

Aleksandr Ledieniow

Стилевые традиции В. Набокова в русской литературе последнего десятилетия

Polilog. Studia Neofilologiczne nr 2, 195-202

2012

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Aleksandr Ledieniow

Moskiewski Uniwersytet Państwowy
Moskwa, Rosja

СТИЛЕВЫЕ ТРАДИЦИИ В. НАБОКОВА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ПОСЛЕДНЕГО ДЕСЯТИЛЕТИЯ

Ключевые слова: *тематический узор, реинтерпретация, металитературность, стилизация, страх влияния*

Набоковское присутствие в русской прозе последнего десятилетия проявляется по-разному. Это и экскурсы в биографическую легенду писателя, и мотивно-ситуационные цитаты из его произведений, и яркие явления стилевой преемственности. Последнее особенно интересно.

Так, скажем, «метаописательные» образы ажурного узла или парчового узора, характеризующие одновременно и прихотливые повороты человеческой судьбы, и формальные особенности «плетения словес», чаще всего маркируют в современной прозе отсылку именно к набоковской традиции. Такой отсылкой в прозе М. Шишкина выглядит палиндром «Узор плел прозу»¹. Прочитанное с учетом «правила узора» заглавие шишкинского романа *Венерин волос* просвечивает инициалами Набокова (ВВ), как просвечивает этими же литерами и заглавие романа В. Пелевина *Амфир V*: сам графический рисунок печатаемого на клавиатуре слова «амфир» воспроизводит W, «дубль-вэ».

Впрочем, самыми последовательными адептами набоковской стилевой манеры в современной литературе следует признать О. Славникову и, как ни странно, поэта, ставшего совсем недавно прозаиком, Т. Кибирова. Первая заявляет о принципиальной ориентации на наследие Набокова, как правило, на первых же страницах того или иного произведения. В романе *2017* уже первый абзац текста содержит прозрачную анаграмму: «на севере, в том секретном распадке, куда экспедиции предстояло добираться при удаче три недели и где угревалась на жирном припеке, с потрепанной бабочкой *на* горячем *боку*, завезенная зимой на снегоходе бочка бензина, весна еще только вступала в свои права...»². Бабочка на боку бензиновой бочки – в этой наглядной образной комбинации намеренно театрално участвует целая цепочка нарядных звуковых переключек (четыре слова «на Б»), а рискованно уютный контакт легкокрылой бабочки с взрывчатым веще-

¹ М. Шишкин, *Венерин волос*, Москва 2005, с. 476.

² О. Славникова, *2017*, Москва 2008, с. 7.

ством подсказывает читателю, из чьих энергетических запасников автор намерена подпитывать свое воображение.

Не обходится писательница и без графической метафоры инициалов мастера: завершается «заставочный» абзац образом стрелки вокзальных часов, тянущейся к римской цифре IV. Указание на «вензельную» связку литер V и N сопровождается здесь характерной стилистической провокацией в адрес «внимательного читателя» – сравнением минутной стрелки с «палкой слепца».

Показательна у Славниковой, с одной стороны, демонстративная «обнаженность приема», а с другой – «ткаческая» манера распределения узора на всем пространстве текстовой ткани, как бы ретуширования слишком резкого силуэта «жизнеподобными» частностями фона. Подобную стилевую модель западный славист О. Хансен-Лёве предлагал называть «каллиптической»³ – по имени мифологической нимфы Калипсо, знаменитой своим ткачеством и умением пленять мужчин-путешественников.

Бабочка, кстати сказать, вспорхнет со страниц романа Славниковой в общей сложности пятнадцать раз, но дело, конечно, не в количестве повторений мотива, а в его смысловой обеспеченности: это и метафора души, и знак границы между земным и горным мирами. Однако *горний*, потусторонний мир будет манить к себе героев Славниковой *горными* распадками, таящими в себе кристаллы прозрачности: едва заметный для слуха паронимический сдвиг (горнее – горное) намекает на переосмысление набоковских решений, в частности на семантический переворот по отношению к образу прозрачности. Если у Набокова (в *Приглашении на казнь*) прозрачность ассоциировалась с полным отказом от индивидуальности, с капитуляцией личности перед всеобщей посредственностью, то в романе Славниковой все наоборот: прозрачное – мир абсолютной красоты, а непрозрачное, мутное – сфера жалких ужимок пошлости.

Главной надеждой на возможность «разорвать контракт» с рифейской (читай: российской) реальностью, представляющей собой тошнотворный коктейль авангардного «покойнического» гламура и тоскливой провинциальной серости, становится для героя Славниковой любовь к женщине-незнакомке, перенявшей от набоковского Цинцинната свойство «сквозистости» и неукорененности в быту, а от некоторых набоковских героинь – атрибуты магнетически влекущей мужчину дымчатой тайны.

Линия отношений Крылова и его возлюбленной в романе построена на варьировании нескольких набоковских мотивов, главный среди которых – мотив тщетных попыток героя выявить подлинный «узор» судьбы: именно обретение этого неземного шифра подскажет герою маршрут побега из пут коммунальной реальности. Поначалу многое обнадеживает Крылова, хотя он не понимает, что именно дает ему надежду на паломничество в мир абсолютной прозрачности: то ли латинская литера N, образуемая «линиями судьбы» на ладони Татьяны, то ли неот-

³ А. Hansen-Löve, *Эстетика «каллиптики»: аполлинские концепции в метафизической поэтике Набокова*, Rev. Etud. Slaves, Paris, LXXII, 3-4, 2000, с. 311-317. «Тайна в рамках каллиптики находится не в глубине текста или глубокомыслии мифических или мистических пророчеств, но на поверхности. То, что обычно кроется под покрывалом (т. е. под выражением, под сигнификантами), здесь показывается как покрывало в форме покрывала. В этом смысле для каллиптики форма является содержанием» – пишет автор статьи.

ступное чувство чьей-то направляющей руки (ежедневных «санкций судьбы» на очередную встречу любовников).

Инициальный шифр набоковского псевдонима в упоминании Всеприсутствующего Существа не оставляет сомнений в том, чью властную стилистическую волну ощущают на себе герои Славниковой: это из набоковского «зазеркалья» попадают в их жизнь знаки-предупреждения о том, что высшая прозрачность обретается человеком лишь по ту сторону жизни.

Целая связка набоковских образных «инкрустаций» аранжирует другую сюжетную линию романа – линию рискованных экспедиций за самоцветами – в то место, где складка горизонта будто обозначает «край мира»⁴, отчетливо намекая на набоковский образ *Ultima Thule*. В одном из самых ярких эпизодов романа, когда Анфилогов наконец находит залежи драгоценных камней, повествователь отчетливо формулирует мысль о природе предельной прозрачности (искомого «запредельного» знания): «Жила требовала от хитников умереть живьем: сжечь до последней калории то, что годилось для сжигания в их человеческих телах, и, опустев, остаться здесь, чтобы всегда – и мертвым зрением – видеть эту *страшную красоту*, этот легкий горный очерк, похожий на *складку прозрачной небесной ткани*»⁵ (курсив наш – А.Л.).

Это – узнаваемо набоковская метафора окончательного совпадения узора прошлого и будущего. Однако важнее всего в данном случае то, что этот набоковский «пароль» вечности вызывает здесь противоречивый, внутренне конфликтный «отзыв»: это страшная красота, доступная лишь мертвому зрению. Всегдашняя верная ученица Набокова, успешно скроившая по набоковским лекалам и *Стрекозу, увеличенную до размеров собаки*, и *Один в зеркале*, на этот раз вступила в диалог с Набоковым по самому принципиальному для обоих писателей поводу. Кажется, она испытывает по отношению к мэтру то, что испытывает большая часть современных его последователей, – желание бунта против его несокрушимого могущества. Концепция «страха влияния», разработанная Харольдом Блумом и отчасти проясняющая характер диалога Славниковой с Набоковым, в данном случае требует локальной корректировки: речь идет об особой ситуации отчаянного бесстрашия, когда даже предчувствие проигрыша в стилистическом ристалище с «чемпионом стиля» не останавливает претендента от рискованного соревнования с ним.

Самое интересное в данном случае – высочайшая степень осознанности, с какой писательница совершает эту попытку. Она вступает на набоковскую мотивно-тематическую территорию, интенсивно подсвечивая современный уральский материал набоковскими стилистическими софитами. Это и вскипающая в пространстве романа персидская сирень, и излюбленные Набоковым взаимоотражения облака с озером (или лужи с небом), и общий эффект постепенно усиливающегося свечения, в финале прорывающегося солнцем или пожаром. Славниковские «хитники» по мере приближения к заветной цели все сильнее реагируют на этот подспудный свет. В одном из фрагментов романа в сознании Анфилового рождается такое сравнение: будто под землей, как под одеялом, «кто-то тайно читал огромную книгу»⁶.

⁴ О. Славникова, 2017..., с. 129.

⁵ Там же, с. 140.

⁶ Там же, с. 120.

Этой огромной просвечивающей сквозь текст романа книгой оказывается Набоков – те его вещи, в которых разрабатывается тема «потустороннего решения», за предельного знания, даже тень которого губительна для смертного. Впрочем, если персонаж остается в живых, призрак финального решения в последнюю минуту неминуемо ускользает из сетей сознания (этот мотив пронизывает все разножанровое наследие Набокова, а особенно глубоко разработан в рассказе *Ultima Thule*).

Финал романа Славниковой, в котором театрализованная «репетиция революции» перетекает в общежитейскую катастрофу, а возлюбленная Крылова оборачивается вполне земной женщиной, отправляет героя на новые поиски подлинной прозрачности – на этот раз, как можно догадаться, в ту же сторону, куда отправился в финале *Приглашения на казнь* набоковский Цинциннат. Крылов, подобно Цинциннату, окончательно «расторгает договор» с реальностью.

Однако если набоковского героя ждуг, если судить «по голосам», подобные ему существа, уход Крылова не гарантирует ему приобщения к вечности, обещая лишь бесконечность пути к миражам прозрачности. Если учитывать авторефлексивные аспекты славниковского романа, в нем можно расслышать самоотчет современного русского прозаика о драматических попытках подняться к набоковскому литературному Олимпу и о внутренней конфликтности этого движения.

Еще более явно сказывается набоковское присутствие в романе Т. Кибирова *Лада, или Радость*: само заглавие книги намеренно отчетливо срифмовано с набоковским (*Ада, или Страсть*). Жанровый подзаголовок книги «хроника верной и счастливой любви» не только варьирует набоковскую полупародийную жанровую аттестацию («семейная хроника»), но и претендует на статус читательской оценки набоковского романа. Кажется, что автор-повествователь⁷ намеренно провоцирует читателя на сопоставление своей прозы с наследием Набокова, выступая в роли прозаика-неофита перед лицом всемогущего мастера. Маска «новичка» санкционирует вольное обращение со стилистическими находками предшественника и позволяет Т. Кибирову заново (и по-своему) разыграть набоковскую «двустворчатую» тематическую комбинацию. Как это было в *Даре*, в кибировской *Ладе* сюжет о «счастливой любви» развивается рука об руку с «технологическим» сюжетом о том, как и из «какого сора» выстраивается текст романа.

При этом лирические фрагменты (или даже целые стихотворения) могут соседствовать с драматургически выписанными мизансценами; рассказ о новом сюжетном событии почти всегда обрамляется обращениями к читателю или даже «будущему историку литературы»⁸; а повествовательное время, поначалу просвечивающее российскими реалиями середины 2000-х годов, в итоге обнаруживает свою сказочную условность, по-набоковски смыкая свершившееся с вечно свершающимся.

Подобно Набокову, Кибиров уснащает повествование регулярными (хотя и разной степени отчетливости) отсылками к другим своим вещам (стихотворениям

⁷ Применительно к роману Кибирова терминологическое разграничение «автора» и «повествователя» оказывается излишним: уже в начальном абзаце *Интродукции* автор текста идентифицирован как «Т.Ю. Кибиров», а вторая глава романа и вовсе открывается фамильярным (хотя и анапестическим) обращением воображаемого читателя к сочинителю: «– А с каких это щей, Тимур Юрьич...».

⁸ Т. Кибиров, *Лада, или Радость: Хроника верной и счастливой любви*, Москва 2010, с. 100.

и поэмам), вписывая новое произведение в рамки цельного лиро-эпического метатекста и сообщая *Ладе*, помимо прочих, свойства автокомментария и автоинтерпретации, обращенных и к уже написанным вещам, и к тексту разворачивающегося перед читателем романа. Практика использования «совсем уж вольного» (резко осовременивающего оригинальный текст) переложения на русский язык того или иного англоязычного стихотворного фрагмента (например, оденовского *Щита Ахиллеса* в концовке пятой главы романа) отсылает к одной из предыдущих книг автора – книге переводческих маргиналий *На полях “A Shropshire lad”* (2007).

Кстати сказать, картина англоязычных поэтических пристрастий автора *Лады*, с каждой его новой книгой все более обширная, обнаруживает явную зависимость от историко-литературных предпочтений автора *Pale Fire* (а этот набоковский роман, по крайней мере его поэтическая часть – поэма Джона Шейда, и вовсе может считаться одним из главных сознательно избранных для себя Кибировым эстетических ориентиров). Более того, даже адресат самой принципиальной (в рамках обсуждаемого романа) литературной полемики Кибиров будто намеренно находит на «набоковском поле» – а именно, в *Даре*, в котором под образной маской Кончеева сведушие современники Набокова легко опознали В.Ф. Ходасевича. Однако в то время как для набоковского героя-протагониста Ф.К. Годунова-Чердынцова Кончеев – главный литературный союзник, для автора *Лады* его, Кончеева, прототип – хотя и «замечательный поэт», но, к сожалению, совсем не попутчик в сфере представлений о целях и задачах литературного творчества.

Собственно говоря, именно 22 глава романа (*Лирическое отступление о маленькой доброте и больших поэтах*), комментирующая приведенное в качестве эпиграфа девятистишие Ходасевича (*Входя ко мне, неси мечту...*), слабее всего связана с «титულным» сюжетом книги, но прочнее всего – с сюжетом металитературным, обращенным к проблеме мировоззренческой самоидентификации автора, а потому и выполняющим функции автоинтерпретации.

Бесхитростный на первый взгляд сюжет спасения собачки Лады обитателями деревни Колдуны последовательно обрастает металитературными «арабесками», раскрывающими в своей совокупности взгляды автора на историю и современное состояние отечественной словесности: как и в набоковском *Даре*, одной из главных (если не главной) героиней кибировской *Лады* оказывается Русская Литература.

Правда, в отличие от «венценосного» предшественника, неизменно претендовавшего на статус «одинокого короля» в современной ему литературе, Кибиров принципиально отказывается от «олимпийских» регалий и последовательно придерживается позиции «начинающего прозаика»⁹. Разумеется, форсированный «дилетантизм» его романа – всего лишь «остражняющий» прием, позволяющий автору найти стилевой эквивалент отстаиваемым им человеческим ценностям. Кибиров ценит в человеке, как он сам признается, «чеховско-честертоновское»: чуткость, такт, ранимость; нахрапистости предпочитает застенчивость, сомнению – нерешительность, величавости – скромность. Кажется, один из главных эмоциональных паролей творчества Кибирова – «нежность»¹⁰.

⁹ Там же, с. 37.

¹⁰ Показательно в этом отношении название одной из журнальных стихотворных подборок поэта – *Нищая нежность* („Знамя” 2000, № 10).

Однако есть этой нарочито обнажаемой авторской «неумелости» и другое объяснение: Кибиров не готов окончательно разводить «жизнь» и «творчество» по разным углам или уровням мироздания, а потому создаваемые им образы должны сохранять свойства незаствившей лирической «материи», сопротивляющейся окончательному эпическому воплощению. Попросту говоря, Кибиров ищет иного, чем у Набокова, баланса между лирической вовлеченностью в жизненный материал и стремлением к его возведению, как сказал бы автор *Дара*, в «эпический сан»: «беловик» романа непременно должен просвечивать кибировскими лирическими «черновиками». Кибирову трудно отказаться от постоянных флуктуаций авторской дикции, отрешиться от любезной для него атмосферы «сиюминутного» говорения в близком присутствии собеседника – и эту черту своего творческого темперамента он отражает стилем и стилистикой *Лады*.

В итоге *Лада* оказывается, как это ни странно звучит по отношению к прозаическому тексту, как бы лиро-эпическим *so to speak* романом – синтетическим жанровым образованием, занимающим принципиально «серединную», так сказать, компромиссно-примирительную позицию между лирикой и эпосом, поэзией и прозой, fiction и non-fiction – в конечном счете между «литературой» и «жизнью».

Набоковская стилевая практика «победоносных переходов» от поэзии к прозе, растворения лирического «я» в отшлифованных до блеска и надежно дистанцированных от автора персонажах корректируется автором *Лады* в направлении, предсказанном «онегинским» финалом набоковского *Дара*: «...И все же слух не может сразу *растаться с музыкой*, рассказу дать замереть... судьба сама еще звенит, – и для ума внимательного нет границы – там, где поставил точку я: продленный призрак бытия синее за чертой страницы, как завтрашние облака, – и не кончается строка»¹¹ (курсив наш – А.Л.). В пределах своего «как-бы-романа» Кибиров заставляет «историческую поэтику» русской литературы совершить «наоборотное» движение: от набоковских композиций – *du côté de Pouchkine* (и вообще в сторону стилизованного *поза-* и даже *позапоза*прошлого века).

В этом можно – при гипертрофированном методологическом желании – слышать отголоски теории и практики постмодернистской «деконструкции», однако нужны Кибирову эти, так сказать, «трюки и фокусы» главным образом для того, чтобы обнажить историко-литературную выморочность, эпигонскую вторичность и сугубо паразитическую эстетическую природу того, что в одном из стихотворений названо «действительной нежитью».

Собственно сюжетное движение кибировского романа начинается с «лирического песнопения» безутешной Лады, правда, в авторском «переводе на человеческий, русский язык»¹². Так мотив пения (один из фирменных «самоидентифицирующих» знаков Кибирова) смыкается с мотивом перевода (чрезвычайно важного в набоковском наследии), предсказывая этим соединением некоторые важные «потайные мелодии» романа, а одновременно выполняя функцию автоинтерпретации «творческого пути» автора. Кибиров, пользуясь его собственными не лишенными самоиронии словами, проделал за «двадцатилетие плодотворной

¹¹ В. Набоков, *Дар*, [В]: В.В. Набоков, *Русский период. Собр. соч.: в 5 т.*, Санкт-Петербург 1999-2000, с. 541.

¹² Т. Кибиров, *Лада, или Радость: Хроника верной и счастливой любви*, Москва 2010, с. 7.

творческой деятельности»¹³ путь от «песен» к «переводам» («петь» он, разумеется, не прекращает, но к «переводам» обращается все активнее). Завершающим словом романа оказывается, кстати, именно глагол «петь»¹⁴.

Очевидно, что в пику сверхвнимательному к именам, кличкам и пароям Набокову Кибиров намеренно допускает в своем романе беллетристические ляпсусы, именуя, например, одного и того же персонажа (да еще и в пределах одной страницы текста) то Иваном Матвеевичем, то Иваном Тимофеевичем. Впрочем, простодушная мотивировка у автора наготове: и он, и его собеседник Иван – кстати, все-таки Тимофеевич – в этом эпизоде отуманены крепчайшей самогонкой.

Однако самая броская особенность кибировского романа в том, что большая часть главных персонажей связаны друг с другом отношениями близкого соседства, а то и родства. Одновременно каждый из них – та или иная версия кибировского «автопортрета». Ласковая Лада похожа на своего создателя любовью к домашнему уюту, мягким перинам и подушкам в уже согретой постели и, конечно же, тембром голоса. Александра Егоровна, даром что старушка, является ближайшей «родственницей» автора благодаря паспортным данным: ведь Егоровна – это одновременно и Юрьевна, а к Сашеньке обращены давно написанные двадцать кибировских сонетов. О Чебуреке с его этническим и историко-литературным «винегретом из генов» даже как-то неудобно много говорить: кантемировский эпитаф к главе, вводящей в сюжет этого «простодушного гурона» и восточного гастарбайтера, заранее ставит все нужные точки над нужными буквами, однозначно решая вопрос о «прототипе».

Таким образом, Кибиров предлагает читателю еще один вариант автоинтерпретации: «набоковское» заглавие пародийно указывает на в целом счастливые, хотя и вполне «инцестуальные» композиционные связи персонажей «Лады». Правда, против таких *les liaisons dangereuses* вряд ли найдет что возразить даже самый пуритански настроенный моралист. Эротические мотивы, столь значимые в некоторых прежних поэтических сборниках Кибирова, подверглись в его прозе такой тотальной сублимации, что почти окончательно претворились в парчовую поверхность стилизаций.

Можно было бы даже сказать, что прозаическая книга Кибирова – блистательная серия лирических дивертисментов, разыгранных автором в декорациях почти «пасторального» романа. Ведь едва ли не каждый персонаж в ней – своеобразная эманация авторского поэтического «я». «Да это же просто ролевая лирика, а не роман!» – может воскликнуть взыскующий чистоты жанра педант.

Нет, все-таки роман, – ответим мы, – хотя бы в том смысле, в каком об этом жанре отзывался другой русский прозаик с осетинскими корнями, единственный настоящий соперник Набокова в молодом поколении русской эмиграции, Гайто Газданов: «роман – это движение чувств». Конечно же, кибировский роман – это, как говорят французы, *roman à clef* («роман с ключом»). Правда, ключом к про-

¹³ Там же, с. 5.

¹⁴ «...Над сколькими еще безднами предстоит нам с тобою бродить и верить, коченеть и петь?» – ямбическая каденция вереницы глаголов должна заставить читателя вспомнить, с какой, собственно, музыки роман начинался. «Инфинитивная», как сказал бы А.К. Жолковский, поэтика финала оптимистически устремляет автора и его читателей «в даль» еще не написанных творений.

чтению оказываются далеко не пышные, еще совсем юные, но именно поэтому волнующие поэтические очи читателя формы кибиrowsкого романа, формы, которые и есть его содержание.

Summary

V. Nabokov's stylistic traditions in contemporary Russian prose

The paper deals with some specific forms of stylistic dialog between contemporary Russian prose and V. Nabokov's creative legacy. Such acknowledged Nabokov's motifs as *transparency*, *potustoronnost* and *ultimate knowledge* are traced in O. Slavnikova's novel *2017*, representing a vivid example of today's writer's risky attempt to challenge Nabokov's stylistic craft aggravated by trespassing the 'private' territory of Nabokov's subject and motifs. Another example of Nabokov's influence on Russian prose of the last decade is *Lada, or Joy* by prominent Russian poet T. Kibirov, who tries to "rewrite" one of the greatest novels written by his predecessor – *Ada, or Ardor*. Special attention is paid to poetic attributes of Kibirov's novel because the "victorious" transition from poetry to fiction usually viewed as the uttermost achievement of Nabokov.

Key words: *thematic pattern, reinterpretation, meta-fiction, stylization, anxiety of influence*