературы, оказавшейся под влиянием

последователей утилитарной критики Н.Г. Чернышевского, как в метрополии, так и в эмиграции.

Заключение

На наш взгляд, мотивный анализ литературно-критической набоковианы 1920–1930-х гг., кроме специального значения для набоковедения как отдельной научной дисциплины, имеет и самостоятельную значимость как метод, открывающий новые горизонты в изучении литературной критики как вида искусства. Благодаря мотивному анализу становится очевидны генезис и эволюция мотивов литературной критики, посвященной творчеству того или иного писателя; определяется иерархия отзывов согласно их роли в формировании единого текста литературной критики, конструктивной особенностью которого являются личность и творчество писателя – адресата этой критики, а также система взаимосвязанных лейтмотивов. Соответственно, мотивы, не формирующие данный единый текст, отходят на второй план, как несущественные, случайные, а критик, попытавшийся их заявить без учета уже сложившейся лейтмотивной структуры, оказывается в роли аутсайдера.

На примере рассмотренной литературно-критической набоковианы 1920–1930-х гг. можно увидеть, что этому закону литературной критики как вида искусства подчиняются даже безусловно авторитетные критики, приобретшие свою славу задолго до своего участия в эволюционном развитии единого текста вокруг творчества Набокова. Г.В. Адамович начал свой набоковедческий дискурс с отзывов уже на третий роман писателя «Защита Лужина». Однако проведенный нами мотивный анализ показал внимательное чтение критиком работ своих предшественников, писавших о «Грозди» и «Горнем пути», «Машеньке» и «Король, дама, валет». Он подхватил и развил многие мотивы, заявленные не только у таких маститых критиков, как К.В. Мочульский или М.А. Осоргин, но и на тот момент только

вступающего на стезю литературно-критического дискурса Г.П. Струве. По иронии судьбы Адамович развил заявленный Струве мотив «вторичности поэзии в творчестве Набокова» в негативном для писателя направлении. Именно его вердикт на эту тему превратил беглое замечание Струве в общее место всей последующей набоковианы. Однако в свете эволюции набоковедческого дискурса Струве, сведшегося к развенчанию личности и творчества писателя в «Русской литературе в изгнании», нельзя не поразиться критическому чутью Адамовича, заметившему уже в зародыше неоднозначность упомянутого оценочного суждения Струве.

Более сложный случай представляет собой определение генезиса другого конструктивного лейтмотива литературно-критической набоковианы 1920–1930-х гг., – «подражательности» поэзии Набокова. Об этом стали писать сразу все критики почти одновременно, в основном в негативном плане. Этот тезис затем был перенесен на почву прозаического творчества Набокова. Правда, здесь этот мотив довольно скоро, уже начиная с отзывов, посвященных «Король, дама, валет», был модифицирован в мотив иностранного влияния на творчество Набокова. Адамович, авторитетно заявивший о французском генезисе прозы Набокова, опять-таки не изобретал велосипеда.

Вообще говоря, литературно-критическая набоковиана 1920–1930-х гг., посвященная произведениям писателя 1920-х гг. представляется стройным, структурированным единым текстом во многом благодаря деятельности Адамовича, генерировавшего в своем творчестве уже существующие мотивы и введшего в широкий оборот ставший впоследствии чрезвычайно популярным мотив «внешнего блеска» произведений Набокова.

При этом нельзя сказать, что отзывы современников Набокова на его произведения 1920-х гг. носили исключительно негативный характер. Такие критики, как Ю.И. Айхенвальд, С.Г. Шерман, Н.Е. Андреев пытались переломить общую тенденцию, выделяя такие конструктивные особенности творчества Набокова, которые свидетельствовали о его высоком

художественном уровне. Можно только предполагать, в какую сторону эволюционировала бы литературно-критическая набоковиана 1920–1930-х гг. Но в ее развитие вмешались внешние биографические обстоятельства, – ранний уход Айхенвальда. А критики провинциальных «Руля» или «Нови» Шерман и Андреев не могли поспорить с авторитетом ведущего критика «столичных» «Последних новостей» Адамовича.

Таким образом, в едином тексте литературно-критической набоковианы 1920–1930-х гг. существовала структурная антитеза в форме позитивных выступлений упомянутых критиков. Однако на ее эволюцию существенное влияние оказали внешние обстоятельства, придав ей характер идейно-эмоциональной однородности и, на наш вкус, некоторой монотонности.

А что же сам Набоков? Пытался ли он вмешаться в процесс трансформации литературно-критической набоковианы в негативный, а иногда и прямо враждебный в отношении его творчества текст? Метод поиска источников обнаруживает самое пристальное внимание писателя к эволюции литературно-критической набоковианы. На основании же его рецензентской практики, переписки с одним из своих критиков Г.П. Струве мы можем утверждать об активных попытках Набокова переломить ее эволюцию в свою пользу. Но вот что характерно: эти попытки оказались безуспешными: его критики либо не обратили внимания на прямые выступления писателя в своих статьях, либо, как это было в случае со Струве, остались при своем мнении.

На наш взгляд, довольно быстрое обращение Набокова к художественным произведениям как средству полемики со своими критиками [128] могло быть вызвано осознанием фиаско, которое он потерпел в своих попытках переубедить их с помощью декларативно выраженных установок, а также надеждой добиться искомого им понимания по крайней мере у будущего читателя. Начиная с 1930-х гг., Набоков как рецензент выступал лишь спорадически. Однако, естественно, не отказался

совершенно от прямой полемики со своими критиками 1920–1930-х гг., возможность которой дают нехудожественные тексты. Одним из источников для формирования полемического подтекста таких его произведений, как письма к Струве, лекций по русской и зарубежной литературе, предисловий к английским изданиям романов 1920-х гг., наконец, многочисленных интервью являются отсылки к указанным мотивам литературно-критической набоковианы 1920–1930-х гг. В нашей работе благодаря сочетанию мотивного анализа и метода поиска источников существенно расширены представления о полемическом подтексте «Дара», одного из самых загадочных романов «с ключом» в творческом наследии Набокова. К ряду известных прототипов персонажей романа, таких как З.Н. Гиппиус, В.Ф. Ходасевич, Г.В. Адамович, Г.В. Иванов, мы обоснованно добавили имена Г.П. Струве, Ю.И. Айхенвальда, Ю.В. Офросимова, М.Л. Слонима, К.В. Мочульского, В.В. Вейдле, Г.Д. Хохлова, Д.А. Шаховского. К источникам формирования полемического подтекста «Дара» мы отнесли также «Литературный дневник» З.Н. Гиппиус. Впервые был раскрыт полемический подтекст сцены первоапрельской шутки А.Я. Чернышевского, существенно дополнен ряд источников по формированию полемического подтекста сцен диалогов Ф.К. Годунова-Чердынцева с Кончеевым, собрания Общества Русских Литераторов в Германии, а также образов Ширина, Кончеева, Христофора Мортуса.

Полемический диалог Набокова со своими критиками был настолько интенсивен, что часто перерастал рамки литературной дискуссии и влиял на личностные отношения писателя. Сам Набоков указывал именно на такой разворот событий в отношении своей многолетней вражды с Г. Ивановым, возникшей, по версии писателя, из-за его негативной рецензии на роман жены поэта И. Одоевцевой «Изольда» [71, с. 54]. Однако, судя по переписке со Струве, письмам к жене и редакторам «Современных записок», оценочные суждения того или иного критика не в последнюю очередь определяли отношения писателя к их личности. Особенно ярко эта

«литературоцентричность» заметна в личных отношениях Набокова с четой Мережковских, со Струве, Мочульским, Вейдле, Ходасевичем. С последним, как и с Айхенвальдом, Набокова, как известно, связывали дружеские отношения. Однако это не мешало писателю полемизировать с ними по вопросам искусства столь же страстно и, возможно, столь же язвительно, как и со своими явными зоилами.

Как было указано в самом начале нашей работы, существует достаточно много исследований, посвященных как литературно-критической набоковиане 1920–1930-х гг. самой по себе, без связи с изучением ее роли в формировании полемического подтекста творчества Набокова, так и с учетом этой функции, в том числе работ обобщающего характера. Однако что касается набоковианы послевоенного времени, в основном своем составе англоязычной, последнего рода работ нам неизвестно. По нашему убеждению, тем самым существенно обедняется не только понимание литературно-критической набоковианы послевоенного времени, но и полемического подтекста англоязычных произведений Набокова. Например, отсылки писателя в «Строгих суждениях» [71] к тем или иным критическим источникам бросаются в глаза, но ни одна из них, за редким исключением, не прокомментирована. Что же говорить о его художественных произведениях, среди которых особенно выделяется своей метатекстуальной функцией роман «Ада»? Также требует изучения идейно-тематическая связь между русскоязычной набоковианой межвоенного двадцатилетия и послевоенной англоязычной набоковианой в свете их источниковедческого функционала в формировании полемического подтекста английских произведений писателя.

Список литературы

1. Адамович, Г.В. Современные записки, кн. 40 / Г.В. Адамович // Последние новости. – 1929. – 31 октября.

2. Адамович, Г.В. Литературная неделя (Современные записки, кн. 40) / Г.В. Адамович // Иллюстрированная Россия. – 1929. – 7 декабря.

3. Адамович, Г.В. «… Наименее русский из всех русских писателей…»: Георгий Адамович о Владимире Сирине (Набокове) / публикация О. Коростелева, С. Федякина // Дружба народов. – 1994. – № 6. – С. 216–237.

4. Айхенвальд, Ю.И. Достоевский [Электронный ресурс] / Ю.И. Айхенвальд. – Режим доступа: http://dugward.ru/library/belinsky/aihenv_belinskiy.html.

5. Айхенвальд, Ю.И. Белинский [Электронный ресурс] / Ю.И. Айхенвальд. – Режим доступа: http://dugward.ru/library/belinsky/aihenv_belinskiy.html.

6. Айхенвальд, Ю.И. Спор о Белинском: ответ критикам / Ю.И. Айхенвальд. – М., 1914. – 112 с.

7. Айхенвальд, Ю.И. Литературные заметки / Ю.И. Айхенвальд // Руль. – 1926. – 31 марта.

8. Айхенвальд, Ю.И. Рецензия / Ю.И. Айхенвальд // Сегодня. – 1926. – 10 апреля. («Машенька»).

9. Александров, В.Е. Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика / Перев. с англ. Н.А. Анастасьева, под ред. Б.В. Аверина и Т.Ю. Смирновой. – СПб.: Алетейя, 1999. – 320 с.

10. Амфитеатров, А.В. Литература в изгнании / А.В. Амфитеатров // Новое Время. – 1929. – 22 мая; 1929.– 23 мая.

11. А.С. Рецензия / С.Г. Шерман // Последние новости. – 1926. – 29 апреля. («Машенька»).

12. Андреев, В.Л. Роман об игроке / В.Л. Андреев // Новая газета. – 1931. – 1 марта.

13. Анкета о Прусте // Числа. – 1930. – № 1. – С. 272–278.

14. Антон Крайний. Литературные размышления / З.Н. Гиппиус // Числа. – 1930. – № 2–3. – С. 148–154.

15. Антон Крайний. Литературный дневник / З.Н. Гиппиус – М.: Аграф, 2000. – 320 с.

16. Аренский, К. Письма в Холливуд По материалам архива С.Л. Бертенсона / К. Аренский. – Publisher: K. Arensburger, Monterey, Calif, 1968. – 264 с.

17. Арьев, А. Виссон: Георгий Иванов и Владимир Сирин: стихосфера [Электронный ресурс] / А. Арьев. – Режим доступа: http://www.zh-zal.ru/zvezda/2006/2/aa14.html

18. Бем, А.Л. В защиту читателя / А.Л. Бем // Руль. – 1931. – 16 июля.

19. Б.К. Рецензия / Ю.И. Айхенвальд // Руль. – 1923. – 28 января. («Гроздь», «Горний путь»).

20. Бойд, Брайан. Владимир Набоков: русские годы: Биография / Пер. с англ. – М.: Независимая Газета; СПб.: Симпозиум, 2001. – 695 с.

21. В.В. Набоков: pro et contra / Сост. Б. Аверина, М. Маликовой, А. Долинина; комментарии Е. Белодубровского, Г. Левинтона, М. Маликовой, В. Новикова; библиогр. М. Маликовой. – СПб.: РХГИ, 1999. – 976 с.

22. Г. Рецензия / Ю.В. Офросимов // Новая русская книга. – 1923. – № 5/6. – С. 23. («Гроздь»).

23. Г.Х. Рецензия / Г. Хохлов // Воля России. – 1930. – № 2. – С. 190–191. («Возвращение Чорба»).

24. Гарф, А. Литературные пеленки / А. Гарф // Новое Слово. – 1938. – 20 мая.

25. Гинзбург, Л.Я. О лирике / Л.Я. Гинзбург. – М.: Intrada, 1997. – 416 с.

26. Гиппиус З.Н. Современность / З.Н. Гиппиус // Числа. – 1933. – № 9. – С. 141–145.

27. Гиппиус, З.Н. Чертова кукла: Проза. Стихотворения. Статьи / З.Н. Гиппиус. – М.: Современник, 1989. – 592 с.

28. Гиппиус, З.Н. Арифметика любви (1931–1939) / Сост., вступ. статья, коммент. А.Н. Николюкина. – СПб.: Росток, 2003. – 640 с.

29. Грибоедов, А.С. Сочинения / Вступ. ст., коммент., сост., подготовка текста С.А. Фомичева. – М.: Художественная литература, 1988. – 751 с.

30. Давыдов, С. Шишки на адамову голову: о мистификациях Ходасевича и Набокова / С. Давыдов // Звезда. – 2002. – № 7. – С. 194–198.

31. Давыдов, С. «Тексты-матрешки» Владимира Набокова / С. Давыдов. – СПб.: Кирцидели, 2004. – 158 с.

32. Дарк, О. Загадка Сирина. Ранний Набоков в критике «первой волны» русской эмиграции / О. Дарк // Вопросы литературы. – 1990. – № 3. – С. 243–257.

33. Долинин, А.А. Истинная жизнь писателя Сирина: Работы о Набокове / А.А. Долинин. – Спб.: Академический проект, 2004. – 400 с.

34. Долинин, А.А. Цена одной буквы (заметки на полях набоковедческих штудий) / А.А. Долинин // Шиповник: Историко-филологический сборник к 60-летию Романа Давидовича Тименчика – М.: Водолей Publishers, 2005. С. 82–91.

35. Долинин, А.А. Христофор Мортус [Электронный ресурс] / А.А. Долинин. – Режим доступа: http://nabokov-lit.ru/nabokov/kritika/dolinin-tri-zametki-o-romane-dar.htm.

36. Долинин, А.А. Комментарий к роману Владимира Набокова «Дар» / А.А. Долинин. – М.: Новое издательство, 2019. – 648 с.

37. Дорогой Пончик. Дорогой Володя: Переписка. 1940–1971 / Редакция, предисловие и примечания Саймона Карлинского; перев. с англ. Сергея Таска. – М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2013. – 496 с.

38. Жирмунский, В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика / В.М. Жирмунский. – Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1977. – 408 с.

39. Зайцев, Б.К. Дневник писателя / Б.К. Зайцев // Возрождение. – 1930. – 16 марта.

40. Зайцев, К.И. «Бунинский» Мир и «Сиринский» Мир / К.И. Зайцев // Россия и Славянство. – 1929. – 9 ноября.

41. Зайцев, К.И. «Числа» / К.И. Зайцев // Россия и Славянство. – 1930. – 5 апреля.

42. З.Н. Гиппиус: pro et contra / Сост., вступ. статья, коммент. А.Н. Николюкина. – СПб.: РХГА, 2008. – 1038 с.

43. Иванов, Г.В. Почтовый ящик / Г.В. Иванов // Цех поэтов. – 1923. – № 4. – С. 65–73.

44. Иванов, Г.В. Рецензия / Г.В. Иванов // Числа. – 1930. – № 1. – С. 233–236. («Машенька», «Король, дама, валет». «Защита Лужина», «Возвращение Чорба»).

45. Иванов, Г.В. Без читателя / Г.В. Иванов // Числа. – 1931. – № 5. – С. 148–152.

46. Иванов, Г.В. Собрание сочинений: в 3 т. / Георгий Владимирович Иванов. – М.: Согласие, 1994. – 3 т.

47. Изгоев, А.С. Мечта и бессилие / А.С. Изгоев // Руль. – 1926. – 14 апреля.

48. Кириллина, О.М. И. Бунин и В. Набоков: проблемы поэтики: «Жизнь Арсеньева» и «Другие берега»: дис. … канд. филол. наук: 10.01.01 / Ольга Михайловна Кириллина. – М., 2004. – 204 с.

49. Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова: Критические отзывы, эссе, пародии / Под общей редакцией Н.Г. Мельникова. Сост., подгот. текста Н.Г. Мельникова, О.А. Коростелева. Предисл., преамбулы, комментарии, подбор иллюстраций Н.Г. Мельникова. – М.: Новое Литературное Обозрение, 2000. – 688 с.

50. Козьменко, М.В. Магомедова, Д.М. Стилизация / М.В. Козьменко, Д.М. Магомедова // Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко]. – М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 243–245.

51. Лебедев, В.М. О красных лапках, дедушкиных портретах и голом короле / В.М. Лебедев // Воля России. – 1930. – № VII/VIII. – С. 655–661.

52. Лотман, Ю.М. О поэтах и поэзии: Анализ поэтического текста: Статьи и исследования: Заметки. Рецензии. Выступления / Ю.М. Лотман. – СПб.: Искусство–СПБ, 1996. – 848 с.

53. Майков, А.Н. Избранные произведения / А.Н. Майков. – Л.: Советский писатель, 1977. – 910 с.

54. Маликова, М.Э. Фантомный парижский поэт Василий Шишков / М.Э. Маликова // Русская литература. – 2013. – № 1. – С. 191–210.

55. Марченко, Т.В. Осоргин / Т.В. Марченко // Литература русского зарубежья: 1920–1940. – М.: Наследие, 1993. С. 286–320.

56. Матич, О. Эротическая утопия: новое религиозное сознание и fin de siècle в России / О. Матич. – М.: Новое литературное обозрение, 2008. – 400 с.

57. Маяковский, В.В. Сочинения: в 2 т. / Сост. Ал. Михайлова; общая редакция В. Ракова; примеч. А. Ушакова. – М.: Правда, 1988. – 2 т.

58. Мельников, Н.Г. О Набокове и прочем: Статьи, рецензии, публикации / Н.Г. Мельников. – М.: Новое литературное обозрение, 2014. – 424 с.

59. Мирошенкова, В.И., Федоров, Н.А. Учебник латинского языка / В.И. Мирошенкова, Н.А. Федоров. – М.: Изд-во МГУ, 1985. – 288 с.

60. Н. М. П–к. Рецензия / Н.Ф. Мельникова-Папоушек // Воля России. – 1926. – № 5. – С. 196–197. («Машенька»).

61. Набоков, В.В. Переписка с сестрой / В.В. Набоков. – Ann Arbor: Ardis, 1985. – 126 с.

62. Набоков, В.В. Приглашение на казнь; Эссе, интервью, рецензии / Коммент. А.А. Долинина и Р.Д. Тименчика. – М.: Книга, 1989. – 528 с.

63. Набоков, В.В. Письма к Глебу Струве / Е.Б. Белодубровский // Звезда. – 1999. – № 4. – С. 23–39.

64. Набоков, В.В. Собрание сочинений американского периода: в 5 т. / Сост. С.Б. Ильина, А.К. Кононова; коммент. С.Б. Ильина, А.М. Люксембурга. – СПб.: Симпозиум, 1999. – 5 т.

65. Набоков, В.В. Лекции по русской литературе / В.В. Набоков. – М.: Независимая газета, 1999. – 440 с.

66. Набоков, В.В. Собрание сочинений русского периода: в 5 т. / Сост. Н.И. Артеменко-Толстой; предисл. А.А. Долинина; примечания А.А. Долинина, М.Э. Маликовой, В.Б. Полищук, О.В. Сконечной, Ю. Левинга, Р.Д. Тименчика, Г.М. Утгофа, А.Д. Яновского, Г.Б. Глушанок, А.А. Бабикова. – СПб.: «Симпозиум», 2000.

67. Набоков, В.В. Лекции по зарубежной литературе / Пер. с англ. под редакцией Харитонова В.А.; предисловие к русскому изданию Битова А.Г. – М.: Независимая газета, 2000. – 512 с.

68. Набоков, В.В. Стихотворения / Вступительная статья, сост., подготовка текста и примечания М.Э. Маликовой. – СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 2002. – 656 с.

69. Набоков, В.В. Набоков о Набокове и прочем: Интервью, рецензии, эссе / Сост., предисл., коммент., подбор иллюстраций Н.Г. Мельникова. – М.: Независимая газета, 2002. – 704 с.

70. Набоков, В.В. Письма к Вере / В.В. Набоков; статья Б. Бойда; коммент. О. Ворониной и Б. Бойда. – М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2018. – 704 с.

71. Набоков, В.В. Строгие суждения / В.В. Набоков. – М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2018. – 416 с.

72. Набокова В.Е. Предисловие / В.Е. Набокова // Набоков В.В. Стихи. – Ann Arbor: Ardis, 1979. С. 3–4.

73. Обухова, Е.А. Биография И.С. Тургенева в исследованиях В.В. Набокова (на материале «Лекций по русской литературе») / Е.А. Обухова // «Его величество язык ее величества России». Сборник трудов международной научной конференции к 200-летию со дня рождения Ивана Сергеевича. Тургенева (1818–1883). – Орел, 2018. С. 158–163.

74. [Объявление о публикации романа Набокова «Машенька»] // Руль. – 1926. – 21 марта. – С. 9.

75. Паперно, И. Н.Г. Чернышевский – человек эпохи реализма / И. Паперно. – М.: Новое литературное обозрение, 1996. – 208 с.

76. Паперно, И. Пушкин в жизни человека Серебряного века / И. Паперно // Cultural Mythologies of Russian Modernism: From the Golden Age to the Silver Age / Eds., B. Gasparov, R.P. Hughes and I. Paperno. – Berkeley Univ. of California Press, 1992. С. 19–51.

77. Письма В.В. Набокова к Г.П. Струве. 1925–1931 / публикация Е.Б. Белодубровского, А.А. Долинина; вступительная заметка, коммент. А.А. Долинина // Звезда. – 2003. – № 11. – С. 115–150.

78. Письма В.В. Набокова к Г.П. Струве. Часть вторая (1931–1935) / публикация Е.Б. Белодубровского, А.А. Долинина; коммент. А.А. Долинина // Звезда. – 2004. – № 4. – С. 139–163.

79. Пильский, П.М. Рецензия / П.М. Пильский // Сегодня. – 1930. – 12 января. («Возвращение Чорба»).

80. Постников, С.П. О молодой эмигрантской литературе / С.П. Постников // Воля России. – 1927. – № 5/6. – С. 215–225.

81. П.Ш. Рецензия / П.И. Шутяков // Руль. – 1922. – 8 января. (Альманах «Грани»).

82. Розанов, Ю.В. Фольклоризм А.М. Ремизова: Источники, генезис, поэтика / Ю.В. Розанов. – Вологда: ВГПУ, 2008. – 267 с.

83. Савельев, А. Рецензия / С.Г. Шерман // Руль. – 1929. – 31 декабря. («Возвращение Чорба»).

84. Садовской, Б.А. Озимь. Статьи о русской поэзии Б. Бальмонт. А. Блок. В. Брюсов. И. Северянин. Футуристы / Б.А. Садовской. – Петроград, 1915. – 48 с.

85. Сечкарев, В. К тематике поэзии Вл. Набокова / В. Сечкарев // Новый журнал. – 1994. – № 197. – С. 42–66.

86. Слоним, М.Л. Литературные отклики. Живая литература и мертвые критики / М.Л. Слоним // Воля России. – 1924. – № 4. – С. 53–63.

87. Слоним, М.Л. Молодые писатели за рубежом / М.Л. Слоним // Воля России. – 1929. – № 10/11. – С. 115–116.

88. Слоним, М.Л. «Числа», кн.1 / М.Л. Слоним // Воля России. – 1930. – № 3. – С. 298–302.

89. Слоним, М.Л. Заметки об эмигрантской литературе / М.Л. Слоним // Воля России. – 1931. – № 7/9. – С. 615–627.

90. «Современные записки» (Париж, 1920–1940). Из архива редакции / под ред. Олега Коростелева и Манфреда Шрубы. – М.: Новое Литературное Обозрение, 2014. – Т. 4. – 1152 с.

91. Струве, Г.П. Письма о русской поэзии, II / Г.П. Струве // Русская мысль. – 1923. – № 1/2. – С. 292–299.

92. Струве, Г.П. Корабль / Г.П. Струве // Окно. – 1923. – № 2. – С. 197–198.

93. Струве, Г.П. Рецензия / Г.П. Струве // Возрождение. – 1926. – 1 апреля. («Машенька»).

94. Струве, Г.П. «Университетская поэма» В. Сирина / Г.П. Струве // Россия. – 1927. – 10 декабря.

95. Струве, Г.П. Рецензия / Г.П. Струве // Россия и славянство. – 1928. – 1 декабря. («Король, дама, валет»).

96. Струве, Г.П. Заметки о стихах / Г.П. Струве // Россия и Славянство. – 1930. – 15 марта.

97. Струве, Г.П. Творчество Сирина / Г.П. Струве // Россия и Славянство. – 1930. – 17 мая.

98. Струве Г.П. Владимир Набоков по личным воспоминаниям, документам и переписке / подготовка текста и предисл. Г. Поляка // Новый журнал. – 1992. – № 186. – С. 176–189.

99. Струве, Г.П. «Ваш Глеб Струве». Письма Г.П. Струве к В.Ф. Маркову / публикация Дж. Шерона // Новое литературное обозрение. – 1995. – №12. – С. 118–152.

100. Струве, Г.П. Русская литература в изгнании: издание третье, исправленное и дополненное / Г.П. Струве. – Париж: YMCA-Press; М.: Русский путь, 1996. – 440 с.

101. Струве, Г.П. Владимир Набоков каким я его знал и каким вижу теперь / подготовка текста, коммент. и перевод М.Э. Маликовой // Русская литература. – 2007. – № 1. – С. 236–257.

102. Тамарченко, Н.Д. Подражание / Н.Д. Тамарченко // Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко]. – М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 172–173.

103. Терапиано, Ю.К. Литературная жизнь русского Парижа за полвека (1924–1974). Париж–Нью-Йорк: Альбатрос–Третья волна, 1987. – 350 с.

104. Толстой, Ив. Ходасевич в Кончееве / Ив. Толстой // В.В. Набоков: pro et contra / Сост. Б. Аверина, М. Маликовой, А. Долинина; комментарии Е. Белодубровского, Г. Левинтона, М. Маликовой, В. Новикова; библиогр. М. Маликовой. – СПб.: РХГИ, 1999. С. 795–805.

105. Томашевский, Б.В.Теория литературы. Поэтика: учеб. пособие / Б.В. Томашевский. – М.: Аспект-пресс, 1996. – 333 с.

106. Тынянов, Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино / Тынянов Ю.Н.– М.: Наука, 1977. – 575 с.

107. Фоменко, И.В. Подтекст / И.В. Фоменко // Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н.Д. Тамрченко]. – М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 173.

108. Ходасевич, В.Ф. Летучие листы: «Числа» / В.Ф. Ходасевич // Возрождение. – 1930. – 27 марта.

109. Ходасевич, В.Ф. Женские стихи / В.Ф. Ходасевич // Возрождение. – 1931. – 25 июня.

110. Ходасевич, В.Ф. Собрание сочинений: в 4 т. / Сост., подготовка текста И.П. Андреевой, С.Г. Бочарова и др.; коммент. И.П. Андреевой, С.Г. Бочарова, Н.А. Богомолова, А.Л. Зорина, А.Б. Ранчина, И.З. Сурат и др. – М.: Согласие, 1996–1997. – 4 т.

111. Цетлин, М.О. О творчестве Леонида Андреева / М.О. Цетлин // Грядущая Россия.– 1920. – № 2. – С. 243–257.

112. Цетлин, М.О. Рецензия / М.О. Цетлин // Последние новости. – 1921. – 1 сентября. («Жар-Птица»).

113. Цетлин, М.О. Рецензия / М.О. Цетлин // Современные записки. – 1930. – № 42. – С. 530–531. («Возвращение Чорба»).

114. Черкасов, В.А. В.В. Набоков и А.И. Куприн / В.А. Черкасов // Филологические науки – 2003. – № 3. – С. 3–11.

115. Черкасов, В.А. Олег Коростелев, Манфред Шруба (ред.), «Современные записки» (Париж, 1920-1940). Из архива редакции. Том 4. Москва 2014. [Рец.] / В.А. Черкасов // Die Welt der Slaven. – 2015. – № LX – С. 184–193.

116. Швабрин, С.А. Полемика Владимира Набокова и писателей «Парижской ноты» / С.А. Швабрин // Набоковский вестник: вып. 4. – СПб.: Дорн, 1999. С. 34–41.

117. Шраер, М.Д. Бунин и Набоков: поэтика соперничества / М.Д. Шраер // И.А. Бунин и русская литература XX в. По материалам Международной научной конференции, посвященной 125-летию со дня рождения И.А. Бунина. – М., 1995. С. 41–65.

118. Шруба, Манфред. Словарь псевдонимов русского зарубежья в Европе (1917–1945). – М.: Новое Литературное Обозрение, 2018. – 1059 с.

119. Яковлев, Н. Рецензия / Н. Яковлев // Новая русская книга. – 1922. – № 1. – С. 21–22. (Альманах «Грани»).

120. Boyd, Brian. Emigre Responses to Nabokov (I): 1921–1930 / B. Boyd // The Nabokovian. – 1986. – № 17. – С. 21–41.

121. Boyd, Brian. Emigre Responses to Nabokov (II): 1931–1935 / B. Boyd // The Nabokovian. – 1987. – № 18. – С. 34–53.

122. Boyd, Brian. Emigre Responses to Nabokov (III): 1936–1939 / B. Boyd // The Nabokovian. – 1987. – № 19. – С. 23–28.

123. Davydov, Sergey The Gift: Nabokov's Aesthetic Exorcism of Chernyshevskii // Canadian-American Slavic Studies. – 1985. – 19, no. 3. – С. 357–374.

124. Duden Deutsches Universalwörterbuch / hrsg. u. bearb. vom Wiss. Rat u. d. Mitarb. d. Dudenred. unter Leitung von Günther Drosdowski. Mannheim; Wien; Zürich: Dudenverl., 1989. – 1816 s.

125. Foster, L.A. Nabokov in Russian Émigré Criticism / L.A. Foster // Russian Literature Triquarterly. – 1972. – №3. – С. 330–341.

126. Cherkasov, V.A., Demicheva, V.V., Jeremenko, O.I., Jakovleva, T.V., Petrova S.V. Androgynous plot in the oeuvre of Z.N. Gippius and its reflection in the novel by V.V. Nabokov «The Gift» / V.A. Cherkasov, V.V. Demicheva, O.I. Jeremenko, T.V. Jakovleva, S.V. Petrova // Journal of language and literature. – 2015. – Vol. 6. – No. 2. – P. 175–178.

127. Juliar, Michael. Nabokov: A Descriptive Bibliography. – New York and London: Garland Publishers, 1986.

128. Karlinsky, Simon Vladimir Nabokov's Novel Dar as a Work of Literary Criticism: A Structural Analysis / Simon Karlinsky // Slavic and East European Journal. – 1963. – Vol. 7. – No. 3. – P. 284–296.

129. Leving, Yuri. Five Notes on Nabokov's Works [Электронный ресурс] / Yuri Leving. – Режим доступа: http://www.Libraries.psu.edu/iasweb/Nabokov/forians.htm.

130. Matich, O. Dialectics of Cultural Return: Zinaida Gippius' Personal Myth / O. Matich // Cultural Mythologies of Russian Modernism: From the Golden Age to the Silver Age / Eds., B. Gasparov, R.P. Hughes and I. Paperno. – Berkeley Univ. of California Press, 1992. P. 52–72.

131. Matich, O. Zinaida Gippius: Theory and Praxis of Love / O. Matich // Readings in Russian Modernism / Eds., Ronald Vroon, John E. Malmstad. – Moscow: Nauka Oriental Literature Publishers, 1993. P. 237–250.

132. Nabokov, V. Lectures on Literature / Ed. Fredson Bowers. – New-York: Harcourt Brace Jovanovich / Bruccoli Clarc, 1980.