

Савелий Сендерович
(Итака, Нью-Йорк)

ВЛАДИМИР НАБОКОВ И ПОСТСИМВОЛИЗМ

Постсимволизм - понятие в русском контексте столь же законное, как и непризнанное до сих пор понятие Постромантизма. За Золотым веком русской литературы (он же век Романтизма) последовал век большого русского романа, который по более поверхностным признакам называют веком реализма. Большой русский роман - Тургенева, Гончарова, Толстого, Достоевского - возник на основе поэтической культуры века Романтизма; он внутренне жив по-своему трансформированными достижениями своего предшественника: он также создал тексты, обладающие глубиной; у его авторов наблюдаются индивидуальные мифологии; каждый из них создал особый поэтический мир с устойчивой системой мотивов, следуя которым можно восстановить смысловые измерения этого мира, и с поэтическим смысловым сцеплением (по выражению Л.Толстого) этих мотивов, так что мысль артикулируется и помимо прямого ее дискурсивного изложения; наконец, постромантический роман материально унаследует большое количество мотивов Романтизма 1.

Наследником Символизма, типологически родственного Романтизму (В.Жирмунский), стала поэтическая культура, которую имеет смысл назвать Постсимволизмом. Она прежде всего образована поэтами, в первую очередь Ахматовой, Мандельштамом, Цветаевой, Пастернаком, Маяковским, Хлебниковым, Клюевым, Есениным, Ходасевичем и др. При всех их различиях между собой все они воспитаны на Символизме, но не разделяют символистского мистицизма, устремленности в другие, недоступные миры; не разделяют они и поэтики корреспонденции: "Все преходящее есть только подобие (Гете! - С.С.). Возьмем к примеру розу и солнце, голубку и девушку. Для символиста ни один из этих образов сам по себе не интересен, а роза - подобие солнца, солнце - подобие розы, голубка - подобие девушки, а девушка - подобие голубки. (...) Страшный контрданс "соответствий", кивающих друг на друга. Вечное подмигивание. (...) Никто не хочет быть самим собой" (О.Мандельштам. "О природе слова"). Постсимволистов интересуют как раз самости, феноменальный аспект мира, уникальные единственности и данности, культурные и внутренние смыслы. При этом они наследуют большой запас символистских мотивов, которые для них уже не являются символами трансцендентной реальности. Характерно переосмысление понятия "символ" В.В.Виноградовым (по поводу Ахматовой): для него символ имеет чисто имманентное определение - это функция мотива в смысловой экономии поэтической речи, таким образом, для него каждое слово поэтической речи - символ, поскольку вбирает отражения смежных. Замечательный симптом общности этой культуры заключается в том, что все названные поэты

разделяют общий фонд мотивов - иногда даже трудно скачать, результат ли это взаимных влияний, или *Wahlverwandschaft*, но они состояли в постоянных диалогических связях друг с другом и отвечая на них по-своему, так что в определенном смысле можно говорить о едином коллективном тексте данной культуры.

С прозой дело обстоит гораздо сложнее, но В.Набоков представляет собой ясный случай прозаика-постсимволиста. Во-первых, он разделяет с названными поэтами общий фонд поэтических мотивов. Во-вторых, он состоит в диалоге со многими из них. В-третьих, есть кардинальное обстоятельство, сближающее его с поэтами: он лирический романист - не в смысле того, что он предается лирическим излияниям или обладает поэтичностью интонации, а в более фундаментальном смысле: он постоянно занят выражением своего внутреннего мира, внутренних проблем в формах романного повествования так, что характеры, ситуации, фабулы служат одновременно средствами выражения и сокрытия его лирической интенции²

В недавней статье Д.Сегал предложил рассматривать соотношение Символизма и акмеизма на основе соотношения *тайны* и *загадки*, как основных определителей смысловой структуры их текстов³. Набоков очень точно подходит под это соотношение: все его романы - это тексты-загадки в известном смысле. Сам писатель неоднократно сравнивал задачу романиста с установкой композитора шахматных задач. В интервью BBC (1962) Набоков заявил: "У меня нет социальной задачи или нравственного урока; я не пользуюсь общими идеями, я лишь люблю составлять загадки с изящными решениями" (*Strong Opinions* 1973, 16). Родство Набокова с акмеистами - явление замечательное. Но различие по типу *тайна/загадка* слишком узко по отношению к проблеме Символизм/Постсимволизм.

Различие в данном случае накладывается на фундаментальное сходство. Сходство здесь проходит в плане поэтики семантического строя текста - как она была во многом верно описана авторами манифеста о семантической поэтике⁴. Это тот самый строй семантики, который был создан Романтизмом (а не акмеизмом, как полагают авторы того же манифеста)⁵. Он характеризуется в двух плоскостях: 1) сверхграмматическими связями семантических элементов текста (в поэзии - благодаря тесноте стихового ряда - Ю.Тынянов) и 2) наличием поэтических мифологий (Р.Якобсон). В прозе аналогом 1 и 2 является *партитурная структура текста*, которая характеризуется рядами рекуррентных мотивов, которые, сближаясь, создают отношения оппозиции и смежности, а пересекаясь, вступают в отношения амальгамации, результатом яего является смысловая супердетерминация компонентов текста⁶.

Различие между Символизмом и Постсимволизмом на этом фоне состоит прежде всего в том, что первый характеризуется двоemiрием - постоянной

установкой на другой, высший, трансцендентный, окутанный тайной мир, симптомы которого только и интересны в этом мире, тогда как второй своемирия не знает - поэтому его установка не экстенсивная и мистическая, а интенсивная и феноменальная. Распространено ошибочное представление о мистицизме Набокова, его признании потустороннего мира⁷ и гностического учения⁸. Эти заблуждения основаны на номинальном подходе к его употреблению понятий потусторонности и иномирности. Унаследованные от Символизма, они имеют совершенно особый смысл у Набокова - как все, к чему ни прикасается этот писатель, не терпевший пошлости и расхожих идей. Набоков постоянно насмехался над мистиками (*маленькие мисты*, "Отчаяние"). Внимательное чтение высказываний Набокова о переходе границ и посмертном существовании ведет к пониманию того, что он не может принять соблазнительной идеи вечной жизни, а его потусторонности - это потусторонности внутренние: ад подсознания и элизиум собственной памяти, из глубины которого ему постоянно звучат голоса любимых поэтов.

Не менее важно и различие в функциях интертекстуальных референций. Блок, Белый, Брюсов пользуются чужим словом, чужими мотивами произвольно, как безличным словарным запасом культуры, как элементами языка с усиленным зарядом - их интересует прежде всего суггестивный эффект. Постсимволисты находятся в сложном, рациональном смысловом диалоге с авторами, а не только мотивами; каждый автор, источник реминисценций или аллюзий, становится названной или неназванной фигурой личной поэтической мифологии с особыми устойчивыми смысловыми функциями.

В свете последнего обстоятельства выявляется осложнение в соотношении Романтизм/Постромантизм vis-a-vis Символизм/Постсимволизм. Как раз Постсимволизм возрождает и разрабатывает тот самый тип интертекстуальных референций, который был создан в русском Романтизме - представляющий интенсивный диалог с другими поэтами, тогда как более простой подхват мотивов характеризует Постромантизм и Символизм. И смежное соответствие; постсимволисты обращаются к тем же авторам, к которым обращаются романтики. Показательны не столько Вергилий и Данте, сколько Андре Шенье у Мандельштама и Набокова или лорд Байрон у Пастернака и Набокова.

Показательно отношение Набокова к Блоку. Блок оказал сильное влияние на юного Набокова⁹. Это влияние весьма заметно в стихах вплоть до 1923 г., собранных в книжках "Горний путь" и "Гроздь". Набоков признавался Э.Уильсону, что Блок принадлежит к тем поэтам, которые входят в твой организм и все не-блоковское кажется плоским (*Nabokov-Wilson Letters* 1979, 94). Проблематично, можно ли в этом признании усмотреть отзвук того состояния, что по введенному Гарольдом Блюмом слову называется "боязнью влияния" (как это делает Бетеа¹⁰): Набоков наслаждался интертекстуальной

игрой. Расхождение с Блоком у Набокова наметилось в идеологическом плане. Неопубликованная поэма "Двое" (1918) мнилась прямой полемикой с Блоком: карнавальной с мистической подоплекой стихии "Двенадцати" Набоков противопоставил трагедию двух влюбленных, миру общему - мир интимный". И это разница глубокая: Блок весь направлен на улавливание музыки извне, будь то музыка далеких миров или ближайших улиц; Набоков слышит только внутренние голоса, так что даже голоса других поэтов, с которыми он находится в постоянном диалоге, приходят к нему изнутри, как голоса внутренней потусторонности его собственного сознания. Обратившись к прозе, Набоков получает возможность развить это обстоятельство в последовательную смысловую модальность. И тут он охотно обращается к Блоку, переводя его темы и мотивы в свою модальность.

Характерно, что обманывая ожидания, подготовленные банальной установкой, Набоков в своих романах предпочтительно обращается не к поэзии, а к прозе Блока.

В час, когда зазвонил телефон, сообщивший, что В.Д.Набоков погиб от руки убийцы, В.В.Набоков читал матери "Итальянские стихи" Блока (*Speak, Memory* 1989, 49). Но предметом аллюзий у Набокова-прозаика оказались статьи Блока об Италии, изданные в полном виде впервые в 1923 г. в Берлине. Кульминацией этого цикла статей является "Призрак Рима и Monte Luca". В ней рассказывается о прогулке, совершенной в окрестностях Сполето. По выходе за ворота города Блоку и его спутнице было предложено посмотреть остатки римского моста. Для этого им пришлось спуститься в *люк*, где под поверхностью земли они увидели в слабом свете огарка свечи осклизлую глыбу каменного свода - "призрак Рима". После этого они поднялись на крутую гору Monte Luca. По пути Блок вдруг "очутился на совершенно отвесном каменистом обрыве. Кустарника кругом не было", - продолжает он, - я оглянулся, сердце упало, и я сам чуть не полетел вниз". Стоя на "каменном уступе", он чувствовал: "Пропасть так тянула, что нужно было усилие не одних рук, но и воли, чтобы вскарабкаться по корням..." Ему удается добраться до тропы, по которой можно было спуститься с горы.

Этот эпизод - несомненный прототип того, что имеет место у Набокова в "Подвиге" (гл. XXII). Мартын Эдельвейс в одной из своих швейцарских прогулок вдруг "оказался на выступе скалы, на каменном карнизе", под ним чудовищный притягивающий обрыв, перед ним скала без кустарника, и тут понадобилось напряжение физических сил и воли, чтобы выбраться на тропу. У Набокова эпизод разработан гораздо подробнее - во множестве внешних и психологических подробностей, тогда как у Блока это очень короткий рассказ, как и подобает притче. Помимо общего сходства ситуации, есть и сходство второстепенных деталей. Блок видит с горы белую монастырскую обитель

внизу, Мартын видит белую гостиницу. И там и там появляется бабочка, причем у Блока это прекрасный махаон - любимая бабочка Набокова, которой посвящены замечательные абзацы автобиографии, так что в "Подвиге" приходится расподобить это обстоятельство - здесь речь идет просто о черной бабочке - редкая у Набокова лепидоптерологическая неконкретность. Оба эпизода имеют своего рода символический характер, но символизм этот разного порядка. У Блока эпизод над обрывом - часть конструкции в которую входят и спуск в *люк*, в колодезь истории, где он сталкивается с античностью, и подъем на Monte Lusa, откуда открывается панорама высокого духовного значения. Вместе они составляют два полюса единого символа: люк/Lusa (общий знаменатель: lux), единого впечатления: "смешанный аромат розы и времени", то есть мистико-символического и исторического, единого состояния, "которое от всякого ряда фактов из мира жизни приводит меня к ряду фактов из другого, из своего мира: из мира искусства". И тут же: "...описанное мною нисхождение под землю и восхождение на гору имеет много общих черт если не со способом создания, то с одним из способов постижения творений искусства". Это состояние "надо достигать упражнением": "Лучшая подготовка к такому постижению - такое самочувствие, которое возникает в человеке, попавшем в край махаонов на лесной опушке или в край акведука под горой". Словом, это некая перипатетическая медитация, в которой постигается единство истории и природы, что, по Блоку, соответствует искусству. Блоку это нужно потому, что он "человек не свободный" - он служит искусству, это подвиг его служения.

Кстати, не пропали для Набокова и акведуки. После следующего, уже добровольного, посещения горного уступа, Мартын спускается вниз, встречается с Грузиновым и тот, узнав, что он учился в Кембридже, говорит жене: "Там еще сохранились римские водопроводы" (...) Мартын никаких особенных водопроводов в Кембридже не видал" (гл. XLII). "Римские водопроводы" здесь имеют единственный смысл - знак отсылки к другому тексту (интертекстуальной референции).

Герой "Подвига" готовит себя к смертельно опасному приключению, но его подвиг имеет смысл, противоположный подвигам тех, кто вступает на путь опасности ради политической, патриотической, в общем какой-либо утилитарной цели (как другие персонажи "Подвига" - Грузинов, Зиланов, Иоголевич); это подвиг ради подвига как такового. В этом Мартын похож на поэта, но он подчеркнуто не поэт, он противоположен поэту, "искателю словесных приключений" ("Дар") - он свою жизнь превращает в подобие искусства. Словом, герой "Подвига" живет в модальности частного существования, но будучи иным, чем поэт, такой герой обеспечивает ту дистанцию между автором и героем, которая отличает роман от лирического излияния (до известной степени аналог - в "Евгении Онегине"). Аллюзия к Блоку в "Подвиге" служит напоминанием о высоком прототипе эпизода в

горах и одновременно о переводе события в план подчеркнуто интимный: Мартын Эдельвейс никому и ничему не служит, он выполняет задачу, смысл которой ясен и нужен только ему. Аллюзия противопоставляет индивидуальную, внутреннюю, от внешнего мира независимую модальность существования - существованию как служению, подчинению хотя бы и высшим, но внешним целям; космо-мистическому экстравертному контексту она противопоставляет интимно интравертное, экзистенциально напряженное состояние. Набоковский текст знает мистическую модальность сознания, но знает ее как чужую, в интертекстуальном плане контактируемую виртуальность.

Итак, пользуясь этим примером в качестве иллюстрации, а не доказательства, можно сказать: постсимволистские тексты маркированы аллюзиями к символистским, причем переводят мотив из плана мистического созерцания в интроспективный.

¹ См.: *Senderovich Saveliy*. Romanticism as a Historico-Typological Category: Methodological Reflections // *Romantic Russia* 1. 1996. P.17-43.

² См.: *Senderovich Saveliy*. Dickens in Nabokov: A Figure of Concealment // *Nabokov Studies*. 3. 1996. P. 13-32.

³ См.: *Сегал Д.* Русская семантическая поэтика // *Ежеквартальник русской филологии и культуры / Russian Studies*. 1996. 2/1. С.7-52.

⁴ См.: *Левин Ю.И., Сегал Д.М., Тименчик Р.Д., Топоров В.Н., Циебян Т.В.* Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // *Russian Literature*. Amsterdam, 1974. 7/8. P.49-82.

⁵ Демонстрацию этого положения см.: *Сендеревич Савелий*. Аллегория: Элегия Пушкина "Воспоминание" и проблемы его поэтики // *Wiener Slavistischer Almanach*. Sonderband 8. Wien, 1982.

⁶ См.: *Senderovich Saveliy* A Fragment-of-a Semiotic Theory of Poetic **Prose**; The Chekhovian Type // *Essays in Poetics* (Keele, England). 14/2. 1989. P.43-64; *Его же*. Чехов - с глазу на глаз. История одной одержимости А.П.Чехова. Опыт феноменологии творчества СПб., 1994. Ч. 1.

⁷ См., например: *Alexandrov Vladimir E.* Nabokov's Otherworld Princeton, 1991.

⁸ См.: *Moynihan Julian*. Предисловие // *Набоков В* Приглашение на казнь Paris, 1967 (Репринт изд. 1938 г.). P 13-17; *Давыдов Сергей*. "Тексты-матрешки" Владимира Набокова. MIncheri, 1982.

⁹ См.: *Долгинин А.* Набоков и Блок // *Тексты докладов научной конференции "А.Блок и русский постсимволизм"*. Тарту, 1991. С.36-44; *Betea David M.* Nabokov and Blok // *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. New York, 1995. P.374-382.

¹⁰ *Betea David M.* Op. cit. P.374,

¹¹ *Boyd Brian*. Vladimir Nabokov: The Russian Years. Princeton, 1990. P. 156-157.