

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
Київський національний університет імені Тараса Шевченка
Навчально-науковий інститут філології
Кафедра східнослов'янської філології
та інформаційно-прикладних студій

ПРОЗА ЕМІГРАЦІЇ: КОНЦЕПТУАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ СВІТОБУДОВИ (НА МАТЕРІАЛІ ПРОЗИ В.НАБОКОВА)

Кваліфікаційна робота
на здобуття ОС «магістр»
студентки II року навчання
галузь знань 03 «Гуманітарні науки»,
спеціальності 035 «Філологія»,
спеціалізації 035.034
«Слов'янські мови та літератури
(переклад включно), перша –
російська»
ОНП: «Російська мова і література та
іноземна мова: сучасні теоретичні
і прикладні студії»
Анастасії ПОНТІК

Науковий керівник:
к. філол. н., доцент кафедри
східнослов'янської філології та
інформаційно-прикладних студій
Ніна БСЛЯЄВА

«Допущено до захисту»
Протокол № 10 кафедри
східнослов'янської філології та
інформаційно-прикладних студій
ННІФ від 24.03.2023
Завідувач кафедри
к. філол. н., доц. _____

Олександр БОНДАРЕНКО

Київ – 2023

Зміст

Вступ.....	3
Розділ 1.....	5
Метатекстуальність прози В.Набокова: засоби репрезентації	5
Розділ 2.....	47
Оповідні стратегії у романі В.Набокова «Машенька»	47
Аналіз світобудови в романі «Захист Лужина»	52
Розділ 3.....	61
Концепти світобудови у прозі В.Набокова	61
Висновки.....	68
Використані джерела	70

Вступ

Місце Набокова у світовій літературі унікальне - як, утім, місце будь-якого талановитого письменника. В автобіографічній книзі "Говори, пам'ять" він згадує про своїх колег-емігрантів - і, зокрема, про себе самого: "Але автором, який цікавив мене більше за інших, був, звісно, Сирін. Ми з ним належали до однієї генерації. З усіх молодих письменників, що вилупилися вже за кордоном, він був найбільш самотнім і найбільш зарозумілим. Починаючи з появи його першого роману 1925 року і протягом наступних п'ятнадцяти років, доки він не згинув так само незвично, як і з'явився, його творіння викликали гострий і не цілком здоровий інтерес у критиків. По темному небосхилу вигнання Сирин пронісся - скористаємося традиційним порівнянням - як метеор, залишивши після себе лише неясне почуття незручності"[4, с. 15].

Питання приналежності Набокова до певної традиції чи школи є полемічним. "Усі наші традиції на ньому обриваються", - стверджував Г.Адамович [5, с.48]. "Усі наші традиції в нього пародіюються", - уточнив сучасний критик І.Толстой [6, с. 25]. Набоков змінює, обриває, пародіює традиції культури, але й продовжує їх, відбирає ті елементи, що виявилися співзвучними його світовідчуттям та естетиці.

Актуальність дослідження визначається рядом факторів. Володимир Набоков є письменником-емігрантом, чий внесок у світову літературу є беззаперечним. Дослідження концептуальних особливостей світобудови в прозі В.Набокова є важливим для розуміння його творчого стилю та тематики. Актуальність даної роботи обумовлена також

зверненням до контекстуалізації опозиції «свій — чужий», що має потужну динаміку розвитку в історії російської літератури.

Мета дослідження - визначити та проаналізувати концептуальні особливості світобудови у метатекстуальній площині прози В.Набокова. Дослідити вплив еміграційного досвіду автора на поетологічну систему романів «Машенька» та «Захист Лужина».

Завдання дослідження:

- проаналізувати засоби репрезентації поетики метатекстуальності у прозі В.Набокова;
- дослідити концептуальні особливості світобудови в романах "Машенька" та "Захист Лужина" з урахуванням впливу еміграційного досвіду автора;
- визначити особливості творчого стилю В.Набокова.

Об'єктом дослідження є прозаїчні твори В. Набокова «Машенька» (1926), «Захист Лужина» (1929) .

Предметом дослідження є текстологічні елементи поетики метатекстуальності в романах В. Набокова та їх актуалізація у контексті самоідентифікації автора в умовах еміграції.

Використано такі методи дослідження, як структурно-семіологічний, історично-порівняльний, елементи інтертекстуального аналізу, елементи мотивного аналізу.

Структура роботи визначається цілями і завданнями дослідження.

Кваліфікаційна робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків та списку використаної літератури.

Розділ 1.

Метатекстуальність прози В.Набокова: засоби репрезентації

В.Набоков як письменник сформувався в постсимволістську епоху. Деякі дослідники, наприклад, В.Єрофєєв [47], знаходять в його творчості редукований варіант символізму, інші - розвиток акмеїстичної поезики. Так чи інакше, вплив цих течій на Набокова очевидний. Досвід європейського модернізму у творчості письменника поєднується з вірністю класичним традиціям літератури. Набоківська спостережливість і тема пам'яті сходять рівною мірою до Пруста і Буніна, а принцип лейтмотивності – до "Улісса" Джойса, що перевернув світову літературу і багато в чому визначив напрямок творчих пошуків Набокова, який творчо сприйняв джойсівську гру з читачем і принцип лейтмотивності.

"Сирин у багатьох учився і нікого не наслідує", - зауважив Г.Струве [9]. Справді, на перетині багатьох впливів Набоков створив свій світ, свою поезику, яка поєднує риси модернізму і постмодернізму. Традиційна періодизація творчості В.Набокова включає:

I. 1914-1919. Російський період. Початок формування естетичних принципів. Вірші, епігонські щодо символізму.

II. 1919-1940. Емігрантський період.

а) 1919-1929. Романи "Машенька", "Король, дама валет", збірка "Повернення Чорба". Поступове ускладнення поезики, поглиблення філософії, набуття стилю.

б) 1929-1938. Романи "Захист Лужина", "Подвиг", "Камера обскура", "Відчай", "Запрошення на страту", "Дар". Збірники "Наглядач", "Весна у

Фіальті". Розквіт творчості. Естетика російського періоду остаточно сформована і з найбільшою повнотою втілена.

в) 1938-1940. Романи "Справжнє життя Себастьяна Найта" (англ. мовою), "Solus Rex" (незакінч.). П'єси "Подія", "Винахід Вальсу". Повість "Чарівник". Вичерпаність російськомовної творчості, пошуки нової поезики.

III. "Американський період".

а) 1940-1947. Роман "Під знаком незаконнонароджених", оповідання, автобіографія. Початок створення нової естетики, вже безумовно постмодерністської.

б) 1947-1960. Романи "Лоліта", "Пнін". Пік англomовної творчості.

в) 1960-1977. Романи, створені у Швейцарії: "Бліде полум'я", "Ада", "Прозорі речі", "Подивися на Арлекінів". Класика й основа європейського постмодернізму.

Практично всі дослідники сходяться в тому, що набоківський всесвіт має незмінне тематичне ядро. Американський критик Дж.Мойнаган писав, що Набоков упродовж усього творчого шляху "здійснює круговий рух навколо нерухомої точки - вихідного пункту його творчості"; при цьому письменник із плином часу описує "ширші, більш віддалені від нерухомої точки кола". Але що це за точка? якому центру творчість Набокова зобов'язана своїм існуванням? Відповіді можуть бути найрізноманітніші. В.Ходасевич, наприклад, писав: "Життя художника і життя прийому у свідомості художника - ось тема Сіріна, яка тією чи іншою мірою розкривається ледь не у всіх його писаннях". В.Набокова вже після смерті чоловіка зазначила, що його творчість пронизує тема "потойбіччя". Своє трактування творчості Набокова як пошуків

втраченого раю запропонував В.Єрофєєв. (Не зупиняємося на вульгарних теоріях радянських літературознавців, згідно з якими твори Набокова характеризуються бездуховністю, егоцентризмом тощо.) На наш погляд, найадекватнішою та найціліснішою є синтетична концепція О.Долініна [8], основними положеннями якої ми й будемо слідувати. Далі ми розглянемо три взаємопов'язані аспекти набоківського метатексту: загублений рай, потойбіччя і життя прийому. Тільки в цілісності вони можуть дати уявлення про поетичні та філософські установки письменника.

В історії літератури неодноразово робилися спроби аналізувати творчість будь-якого письменника як єдиного цілого. У цей надтекст входять щонайменше всі основні твори автора, в ідеалі ж - усе, ним написане. В.Єрофєєв [] у відомій статті про російський період творчості Набокова виокремлює найважливіші характеристики "метатексту" взагалі і стосовно творчості письменника - зокрема. Єрофєєв постулює, що основні тексти Набокова 1926-1938 років "групуються в метатекст, що має відому прафабулу, репродуковану в кожному романі". За всієї різноманітності сюжетних ходів і розв'язок передбачається інваріантність розв'язань однієї й тієї самої фабульної проблеми. "Тільки вивчення метароману як системи дає змогу створити адекватне уявлення про кожен роман окремо".

Концепція Єрофєєва деякий час була однією з найавторитетніших у вітчизняному набокознавстві. Сходить вона до ідей, висловлених Н.Берберовою в книжці "Курсив мій", хоча критик на неї не посилається. Набоков, будучи індивідуалістом і агностиком, - стверджує дослідник, - "закрив" для свого "я" виходи в інші площини буття. Єрофєєв не розділяє письменника і його героїв-протагоністів: усі вони відмовляються зімкнутися з "ми", чи то "ми" колективу (ненависна Набокову ідеологія

більшовицького мурашника), чи то соборне, містичне "ми". "Множинність "я" героя, - пише Єрофєєв, - пояснюється тим, що жодна з його масок не вичерпує глобального конфлікту між "я" і світом. Цей конфлікт стає життєво важливим предметом дослідження з боку автора, який бачить світ в іпостасі світу-чужини, інакше кажучи, він розглядає героя у вигнанні, і форма еміграції виявляється лише вимушеною метафорою глобального вигнанництва людини, втрати її "земного раю".

Максимальним наближенням до "іншої реальності" у Набокова виявляється дитинство, буття на кордоні з тією безоднею, що існувала до народження людини. (Далі ми детально зупинимося на цій темі у зв'язку з характеристикою "потойбіччя" у Набокова.) Дитинство у творчості письменника незмінно виступає як "найдосконаліша, найщасливіша" пора, втрачений і незабутній рай. "Усе так, як має бути, ніщо ніколи не зміниться, ніщо ніколи не помре". Згідно з Єрофєєвим, у набоківському раю присутні елементи християнської ієрархії: це ідеальний Батько, приречений на загибель; Мати, втілення любові, головна підтримка героя за межами раю; і, нарешті, Син, тобто сам герой. Вигнання з раю відбувається в кілька етапів: поява в ньому чужих людей (гувернерів, вихователів), навчання в гімназії, еміграція. На кожному етапі дедалі більше зростають відчуження, закабалення, об'єктивація "я". Для героя "Захисту Лужина" нове і страшне для нього життя починається з набуття прізвища. "Найбільше його вразило те, що з понеділка він буде Лужиним", - це перша фраза роману, і впродовж усієї книги герой імені позбавлений. Тільки після його смерті - точніше, в самий момент самогубства ми дізнаємося, що Лужина звали Олександром Івановичем. Напередодні вигнання з раю герой, як правило, зустрічає перше кохання, забарвлене, за словами Єрофєєва, "в міфологічно чисті тони". Гіркота вигнання виявляється подвійною: "втрата батьківщини залишалася для

мене рівнозначною втраті коханої", - сказано в "Других берегах". Далі йдуть закордонні поневіряння, побутова і сімейна необережність, неможливість родинного благополуччя, спроби віднайдення раю у творчості, відчуття обрання, що може й не підтвердитися (точніше, підтверджується для одного тільки Годунова-Чердинцева в "Дарах"). При цьому героя можуть супроводжувати псевдогерой (псевдохудожник) і псевдообраниця, що відтіняє справжнє кохання.

Метароман відображає "незнищений конфлікт героя із середовищем, повсякчасну його відособленість і відмінність", і спроби утвердити своє "я" закінчуються найчастіше смертю. Викидається з вікна Лужин, намагаючись виявитися сильнішим за свою долю; Мартин у "Подвигу", намагаючись переломити долю і відновити свій дитячий рай, переходить радянський кордон і, очевидно, гине; на страту "запрошено" Цинцинната Ц., винного в "гносеологічній мерзотності", тобто "непрозорості" серед прозорих нелюдей. Єдиний раз протагоніст знаходить щастя і визнання - у "Дарі", але для Єрофєєва це і є знак його поразки. "Герой Набокова слабкий у момент успіху, коли замість трагічного "я", що сприймає життя як чужину, [...] його "я" прагне до експансії, бадьоро й жваво міркує, гедоністично, засмагло, наділене хтивістю марнославства. Герой метароману показав, що його концепція індивідуалізму чудово працює лише в драматичних умовах і не переживає своєї перемоги. Іншими словами, здобуття раю є лише ілюзією здобуття, насправді стаючи його остаточною втратою [...]". Фіналом метароману є "Запрошення на страту": цей роман "робить революцію в системі набоківських цінностей прагненням до "ми", що явно визначилося, - і це розгортає весь метароман "у бік російської літературної традиції".

Така в загальних рисах теорія Єрофєєва. Хоча її основне положення абсолютно правильне, все ж низка положень потребує уточнення, а деякі - і спростування.

Насамперед методологічно некоректно відокремлювати "російський метароман" від метароману американського, тим більш, що найчастіше вони перетинаються. "Истинная жизнь Себастьяна Найта", перший англomовний роман Набокова, написаний слідом за "Даром", але перед незакінченим "Solus Rex». "Інші береги" створювалися одночасно з "Лолітою", а російський переклад "Лоліти" - одночасно з "Адою". Далі, Єрофєєв виводить за рамки метароману три (!) російських романи з восьми, тому що вони написані не російською, а на німецькому матеріалі: "Король, дама, валет", "Камера обскура", "Розпач". Тоді незрозуміло, як узагалі можна говорити про метароман, якщо письменник весь час від нього ухилявся. Набагато важливіше і цікавіше було б з'ясувати, чому, наприклад, пошуками загубленого раю не займається невдаха-вбивця Герман з "Розпачу". Нарешті, Єрофєєв неправильно вказує порядок написання набоківських текстів: російський метароман закінчується не "Запрошенням на страту", де нібито відбувається "вибух системи його цінностей", а "Даром" ("Дар" розпочато раніше, а закінчено пізніше). Відмова набоківському герою в праві на щастя, звинувачення Федора Годунова-Чердинцева, головного героя "Дару", у "похитливості марнославства" й абсолютному егоцентризмі виглядають щонайменше дивно. Тому-то щастя і дарується молодому поетові, що він вбирає в себе весь світ і усвідомлює цінність кожного людського життя.

Найважливішою ж помилкою Єрофєєва є його хибне уявлення про філософську та етичну систему Набокова. Романи письменника, так само як і символістська проза, присвячені дослідженню метафізичних проблем, - точніше, і метафізичних проблем, хоча Єрофєєв це і заперечує.

Трансцедентна реальність також присутня у світі та книжках Набокова. "Злісні витівки долі" в "Захисті Лужина", на думку Єрофєєва, зовсім не відводять від основної лінії метароману, а твердження критика, що "я" набоківського героя "має бути сильнішим за свою долю" суперечить основним принципам всесвіту автора. Герой не може бути сильнішим за долю, бо долю його визначає автор. Тому всі персонажі Набокова, які намагаються протиставити себе вищій волі, гинуть, а порятунок дарується тим, хто визнає її владу над собою, - владу не тоталітарну, а дбайливу і, врешті-решт, благу.

Тема еміграції та метрополії розвивається у творах Набокова в межах, які, на думку Єрофєєва, виходять за кордони метароману. Звісно, тема ця безмежна й охопити її неможливо. Намітимо лише окремі віхи.

Національна приналежність творчості Набокова вкрай заплутана. Сам він у 60-ті роки визначав себе як "американського письменника, який колись був росіянином", і стверджував, що для справжнього мистецтва національність або мова його творця не має значення. Сучасний же американський критик називає письменника "російським вовком в американській шкурі". У творах 20-30-х рр. Набоков постійно протиставляє Росію Європі, починаючи з есе "Кембридж" і оповідання "Нежить", де йдеться про старого лісовика-вигнанця. У 20-ті роки повернення ще можливе, шлях назад ще не зовсім закритий -

И есть уже на свете много лет

тот равнодушный, медленный приказик,

который выдвинет заветный ящик

и выдаст мне на родину билет.

(1927)

Ностальгія - єдине почуття, яким Набоков згоден ділитися з іншими:

Нероздільний зв'язок з російським контекстом у Набокова двонаправлений: художник не може існувати без батьківщини, але і вона, зникнувши в реальності, залишається тільки в його пам'яті і творчості.

Мою ладонь географ строгий

разрисовал: тут все твои

большие, малые дороги,

а жилы – реки и ручьи.

Слепец, я руки простираю

и все земное осязаю

через тебя, страна моя.

Вот почему так счастлив я.

И если правда, что намедни

мне померещилось во сне,

что час беспечный, час последний

меня найдет в чужой стране,

как на покато́й школьной парте

совьешься ты, подобно карте,

как только отпущу края,

и ляжешь там, где лягу я.

(1928)

Тоді ж виникає тема повернення в - явно міфологізований російський простір. Це - мріяння Ганіна в "Машеньці", божевільний "подвиг" Мартина, сон ліричного героя вірша "Розстріл":

Бывают ночи – только лягу,

в Россию поплывет кровать;

и вот ведут меня к оврагу,

ведут к оврагу убивать.

.....

Но, сердце, как бы ты хотело,

чтоб это вправду было так:

Россия, звезды, ночь расстрела

и весь в черемухе овраг!

(1927)

Пізніше цей мотив буде радикально переосмислено. Герой оповідання "Відвідування музею" (1938) дивовижним чином перенесеться в Росію, але - "На жаль! це була не Росія моєї пам'яті, а справжнісінька, сьогоднішня, замовлена мені, безнадійно рабська і

безнадійно рідна". Герой у жаху, він не знає, як позбутися прикмет свого емігрантського існування - і з величезними труднощами вибирається назад за кордон.

На початку "Дару" Годунов-Чердинцев уявляє, як "коли-небудь, на закордонних підшвах і давно збитих підборах, почувуючись приви́дом", він повернеться у свою садибу. "Але одного я напевно не застану - того, через що, по суті, варто було городити город вигнання: дитинства мого і плодів мого дитинства". "Чи не слід раз назавжди відмовитися від усякої туги за батьківщиною, від усякої батьківщини, окрім тієї, яка зі мною, у мені [...], живе в очах, у крові, надає глибину і даль задньому плану кожної життєвої надії? - запитує Федір сам себе і тут же додає: - Коли-небудь, відірвавшись від писання, я подивлюся у вікно і побачу російську осінь". У фіналі роману він уже твердо знає, що повернення можливе тільки посмертне - повернення книг. Вирішення цього трагічного протиріччя герой Набокова знаходить, звісно ж, у творчості. Разом з усвідомленням того, що на батьківщину повернутися вже не судилося, приходять і нове розуміння еміграції, і новий образ батьківщини. Тепер вона отримує ім'я ЗООРЛАНДІЯ (вірш "Ульдаборг", роман "Подвиг", оповідання "Винищення тиранів"). Це якась північна, скеляста і вітряна країна, де після революції встановлено загальну рівність, "сміх і музику вигнано", лікарям наказано "лікувати всі хвороби в один спосіб, а не розкидатися", полярна ніч запроваджується спеціальним декретом. "І, звісно, мистецтва і науки оголошені поза законом, бо надто образливо і дратівливо для чесних невігласів бачити замисленість грамотія і його надто товсті книжки".

У пізніх творах Набокова образ тоталітарної "північної країни" буде розроблений детально і в багатьох варіантах. Це Далека Межа, Ultima Thule з роману "Solus Rex" (1939), Падукград із книги "Під знаком

незаконнонароджених" (1947), Зембла, що мариться Вікторові Вінду в "Пніні" (1957) і матеріалізується в "Блідому полум'ї" (1962). Образи цього "архіпелагу Набокова" гротескні й моторошні. На відміну від нелюбимого ним Орвелла, письменник доводить ідею тоталітаризму не до логічного кінця, а до абсурду: у Зоорландії, приміром, гусеницям забороняють закорковуватися, в анонімній країні зі "Винищення тиранів" місцевий диктатор має пристрасть до архаїзмів, тож слідом за ним поети пишуть: "і мудро наші вітринари виліковують молочні трави". Зоорландія та її подальші "втілення" - суть гротескний і максимально узагальнений образ насамперед Росії, але чималою мірою - тоталітаризму взагалі, в радянському, нацистському та інших його різновидах.

Рубежем у розвитку основної теми набоковського метатексту став кінець 30-х рр., коли письменник прийняв рішення перейти на англійську мову. Відмова від рідної мови стає для Набокова і відмовою від батьківщини, зреченням, зрадою. Про це - чудовий вірш 1939 р. "До Росії":

Отвяжись – я тебя умоляю!
Вечер страшен, гул жизни затих.
Я беспомощен. Я умираю
От слепых наплываний твоих.
Тот, кто вольно отчизну покинул,
волен выть на вершинах о ней,
но теперь я спустился в долину
и теперь приближаться не смей.
Навсегда я готов затаиться
и без имени жить. Я готов,
чтоб с тобой и во снах не сходиться,

отказаться от всяческих снов;
обескровить себя, искалечить,
не касаться любимейших книг,
променять на любое наречье
все, что есть у меня – мой язык.

.....

Дорогими слепыми глазами
не смотри на меня, пожалей,
не ищи в этой угольной яме,
не нащупывай жизни моей!
Ибо годы прошли и столетья,
и за горе, за муку, за стыд
– поздно, поздно! – никто не ответит,
и душа никому не простит.

Заголовний герой першого англомовного роману Набокова "Справжнє життя Себастьяна Найта" пише: "Я завжди думав, що одне з найчистіших почуттів - це почуття вигнанця: того, хто оплакує землю, де він народився". Але тут же Найт відмовляється говорити про це, вважаючи тему вигнання затертою і "занадто легко зображуваною". До речі, напівросійський-напіванглієць Найт усі свої книжки писав англійською і тільки перед смертю перейшов на російську: інверсія долі його автора.

Тема зради мови як граничного віддалення від батьківщини не раз виникатиме у творах Набокова - насамперед, в автобіографічних фрагментах (передмова до "Других берегів", післямова до "Лоліти").

Бессонница, твой взор уныл и страшен.

Любовь моя, отступника прости.

(1945)

І знову опорою виявляється творчість, проникнення в таємницю буття, якій Набоков пізніше дасть ім'я "потойбічність". Саме творчі цінності дають змогу письменникові "себе перемогти", "не довіряючи спокусам дороги великої", як сказано у вірші 1942 р. "Слава":

Я без тела разросся, без отзвука жив,

и со мной моя тайна всечасно.

Что мне тление книг, если даже разрыв

между мной и отчизною – частность.

"Приватність" = з погляду вічності. Для самого ж Набокова це, зрозуміло, трагедія, "особиста моя трагедія - яка не може і не повинна когось стосуватися". Але так чи інакше, свідомий вибір своєї долі дозволив письменникові подолати культурне та мовне відчуження. Тоді в його творчості знову з'являється тема повернення в Росію - але тепер уже в плані фантазії, ілюзії, що ніколи не стане реальністю, хоча й подається як реальність.

В останньому романі Набокова "Подивись на Арлекінів" якийсь російсько-американський письменник Вадим Вадимич Мак-Наб теж відвідає Ленінград і з подивом дізнається, що в СРСР у нього багато таємних шанувальників.

В інтерв'ю Набоков називає Америку своєю другою батьківщиною - і вимовляє собі право "в горах Америки моєї зітхати за похмурою Росією". У кожному його американському романі є хоча б один російський

персонаж, не кажучи вже про "Себастьяна Найта", "Пніна", "Бліде полум'я", "Аду", "Арлекінів", де росіянами є головні герої. У романах 1960-х рр. Набоков активно перестворює Росію, перетворює її то на північну країну Зембла ("Бліде полум'я"), то на фантастичну Естотію на планеті Антитерра ("Ада"). Ставлення ж до реальної радянської Росії залишається незмінним, жодних переоцінок цінностей у цьому плані Набоков не допускав. Вельми характерний вірш, написаний у 1943 р., коли багато "зубрів"-монархістів визнали сталінський режим "державницьким" і "переможним":

Каким бы полотном сусальным не являлась

советская сусальнейшая Русь,

какой бы жалостью душа не наполнилась,

не поклонюсь, не примирюсь

со всею мерзостью, жестокостью и скукой

немого рабства – нет, о нет,

еще я духом жив, еще не сыт разлукой,

увольте, я еще поэт.

І про те саме - в інтерв'ю 1962 р: "Я ніколи не повернуся, з тієї простої причини, що вся Росія, яка мені потрібна, завжди при мені: література, мова і моє власне російське дитинство. Я ніколи не повернуся. Я ніколи не здамся. І в будь-якому разі, гротескний привид поліцейської держави не розсіється за відпущений мені час". У післямові до "Лоліти" письменник говорить про "сліпу пляму", яка ось уже скоро півстоліття чорніє на сході його свідомості.

Набоковська Росія в 1940-70-ті рр. - це не тільки згадки в романах і віршах, не тільки російські герої, а й відтворення російської літератури англійською мовою, від "Слова о полку Ігоревім" до "Запрошення на страту". Недарма чарівний і дивакуватий Пнін, з його неослабною любов'ю до Росії, російської мови та літератури, виявляється чи не єдиним хранителем культури в усьому Вейндельському університеті (Вандальському теж). І подібно до того, як міфічна Естотія в "Пеклі" об'єднує дореволюційну Росію із сучасною Америкою, набоківська творчість об'єднує дві країни і дві культури.

Так, у найзагальніших рисах, нам бачиться еволюція образу Росії в набоковському метатексті. Але, як ми говорили раніше, у центр творчості письменника дослідники ставлять й інші теми. До однієї з найважливіших ми зараз звернемося.

Однією з основних тем, головних складових набоковського світу, одним із понять, на яких цей світ ґрунтується, є "потойбіччя" - певна неперсоніфікована, активна і всевладний сила. "Нею просякнуте все, що він (Набоков) написав; вона, як якийсь водяний знак, символізує всю його творчість", - стверджує В.Набокова.

Слово "потойбіччя" було названо тільки в 1970-ті рр., в останньому романі письменника "Подивись на Арлекінів", але вже у віршах 1920-х рр. про нього йдеться прямо - наскільки про нього взагалі можна сказати прямо! - а в поемі "Слава" (1942) вона визначається як таємниця, яку людина носить у душі й не може ні видати іншому, ні точно визначити для себе:

Эта тайна та-та, та-та-та-та, та-та,

а точнее сказать я не вправе.

Набоков неодноразово заявляв про своє невір'я, нерелігійність, - наприклад, у "Славі":

Остаюсь я безбожником с вольной душой

в этом мире, кишасщем богами.

І в "Дарі": "Хочеться дякувати [за життя], - а дякувати нікому". І зовсім категорично - в "Других берегах": "Колиска гойдається над безоднею. Заглушаючи шепіт натхненних забобонів, здоровий глузд говорить нам, що життя - тільки щілина слабкого світла між двома ідеально чорними вічностями. [...] Скільки разів я ледве не вивихував розуму, намагаючись вигледіти найменший промінь особистого серед безособової темряви по обидва боки життя!"

Багато дослідників на цій підставі взагалі заперечували, що у творах Набокова є метафізична складова. Насправді все набагато складніше. На пряме запитання інтерв'юера, чи вірить письменник у Бога, Набоков відповів: "Буду абсолютно щирим [...] я знаю більше, ніж можу висловити словами, і те небагато, що я можу висловити, не було б висловлено, якби не знав я більшого". "Я дещо знаю. Я дещо знаю. Але воно так важко виразне!" - повторює в "Запрошенні на страту" Цинциннат Ц.

Чим же є це "більше"? Якщо зібрати воєдино все, що сказано про потойбічність у Набокова (як це зробив Вл. Александров), можна сказати, що це - трансцендентна, невизначувана в людських поняттях активна сила, що стосовно людини і світу є тим самим, чим автор стосовно тексту. Інакше кажучи, прояв авторської волі у книзі, яку він створює,

аналогічний проявам потойбіччя в нашому світі. "Яке розумне, витончено лукаве і, по суті, добре життя!", - зауважує герой "Дару" Федір Годунов-Чердинцев, коли потворний німець, зустрінутий ним у трамваї, виявляється симпатичним росіянином. Потойбіччя і життя ототожнюються: перше створює й організовує друге та виявляється, зокрема, в подібних жартах над неуважною людиною - персонажем чи читачем. Потойбіччя - сила, безсумнівно, позачасова й упорядкована, таємнича, доброзичлива й прихильна до того, хто визнає її існування й абсолютну владу, до того, хто не втомлюється милуватися світом і розгадувати його загадки, "візерунки долі", - тобто, зрештою, до митця. Справжнім художникам у Набокова всесвіт видається чимось на кшталт грандіозної книги невідомого автора невідомою мовою. Прекрасна й різноманітна реальність для них - це "театр земної звички", "мундир тимчасового ества". І хоча пізнати таємницю потойбіччя неможливо, мистецтво має сповіщати про неї.

Навпаки, лжехудожники (у термінології А.Долініна), позери та егоцентрики зовсім не помічають навколишнього світу або нав'язують життю свої уявлення про нього, прагнуть перекроїти його на свою подобу: Смуров у "Підглядачі" шукає в інших тільки віддзеркалення свого образу; Герман у "Відчаї" намагається довести всьому світові, що волоцюга Фелікс - його двійник, і не зупиняється навіть перед убивством; Гумберт у "Лоліті" маніакально прагне втілити свою еротичну мрію. Усі вони зазнають поразки - не тільки реальної, а й метафізичної. Потойбічна сила - в особі автора або його "представників" ("пуппенмейстера", "Мак-Фатума") - суворо карає псевдомитців, приводить їх до божевілля і/або смерті.

Слід пам'ятати, що потойбіччя не можна назвати ні Богом, ні долею, ні будь-що інакше: все це людські поняття і людські слова, а отже, вони

незастосовні, коли йдеться про непізнавану основу буття. Основний постулат набоковської етики сформульовано в романі "Подвиг". Наведемо цю цитату майже повністю, оскільки вона надзвичайно важлива: "Була певна сила, в яку вона міцно вірила, настільки ж схожа на Бога, наскільки схожі на ніколи не бачену людину її дім, її речі, її теплиця і пасіка, далекий голос її, випадково почутий уночі в полі. [...] Ця сила не в'язалася з церквою, ніяких гріхів не відпускала і не карала, - але просто було іноді соромно перед деревом, хмарою, собакою, соромно перед повітрям, яке так само дбайливо і свято несе погане слово, як і добре". Це почуття в жодному разі не можна назвати пантеїзмом: Набоков від обожнювання будь-чого і навіть природи далекий.

Особливий інтерес представляє для нас оповідання "Ultima Thule" (1-й розділ з роману "Solus Rex"). Хтось Фальтер за унікальним збігом обставин проник в абсолютну істину, до кінця розгадав усі загадки світу в єдиному акті надчуттєвого пізнання. Вижив він при цьому дивом і твердо засвоїв, що Істина нестерпна для свідомості більшості людей (крім, можливо, дітей, у свідомості яких ще не встановилися психічні стереотипи). Тому Фальтер не ділиться нею ні з ким, але охоче відповідає на правильно поставлені запитання. Як з'ясовується, з погляду абсолютного знання запитання на кшталт "Чи є Бог?" або "Чи є потойбічне життя?" не мають сенсу: вони просто неправильно сформульовані. Знання невизначене в термінах виключеного третього: запитання, яке вимагає відповіді "так" або "ні", свідомо не має правдивої відповіді. А.П'ятигорський в есе про філософію Набокова звертає особливу увагу на те, що Істина і знання про неї не містяться в суб'єктивному мисленні окремої людини, але існують у своїй повноті об'єктивно. Можливо, Фальтер шарлатан. Але постулати, які він захищає, хибними від цього не стають.

Таким чином, жодне раціональне пізнання потойбіччя (тобто сутності світобудови) неможливе. Лише наближення до неї дарується людині в екстремальних ситуаціях або в прикордонних станах духу. Як каже герой "Дару", "у земному домі замість вікна - дзеркало; двері до певного часу зачинені. Але повітря входить крізь щілини".

Згідно з "Іншими берегами", оскільки загадку посмертного буття в цьому житті розв'язати неможливо, слід звертатися до іншої безодні, розташованої симетрично. "Не вміючи пробитися у свою вічність, я звернувся до вивчення її прикордонної смуги - мого дитинства". Дитина перебуває "на краю цього зворотного вмирання" і тому більш чутлива до потойбіччя, ніж дорослий. Дитяча хвороба парадоксально трактується в "Дорі" та "Інших берегах" як гносеологічне одужання. Протагоніст "Дару", одужуючи після запалення легень, досягає "вищої межі людського здоров'я: думка моя омилася, поринувши недавно в небезпечну, не по-земному чисту чорноту". Результатом цього духовного досвіду, нагородою за нього стає для Годунова-Чердинцева (і його автора, оскільки цей епізод автобіографічний) несподіваний досвід ясновидіння.

Іншим шляхом проникнення в потойбіччя є творчість - не тільки література, а й шахи (у "Захисті Лужина" і "Дарі"), теніс (у "Лоліті") - будь-яка діяльність, у яку людина вкладає душу. Для Годунова-Чердинцева твір віршів - це "розмова з тисячею співрозмовників, з яких лише один справжній", "небезпечна для життя наснага і вслуховування". Творчість є добровільне зречення від егоцентризму: тільки у творчому акті, говорив Набоков, "увесь всесвіт входить у тебе, а ти сам повністю розчиняється у всесвіті, що тебе оточує. Тоді тюремна стіна нашого "я" раптово розсипається, а зовні вривається "не-я", кваплячись на допомогу в'язневі, який уже танцює на волі". Тільки через творчість Гумберту

Гумберту в "Лоліті" дано зрозуміти сенс своєї долі, прихованої від нього раніше. Поет Джон Шейд у пізнішому "Блідому полум'ї" пише:

Я чувствую, мне можно

Постигнуть бытие или хотя бы часть

Мельчайшую, мою, лишь только через связь

С моим искусством, в сладости сближений [...]

Згідно з Шейдом, сама здатність людини до творчості, причетність мистецтва до космосу свідчать про те, що у Всесвіті є порядок і гармонія. А отже, "втілення задуму вже існує в якомусь іншому світі". Набоков неодноразово заперечував вплив на нього платонівської філософії, але саме до неї сходять найважливіший мотив творчості як пригадування. "Я наче пам'ятаю свої майбутні речі, хоча навіть не знаю, про що будуть вони, - каже Федір. - Згадаю остаточно і напишу". Тож категорія пам'яті є однією з основних для набоковських митців, а слово "мнемозиніст" - найвищим компліментом. Гумберт пише статтю "Мімір і Мнемозина", назва якої вказує на союз минулого й майбутнього в істинній творчості. Навпаки, лжехудожник, оскільки він завжди невірно інтерпретує світ, не може покладатися на свою пам'ять. Так, Герман у "Відчаї" чомусь згадує про літній сніг, а забута в машині палиця руйнує його план ідеального вбивства.

Набоков не раз використовував у своїй творчості образ вивороту світобудови. Але не потойбіччя є виворотом, як можна було б подумати. Навпаки, виворіт, як правило, - це видимий нами світ, а істинний візерунок залишається незримим. У "Дарі" цей мотив уперше вводиться також в епізоді дитячої хвороби: Федір дивиться на сестру, яка "лежить у ліжку, відсутня, звернена до потойбіччя і млявим виворотом до мене!" Через багато років він усвідомлює, що "вся ця палітурка випадкових думок, як і все інше, шви і просвіти весняного дня, нерівності повітря, грубі нитки нерозбірливих звуків, що перехрещуються так чи інакше, - не що інше, як зворотний бік чудової тканини, з поступовим ростом і пожвавленням невидимих йому образів на її лицьовій стороні".

Набоков у всіх своїх книжках поволі говорить про "візерунки долі", що проявляються в збігах, натяках, передбаченнях і передчуттях. У передмові до автобіографії Набоков пише, що "виявити і простежити впродовж свого життя розвиток [...] тематичних візерунків і є [...] головне завдання автора". Те саме справедливо і для більшості його творів. Саме дослідження візерунків долі має підказати герою, що існує вища, невідома йому реальність. Найчастіше герої цього просто не помічають, але має помітити читач. Наприклад, легка застуда Марти в романі "Король, дама, валет" виявиться начебто "репетицією" її смертельної хвороби; Федір у першому розділі "Дару" не може потрапити до хати, бо забув ключі, - і у фіналі в нього знову нема ключів: так він покараний за нешанобливі слова про долю. Зазначимо, що прихованим сюжетом "Дара" та "Істинного життя Себастьяна Найта" є ретроспективне дослідження героями-письменниками "тематичних візерунків" свого життя. "Гра випадку є логіка долі", - афористично сформульовано в оповіданні "Зайнята людина".

Герої "Дару" і "Запрошення на страту" найбільш виразно усвідомлюють присутність потойбіччя в житті. Годунов-Чердинцев - тому що він поет, Цинциннат - тому що близький до смерті. Федір відчуває, що і він, і його Зіна "створені за міркою чогось не зовсім зрозумілого, але чудового і доброзичливого, що незмінно оточувало їх". Цинциннат протиставляє "тупе "тут" - поетичному "там", що є не потойбічним життям (бо воно проблематичне), а радше "оригіналом кострубатої копії": "Там - неповторною розумністю світиться людський погляд; там на волі гуляють замордовані тут диваки [...] Там, там - оригінал тих садів, де ми тут блукали, ховалися; там усе вражає своєю чарівливою очевидністю, простотою довершеного блага [...], там сяє те дзеркало, від якого іноді сюди перескочить зайчик [...]"

Зізнання Цинцинната перегукується з прямою декларацією Набокова з післямови до "Лоліти": "Для мене оповідання або роман існує лише остільки він приносить мені те, що попросту назву естетичною насолодою, а це, своєю чергою, я розумію, як особливий стан, при якому почуваєшся - якимось, десь, чимось - пов'язаним з іншими формами буття, де мистецтво (тобто допитливість, ніжність, доброта, стрункість, захват) є нормою".

Непізнаваність потойбічного не скасовує боязких людських спроб проникнути розумом у таємницю посмертного існування. На них чекають "наслідки, які й не снилися любомудрію Гамлета" ("Василь Шишков"). Теорії, запропоновані героями Набокова, неминуче гіпотетичні, сумнівні, і не можна бути впевненим у тому, наскільки ці ідеї поділяв сам автор. У всякому разі, всі теорії об'єднує одне: невпевненість у тому, що чекає на людину.

Для Германа Карловича ("Розпач") безсмертя душі - "обман" і "мерзенний фокус": "адже гра-то буде довга, ніколи, ніколи, ніколи душа на тому світі

не буде впевнена, що ласкаві, рідні душі, які її оточили, - не ряджені демони, - і вічно, вічно, вічно буде перебувати в сумніві". Герман згоден на страту і "раковинний гул вічного небуття, але тільки не тортурі безсмертям". "Я не довіряю нічого і нікому", - зізнається він. Але Германа найменше можна назвати виразником набоковських ідей, - надто він мерзенний і нікчемний. "Германа пекло ніколи не помилує", - коментує автор у передмові до роману: створене Набоковим для антигероя романне пекло розпачу і стає жахливими "тортурами безсмертям". (Таке саме персональне пекло - у буквальному сенсі - чекає і на персонажа поезії "Ліліт").

Більшість же героїв Набокова приймає "виклик" потойбіччя і примиряється зі смертю - не з ідеєю небуття, а саме зі смертю. Показово, що теми безсмертя душі і безсмертя творчого у Набокова цілком традиційно пов'язані: "...ставало чудово весело і легко, немов Бог підтвердив мені безсмертя душі або геній похвалив мої книги". І знамениті слова з "Дару": "Мені-то, звісно, легше, ніж іншому, жити поза Росією, бо я напевно знаю, що повернуся, - по-перше, бо відвіз із собою від неї ключі, а по-друге, бо однаково коли, через сто, через двісті років, - житиму там у своїх книжках, або хоча б у підрядковій примітці дослідника. Ось це вже, мабуть, надія історична, історико-літературна... "Жадаю безсмертя, - хоча б його земної тіні!"

А.Бітов зазначає, що "своя смерть [у Набокова] завжди легка": так, персонажі "Катастрофи" і "Картопляного Ельфа" помирають, ще не знаючи - так ніколи й не дізнавшись, - що вони втратили найдорожчих людей. Натомість "чужа смерть, смерть іншого - страшна дуже". Своя смерть - це, зрештою, позбавлення; чужа - страшна втрата. Для письменника такою втратою, психологічною травмою стала, як відомо,

смерть батька. Цей мотив варіюється в "Подвигу", "Лебеді", "Дарунку", "Себастьяні Найте", "Інших берегах", "Блідому полум'ї".

Тема смерті часто отримує в Набокова пародійне втілення, як у вірші "В раю" або в спиритичному епізоді "Споглядача" (діалог із духом Леніна: "Чи знайшов ти заспокоєння?" - "Ні. Я страждаю". - "Чи бажаєш ти мені розповісти про загробне життя?" - "Ні..." - "Чому?" - "Там ніч"). Однак нас цікавлять істинні постулати набоківської філософії (а отже - поетики), а не навмисне знижене обігрування.

У творах Набокова різних років, навіть різних десятиліть, наполегливо повторюється одна й та сама гіпотеза, уперше сформульована в драмі "Смерть" та оповіданні "Катастрофа" (1923 і 1924 відповідно). Людська свідомість уже після смерті, у страху перед порожнечею і зникненням, відтворює звичний світ у всіх деталях, і людина не може з упевненістю сказати, що навколо реально, а що фантомно. Смуров (у "Підглядчі"), упевнений у тому, що наклав на себе руки, каже: "Після настання смерті, людська думка продовжує жити за інерцією [...], і Бог знає, скільки ще тремтітиме й творитиме, після того, як мій мертвий мозок давно став ні до чого не здатний". Смуров вважає, що насправді його не врятували лікарі, але це він сам мимоволі "створив цілу природну картину, просту повість про немітку кулю, про легку наскрізну рану". І нарешті, Ван Він, герой "Ади", написаної сорок років по тому, пускає собі кулю в лоб, після чого сюжет продовжує розвиватися, ніби самогубства не було.

Утім, Набоков "випробовує" й інші варіанти, немовби підтверджуючи тим самим їхню рівну достовірність або недостовірність. У "Пільграмі" старий ентомолог уночі, потай від дружини готується до першої у своєму житті поїздки по екзотичних метеликів і не витримує очікування щастя. "Так, Пільграм поїхав далеко. Він, імовірно, відвідав і Гренаду, і Мурцію, і Альбарацці, - імовірно, побачив, як навколо високих, сліпуче-білих

ліхтарів на севільському бульварі кружляють бліді нічні метелики [...] І в певному сенсі зовсім байдуже, що вранці, увійшовши до крамниці, Елеонора побачила валізу, а потім чоловіка, який сидить на підлозі [...] з посинілим кривим обличчям, давно мертвого". Герой оповідання "Досконалість" у момент смерті таємничим чином отримує від долі (або від автора, що те саме) відповіді на всі запитання: чи живий хлопчик, якого він рятував, що стало з якоюсь просікою в Росії тощо. Але відповіді отримано ще по цей бік буття, посмертна ж доля героя від нас прихована. Божевільний шахіст Лужин, викинувшись із вікна, бачить, що "безодня розпалася на бліді й темні квадрати". Лужин бачить, "яка саме вічність догідливо й невблаганно розкинулася перед ним" - це вічність шахівниці: королю чорних (з яким ототожнюється Лужин) поставлено мат, і партія починається знову. Для Себастьяна Найта і його брата В. ("Истинная жизнь Себастьяна Найта") смерть - це можливість проникнути в іншу душу, зрозуміти її до кінця, що в земному житті неможливо". Єдине можливе воскресіння (або воскресіння), як усвідомлює Годунов-Чердинцев, - є відтворення в уяві та творчості. Сповідь Гумберта завершується словами: "Говорю я про турів і ангелів, про таємницю міцних пігментів, про передбачення в сонеті, про порятунок у мистецтві. І це - єдине безсмертя, яке ми можемо з тобою розділити, моя Лоліто". І, нарешті, сам Набоков - а не один із його героїв - писав у некролозі Ходасевичу: поет "пішов туди, звідки, можливо, дещо долітає до вух великих поетів, пронизуючи наше буття потойбічною свіжістю - і надаючи мистецтву якраз те таємниче, що становить його невидиму ознаку". Слова "може бути" нагадують визначення смерті, дане Рабле - "Велике бути може"; ці слова не раз згадуватимуть персонажі "Блілого полум'я".

Письменник майстерно розвінчує будь-яку впевненість своїх героїв - віру і в безсмертя душі, і в повне небуття після смерті. Точніше, не розвінчує, а коригує, показує обмеженість людського досвіду. Ми вже знайомі з ідеями Фальтера. Тепер наведемо інші, найбільш відомі й характерні приклади. У "Дарі" вмираючий Олександр Чернишевський з упевненістю говорить, прислухаючись до дзюрчання води на вулиці: "Які дурниці. Звичайно, нічого потім немає. [...] Це так само ясно, як те, що йде дощ", - "А тим часом за вікном грало на черепицях дахів весняне сонце, небо було задумливе й безхмарне, і верхня квартирантка поливала квіти по краю свого балкона, і вода з дзюрчанням стікала донизу". Навпаки, Джон Шейд у "Блідому полум'ї" проголошує своє кредо:

Я верую разумно: смерти нам

Боятся нечего, я верю, – где-то там

Она нас ждет,

[«она» – погибшая дочь Шейда]

как верую, что снова

Я встану завтра в шесть, двадцать второго

Июля месяца, в год пятьдесят девятый [...]

Але того ж дня, коли написані ці рядки, 21 липня, Шейд буде через безглузду випадковість убитий.

Набоков чуйно сприйняв одну з тем джойсівського "Улісса": смерть як помилка. Леопольд Блум отримує лист, у якому є такі рядки: "Мені зовсім не сподобався той світ. Поясни, що ця порада означала?" У "Блідому полум'ї" цей мотив отримав свій розвиток: Шейд, переживши серцевий напад, бачить у маренні величезний фонтан.

То был поток (мгновенно понял я)

Не наших атомов, и смысл этой сцены

Не нашим смыслом был.

За деякий час він читає в газеті про якусь даму, яка в стані клінічної смерті також побачила білий фонтан. Для Шейда це стає доказом істинності бачення, доказом того, що потойбічний світ існує об'єктивно. Але, як з'ясовується, в газеті була допущена помилка, і насправді дама бачила не fountain, а mountain (гору).

Жизнь вечная, построенная впрок

На опечатке! Что ж, принять урок

И не пытаться в бездну заглянуть?

И тут открылось мне, что истинная суть –

Здесь, в контрапункте.

Найбільш багатосторонньо і загадково тема смерті втілена в "Запрошенні на страту". Що означає фінал роману, коли Цинциннат до жаху катів піднімається з плахи і, крізь уламки декорацій, йде "в той бік, де, судячи з голосів, стояли істоти, подібні до нього"? І що означає придуманий самим Набоковим епіграф: "Як божевільний вважає себе Богом, так і ми уявляємо себе смертними"? Можна згадати в цьому зв'язку й епіграф до "Дару": "Дуб - дерево. Троянда - квітка. Олень - тварина. Горобець - птах. Росія - наша батьківщина. Смерть неминуча". Банальні уявлення свідомо не вірні, неминучість смерті поставлено під сумнів. Чи повертається

Цинциннат зі світу уяви в реальність, як вважав В.Ходасевич, чи прокидається в смерті до нового життя - не так уже й важливо. Головне - є загадка буття, а отже, є і надія. Порятунку не можна знайти в "тісних межах" "тутешнього життя", як казав Цинциннат. Порятуюнок може бути дано тільки ззовні - потойбічністю або, на рівні тексту, автором. Так, персонажу оповідання "Зайнята людина" передбачено, що він помре в 33 роки. Але невпізнаний ним ангел-охоронець просить у вищих інстанцій помилування, і у фіналі приходиться відповідна телеграма: "Soglassen prodlenie".

Естетика Набокова завжди тісно пов'язана з етикою. Це твердження може здатися дивним, якщо згадати неприязнь письменника до "Літератури Великих Ідей" та іншої "дидактичної белетристики". У післямові до "Лоліти" Набоков прямо говорить, що його роман - "зовсім не буксир, що тягне за собою барку моралі". "Середній або високочолий міщанин не може позбутися таємного почуття, що книга, щоб бути великою, повинна трактувати про великі ідеї. О, я знаю цей тип, нудний тип! Йому подавай міцну розповідь, приправлену соціальним коментарем [...]". Виходячи з цих і подібних висловлювань, деякі критики (емігрантські, американські, але переважно радянські) дійшли висновку, що мистецтво Набокова абсолютно позаморальне й асоціальне. "Читача запрошують помилуватися і це все. Його нікуди не кличуть", - досадував В.Варшавський у рецензії на "Подвиг".

В одному з інтерв'ю 1960-х рр. письменник напівжартівливо пророкував: колись з'явиться поціновувач, який доведе, що Набоков був не "легковажною жар-птицею", а суворим моралістом, який захищав красу і любов від вульгарності, дурості та насильства. Здавалося б, ці слова суперечать іншим, більш відомим висловлюванням письменника. Насправді ж протиріччя немає, і в цьому нас переконують лекції Набокова

з російської літератури. Прочитуємо найбільш красномовні пасажі: "Будь-яка велика література - це феномен мови, а не ідей", у ній "немає жодної особливої моралі, яку треба було б витягти, і немає жодної особливої ідеї, яку треба було б усвідомити". "На цьому надвисокому рівні мистецтва література, звісно, не опікується оплакуванням долі знедоленої людини або прокльонами на адресу можновладців. Вона звернена до тих таємних глибин людської душі, де проходять тіні інших світів, як тіні безіменних і беззвучних кораблів". Сказано це з приводу "Шинелі", повісті, в якій Набоков вбачає химерне поєднання абсурдного і трагічного. "Акакій Акакійович абсурдний тому, що він трагічний, тому, що він людина, і тому, що він був породжений тими самими силами, які перебувають у такому контрасті з його людяністю".

Таким чином, Набоков не заперечує морального і навіть ідейного змісту, але тільки знаходить його на глибших рівнях тексту. У листі до американського славіста Дж.Нойеса письменник так роз'яснив цей аспект своєї естетики: "Я ніколи не збирався заперечувати моральний вплив мистецтва, який безумовно притаманний кожному його істинному твору. Що я справді заперечую і з чим готовий боротися до останньої краплі мого чорнила, - так це навмисне моралізування [...]. У "Шинелі" є глибока мораль, яку я спробував передати у своїй книжці, але ця мораль не має нічого спільного з дешевою політичною пропагандою, яку спробували витиснути з неї деякі надто старанні шанувальники в Росії XIX століття. На мою думку, це насильство над розповіддю і над самим поняттям мистецтва".

Ці слова Набокова допомагають багато чого зрозуміти в його прозі. Насамперед - стійкість моральних критеріїв. Те, що антиетично, тим самим стає й антиестетичним. Тому набоковські псевдохудожники, вульгарники, позери та егоцентрики, морально неохайні й абсолютно

бездарні. Вони не можуть самостверджуватися, вдивляючись у світ, проникаючи в потойбіччя, створюючи нову реальність. Гостро відчуваючи свою неповноцінність, вони претендують на роль геніїв-провидців. Вони заперечують цінність людського життя - будь-якого життя, крім свого. Набоков давав своїм персонажам - Смурову, Герману, Гумберту - висловитися до кінця, до тієї межі, коли виявлялося, що і сказати-то їм нічого. Псевдохудожники стверджують свою виняткову значущість і не бачать, що вона нічим не підтверджена. "Я щасливий, я щасливий, як мені ще довести, як мені крикнути, що я щасливий, - так, щоб ви всі нарешті повірили, жорстокі, самовдоволені..." Це Смуров. А ось Герман: "Я бажаю будь-що-будь, і я цього доб'юся, переконати всіх вас, змусити вас, негідників, переконатися [...]". Першоособова форма записок - і в "Підглядачах", і в "Відчай", і в "Лоліті" - слугує способом дискредитації оповідачів. Так найяскравіше виявляються їхня нездатність правильно сприймати те, що відбувається, естетична, екзистенціальна і метафізична сліпота. Псевдохудожники, за словами А.Долініна, перебувають у закритому просторі спотворених уявлень про світ і власну особистість. Доля, або потойбіччя, жорстоко їх карає. Вони помиляються буквально в усьому: Смуров вважає, що його кохає дівчина Ваня, а це не так; Герман вважає, що задумане ним вбивство досконале в усіх відношеннях, і припускається найдурнішого промаху; Гумберт упевнений, що він "винятковий красень" і не помічає, що його обличчя раз у раз спотворює нервовий тік. Художники справжні = Годунов-Чердинцев, Найт, Шейд - намагаються проникнути в душі інших людей. Псевдохудожники "соглядатайствують", намагаючись знайти в оточуючих тільки свій ідеалізований образ. У післямові до "Лоліті" Набоков знайшов виразний образ: мавпа, що виросла в зоопарку, може намалювати тільки прутья своєї клітки. Так само і Гумберт, "волохата

мавпа", не в силах зобразити - і навіть уявити - будь-що крім своєї свідомості.

Середньої руки комерсант Герман Карлович замишляє вбити свого двійника Фелікса. Мета у нього, на перший погляд, виключно практична: імітувати самогубство і за допомогою дружини отримати страховку. По суті ж, для Германа злочин - єдина доступна йому форма творчості. Він замишляє створити ідеальний, бездоганний злочин. Германа губить, здавалося б, випадковість, але у світі Набокова випадковостей не буває; вбивцю підвела пам'ять, точністю якої він так пишався: на місці злочину він забув найважливіший доказ. Але Германа лякає не викриття, а творче фіаско, і найстрашніше - Фелікс тільки в уяві вбивці був його двійником, насправді він зовсім не схожий на Германа. "Адже все було побудовано саме на неможливості промаху, а тепер виявляється, що промах був, та ще й який, - найвульгарніший, смішний і грубий. [...] Я стояв над прахом чудового свого твору, і мерзенний голос волав у вухо, що чернь, яка мене не визнала, можливо, і має рацію. Так, я засумнівався в усьому, засумнівався в головному, - і зрозумів, що весь невеличкий залишок життя буде присвячений одній лише безплідній боротьбі із цим сумнівом, і я усміхнувся усмішкою смертника і тупим олівцем, який кричить від болю, швидко й твердо написав на першій сторінці слово "Розпач", - кращого заголовка годі й шукати".

Псевдохудожники неминуче приходять до відчаю. Етичне й естетичне сплелися нерозривно. Тільки у збоченому розумі Германа могла виникнути жахлива ідея, тобто аморальність породжується антиестетичністю. Злочин як витвір мистецтва провалюється, бо він не може бути витвором мистецтва.

Те саме і в "Лоліті": недостойний художника "великий подвиг", що вабить Гумберта, - "визначити раз назавжди згубну чарівність німфеток",

абсолютизувати й увічнити в житті дитячу закоханість. Вийти за межі свого "я" Гумберту вдається лише тоді, коли він "викреслює і проклинає" свій "безплідний і егоїстичний порок". Тоді хіть перетворюється на любов, і Гумберт здійснює символічне самогубство, знищуючи свого двійника - Куїлті. Тільки тоді Гумберт отримує право створити книгу, в якій і Лоліта, і він сам знайдуть безсмертя.

Показовою є зневага лжехудожників до вульгарної, на їхню думку, "черні". Категорія вульгарності є однією з центральних у світі Набокова, тому до неї варто придивитися уважніше.

Письменник, як відомо, вважав, що російське слово "вульгарність" не можна перекласти жодною іншою мовою, але водночас вульгарність як явище властива будь-якій країні і будь-якому часу. Це "тінь справжнього існування". "Явна дешежка, як не дивно, іноді містить щось здорове", але "вульгарність особливо сильна і шкідлива, коли фальш не лізе в очі", коли справжньою цінністю прикидається щось "псевдозначне, псевдопрекрасне, псевдорозумне, псевдопривабливе". Тому Герман і Гумберт виявляються зараженими вульгарністю набагато більшою мірою, ніж зневажені ними міщани. Так само, між іншим, Стендаль, Бальзак, Конрад, Горький, Голсуорсі, Томас Манн і автор "Доктора Живаго" небезпечніші за безіменних виробників коміксів: комікси ніхто не сприймає за справжню літературу, а "журналістське непотребство" названих авторів примудрилося стати класикою. Така думка Набокова.

Але існує ще один рівень вульгарності, не менш небезпечний. Це, звичайно ж, вульгарність тоталітарна, про яку ми вже говорили у зв'язку з темою "північної країни". Стирання особистості, культ вождя були Набокову, звичайно ж, ненависні. Але він одним із небагатьох побачив у тоталітарних системах ХХ століття онтологічну ущербність: наймерзенніша мерзенність цих режимів робить їх вульгарними і

смійними. Герой "Винищення тиранів" знищує ворога, всемогутнього правителя, своїм сміхом: "Пройшовши всі сходинки ненависті і відчаю, я досяг тієї висоти, звідки видно, як на долоні, смішне. Розсміявшись, я зцілювся". Вульгарність, що породжує тоталітаризм і, своєю чергою, породжувана ним, майже всевладна і дуже страшна. Про це - одне з найкращих оповідань Набокова "Хмара, озеро, вежа" - чи не найстрашніший твір літератури про тоталітаризм; новела завершується словами: "сил більше немає бути людиною". Але очевидна убогість усіляких вождів і правителів робить їх уразливими - якщо не в буквальному, то в метафізичному плані. Встає з плахи Цинциннат, коли розуміє нікчемність своїх катів. Кидається на тирана Падука професор Круг у романі "Під знаком незаконнонароджених", закінченому вже після війни. Не дозволяють собі піддатися на вмовляння і погрози тиранів і багато інших набоковських героїв, справжніх художників.

Письменник виявив рідкісну проникливість, аналізуючи вульгарність як психологічний, культурний і соціальний феномен. Герман і Гумберт інтелектуально вищі, ніж вульгарні міщани з оповідань "Корольок" і "Хмара, озеро, вежа", але, загалом, нічим від них не відрізняються. Усіх вульгарників об'єднує духовна бідність і ницість і головне - тваринна відраза до всього чужого, скільки-небудь несхожого. Милого Василя Івановича з "Хмари..." мучать тільки за те, що він захотів відокремитися від екскурсії. Романтовського з "Королька" вбивають мерзенні Густав і Антон, бо не можуть зрозуміти його спонукань і цілей. Цинцинната засуджують до відсікання голови, бо він винен в основному злочині - "гносеологічній мерзенності", "непрозорості".

В антиутопії "Під знаком незаконнонароджених" Набоков, за його ж словами, поєднав риси, характерні для нацизму, комунізму і для будь-якої диктаторської тенденції в не-диктаторському режимі. Письменник, який

утік у 1919 р. від однієї диктатури, а в 1940-му від іншої, виявив багато рис, властивих тоталітаризму як такому. Будь-який тоталітарний режим намагається знайти в людині "ручку", за допомогою якої людиною можна керувати. Тоталітарна машина груба і сліпа, вона може без жодних видимих причин знищити будь-кого. Жодне співробітництво з системою неможливе, диктатурі достатньо навіть формальної згоди - потім вона вже з легкістю змусить служити собі. Якщо порятунок і можливий, то він - лише в цілковитій незалежності, індивідуалізмі, заснованому на гуманних і ліберальних переконаннях, головне ж - не дати себе переконати в тому, що інші мають рацію, а ти - ні. Така стійкість дається героям Набокова нелегко. Коло у фіналі "Незаконнонароджених" уже готове співпрацювати з владою, бо його сина заарештовано, - але хлопчик уже вбитий під час якогось медичного експерименту, і тоді Коло повстає проти режиму Падука. Герой "Винищення тиранів" визнає себе "бідним сліпцем, що нині прозрів" і присягається служити диктатору, присягається бути таким, як усі, - і тільки після цього приходиться до порятунку сміхом.

Уже в 1936 р. В.Вейдле писав: "Тема творчості Сиріна - сама творчість; це перше, що потрібно про нього сказати". Герої Набокова суть "різноманітні, але однорідні символи творця, художника, поета". Ця думка видається нам безперечною, хоча більш ніж спірними є висновки, які критик із неї робить. В.Ходасевич у знаменитій статті "Про Сиріна", написаній наступного року, уточнює і доповнює тезу Вейдле: "Життя художника і життя прийому у свідомості художника - ось тема Сиріна, в тій чи іншій мірі розкрита ледь не у всіх його писаннях, починаючи із "Захисту Лужина". Ходасевич розвиває свою думку: "При ретельному розгляді Сирін виявляється переважно художником форми і прийому. [...] Сирін не тільки не маскує, не ховає своїх прийомів, як найчастіше чинять

усі [...], - а навпаки: Сирін сам їх виставляє назовні, як фокусник, який, вразивши глядача, одразу ж показує лабораторію своїх чудес. Тут, мені здається, ключ до всього Сирина. Його твори населені не тільки дійовими особами, а й незліченною безліччю прийомів, які, точно ельфи або гноми, снуючи між персонажами, виконують величезну роботу [...]. Вони будують світ твору і самі виявляються його непереборно важливими персонажами. Сирін їх тому не ховає, що одне з головних завдань його - саме показати, як живуть і працюють прийоми".

Слова Ходасевича чудово розумні й точні (хоча знову ж таки, не з усіма його висновками можна погодитися). Критик першим сказав те, на чому пізніше було побудовано багато і багато праць набокознавців.

Нашим завданням буде вказати на найважливіші риси внутрішньої організації художнього світу Набокова, які безпосередньо впливають з його метатем.

Усі тексти письменника характеризуються тим, що можна назвати їхньою "глобальною організацією". Набоков часто називав себе "досконалим диктатором" щодо своїх книг. Жоден персонаж не може вийти з-під авторської волі - на цьому побудовані сюжети "Пніна" і "Лоліти". Що ще важливіше, жоден елемент тексту не має факультативного значення, кожна деталь вивірена автором і виконує свою, особливу функцію. Ледь помітний і, здавалося б, "формальний" елемент може відігравати роль "ключа" і відкривати доступ до єдиної семантичної системи.

Текст має бути точним, як шахове завдання. Згадаймо опис шахової композиції в "Дарі": розраховані кожна деталь "взаємних рухів", кожен можливий хід "точно змащених маслом" фігур. "[...] кожна фігура здавалася навмисне спрацьованою для свого квадрата; але, можливо, найчарівнішою була тонка тканина обману, велика кількість підмітання

ходів [...], несправжніх шляхів, ретельно заготовлених для читача". І, нарешті, висновок, глобальне узагальнення: "Усе було осмислено, і водночас усе було приховано. Усякий творець - змовник; і всі фігури на дошці, розігруючи в обличчях його думку, стояли тут конспіраторами і чаклунами". Ідеться, звісно ж, про творчість узагалі (недарма перший у низці набоковських художників, Лужин, - шахіст). Слід зазначити, що слова про думку, яку розігрують в особах, не можна розуміти буквально: Набоков не писав алегорій, його "думка" - це не "ідея", а складний комплекс, який містить у собі всі рівні тексту.

Взаємини між автором і читачем можуть нагадати партію в шахи, - але насправді нею не є. Лужин програє, бо хоче не грати, а вигравати, придушувати іншого. Годунов-Чердинцев, навпаки, грає погано, зате віртуозно складає шахові завдання, на що Лужин нездатний. "Складання шахових композицій, - пояснював Набоков, - вимагає тих самих чеснот, які властиві будь-якій гідній творчості: оригінальність, винахідливість, свідомість, гармонія, складність і блискуча відсутність щирості". Таким чином, автор ніби пропонує читачеві розв'язати якусь задачу, розібратися в хитросплетіннях і пастках, при цьому немає жодної гарантії, що читач сам знайде правильне рішення. До того ж, правильних рішень може бути кілька: Б.Бойд виділяє п'ять рівнів розуміння "Справжнього життя Себастьяна Найта", причому кожен не скасовує попереднього. Примітно, що в тексті цього роману так чи інакше згадуються два шахові кольори (Шварц і Белов) і всі шахові фігури (Бішоп, Найт, Лесерф - слон, кінь, ферзь тощо) - усі, окрім короля: король - це автор тексту, і його треба знайти.

Дослідники вбачають у глобальній організації тексту в Набокова вплив ідей російського формалізму. Ще Ходасевич вказував на те, що Сирін користується "остранінням" і "оголенням прийомів". Утім, не слід

перебільшувати ступінь цього впливу, знаючи про різке неприйняття формалізму і формалістів і Набоковим, і Ходасевичем. "Дар" можна розглядати і як "підручник формалізму", і як книжку, в якій окремі положення формалістичної естетики входять до значно ширшої, різноманітнішої та гнучкішої художньої системи.

Ми вже говорили про те, що наблизитися до розуміння потойбіччя можна, тільки вдивляючись у світ, звертаючи увагу на найменші деталі. Тільки через метафору можливо зрозуміти сутність предмета, його зв'язок зі світобудовою. Наприклад, у "Славі": "Я побачив, як у дзеркалі, світ і себе, // і інше, інше, інше". Звідси - яскрава набоківська метафорика, чудернацькі порівняння, які іноді розростаються в цілі мізансцени. "Після звичайної розлуки ми зустрічалися під акомпанемент струн, що схвильовано налаштовуються, в метушні дружельюбності, в шумі почуттів, що налаштовуються; але капельдинери закривали двері, і вже більше ніхто не впускався". "Двері її кімнати залишалися відчиненими, світла вона не загасила, і там ще стояла хмаринка пудри, як димок після пострілу, лежала наповал вбита панчоха і випадали на килим різнокольорові нутрощі шафи".

Навіть до побутових деталей Набоков і його герої придивляються. Згадаймо, як у "Подвигу" дядько Генріх "з приємним смутком" шмигав пилкою по нігтях; згадаймо віртуозний опис телефонної розмови Олександри Яківни в "Дарах". Сторонні, неважливі деталі надають мистецтву особливої принади, а крім того, найчастіше саме вони позначають присутність у тексті потойбічності, авторської волі (фіалки в "Весни в Фіальті", тенісні м'ячі в "Лоліті", білочка в "Пнині"). Лейтмотиви можуть натякати на долю героїв. В оповіданні "Знаки і символи" божевільний юнак "уявляє, що все, що відбувається навколо, містить приховані натяки на його сутність та існування. [...] Усе суще - шифр, і

він - тема всього". Упродовж розповіді героям і читачеві надсилаються натяки на те, що юнак загинув, але помітити їх може тільки досвідчений погляд. У "Весні у Фіальті" неодноразово виникає тема цирку - від змащеної афіші до ходи, і тільки у фіналі ми дізнаємося, що героїні судилося загинути в аварії, коли її автомобіль зіткнувся з цирковим фургоном. Чоловік Ніни, Фердинанд, - письменник, і "не я один, - каже оповідач, - відчував офіологічний холодок, коли брав до рук чергову його книгу". Зміїна тема на цьому не закінчується: "Цей уявний веселун діяв чарівно на дрібних ссавців". І на завершення: в автокатастрофі Фердинанд, "василіск долі", "відбувся місцевим і тимчасовим пошкодженням луски".

При першому прочитанні, зрозуміло, всі пласти сенсу виявити неможливо. Поняття "читання" для Набокова не існувало: "Роман можна тільки перечитувати. Або вдруге перечитувати". Так, наприклад, тільки перечитуючи "Дар", можна зрозуміти, що це текст, створений головним героєм через деякий час після описуваних подій. Тільки перечитуючи "Себастьяна Найта", можна виявити, що оповідача оточують персонажі книжок Найта, зрозуміти, що і сам оповідач - "підставна особа", тотожна головному герою. Тільки звернувши увагу на датування подій "Лоліти", можна здогадатися, що всі події останніх розділів (зустріч із Лолітою, яка подорослішала, убивство Куїлті й арешт) відбувалися тільки в уяві Гумберта. Розібратися в сімейних взаєминах героїв "Ади" вельми непросто, тим паче, що наведене автором генеалогічне древо не відповідає дійсності.

Набоков створює цілу систему "оповідних натяків", розраховану на спостережливого і досвідченого читача. До того ж, щоб адекватно зрозуміти кожен конкретний текст Набокова, необхідно знати всі інші. Те, що залишається неясним в одному романі, прояснюється в іншому - або

навіть у нехудожньому тексті. Наприклад, багато реалій російської історії та культури, що обігруються в романах, Набоков докладно описує в монументальних коментарях до "Слова о полку Ігоревім" і "Євгенія Онєгіна". Неуважний читач приречений залишатися в дурнях. Так Себастьян Найт дурив свого секретаря, паскудника Гудмена, і брат Найта задоволено зауважує: "Пану Гудмену натягнули ніс... Ніс натягнуто вдруге... Наступний епізод... Четвертий... П'ятий... Утім, нам краще зупинитися, інакше пану Гудмену загрожує небезпека перейти в розряд хоботних". Недбалому читачеві загрожує те ж саме. Зрідка Набоков дозволяє звернути нашу увагу на важливу деталь: "О Неуважний Читач!" - вигукує він у "Пніні". Слова "Він пропускав натяки" з'являються в "Себастьяні Найті" якраз перед реченням, у якому й міститься черговий натяк.

Усе це ще більше ускладнюється пристрастю Набокова до багатомовних каламбурів і жартів, що ґрунтуються на глибокому знанні світової культури. Особливо часто "сміх у темряві" лунає в "Аді". Дія цього роману відбувається на планеті Антитерра, яка схожа на Землю, але не в усьому. Набоков весь час жартує над невмілими перекладачами. Так, у перших же рядках згадується книга Льва Толстого "Childhood and Fatherland". Багатомовні алюзії множаться: батька героя звать Дементій (Демон) Він. Дементій пов'язується з латинським "деменція" - безумство, "демон", за співзвуччям, - з "diamonds" (діамантами), і в результаті - "чудовий портрет батька роботи Врубеля, ці божевільні діаманти, що втупилися на мене". Усе ще більше ускладнюється, якщо врахувати, що Набоков має на увазі не тільки лермонтовсько-врубелівського героя, а й тему Демона у "Відплаті". Якщо Набоков грається словами, скажімо, французької мови, джерелом цитати може бути російський текст: слова "cousinage - dangereux voisinage" в "Аді" походять від "Війни і миру".

П.Таммі пише про "полігенетичність" прози Набокова: фрагмент тексту може одночасно відсилати до різних джерел. Герман у "Відчаї" знущально цитує: "Дим, туман, струна дзвенить в тумані". Це не віршик, це з роману Достоевського "Кров і слюни". Пардон, "Шульд унд Зюне". Читачеві Набокова має бути прекрасно відомо, що Достоевський, своєю чергою, неточно цитує "Записки божевільного", - і з цієї миті у "Відчаї" починається цілий ланцюжок посилянь до повісті Гоголя. У фіналі Герман дійсно божеволіє.

Набоков, як зауважила Берберова, створює не тільки нову літературу, а й нового читача. Американська дослідниця П.Мейєр назвала один із пізніх романів письменника, "Бліде полум'я", "детективом типу "Зроби сам" - читач сам конструює зміст книжки залежно від рівня своєї естетичної підготовки. (Активне ставлення читача до тексту постульоване, втім, уже в "Улісі". Відомо, що Набоков захоплювався джойсівською технікою лейтмотивів).

Особливе значення в поезиці Набокова має категорія оповідача. Уже в "Споглядачі" письменник створив особливу категорію: "ненадійний оповідач". Відтепер ми не можемо довіряти жодному слову, сказаному від імені автора чи героя, усе треба перевіряти й перевіряти ще раз (зачатки цієї системи також зустрічаються в "Улісі"). Прикидається стороннім спостерігачем Смуров. Герман запевняє нас, що Фелікс - його двійник. Гумберт описує вбивство Куїлті як таке, що реально відбулося. У найпростішому випадку описана подія тут же оголошується вигаданою.

"- Себастьян Найт? - раптово вимовив голос у тумані. - Хто говорить про Себастьяна Найта?

[Кінець п'ятого розділу.]

Розділ шостий.

Незнайомець, який вимовив ці слова, наблизився... о, як жадав я часом такого легкого повороту в добре змазаному романі! [...] Але на жаль, нічого такого не сталося".

У складніших випадках здогадуватися доводиться самому. "Справжнє життя Себастьяна Найта" написано від імені такого собі В., зведеного брата геніального Найта. Тільки зіставивши всі деталі роману, навіть, начебто, прохідні, згадавши фабулу "Дванадцятої ночі" (де діють Себастьян і Віола), звернувши увагу на календар роману і придивившись до другорядних персонажів, ми починаємо розуміти, що В. і Н. (Найт) суть одне - ВН, тобто Володимир Набоков, і обидва вони - породження тексту, який лежить у потойбіччі. У "Блідому полум'ї" відповіді на запитання, хто ж є істинним оповідачем, Кінбот чи Шейд, принципово неможливо. Навіть оповідач "Пнина", письменник-емігрант Володимир Володимирович, відомий як чудовий лектор і ентомолог, аж ніяк не тотожний Набокову, і його "свідченням" повністю довіряти не можна.

Не можна не згадати про метеликів. Для Набокова це - і символ душі, і знак потойбіччя, і приклад краси світобудови, яку треба ретельно вивчати. Така багатозначність, поліфункціональність образу вельми характерні для набоковської поетики.

Найцікавішим прикладом полісуб'єктності оповіді слугує "Дар", у якому постійно відбуваються переходи від третьої особи до першої і навпаки, причому незрозуміло, чи веде оповідь в обох випадках Годунов-Чердинцев, чи він "чергується" з автором. У структуру цього монологу-діалогу включаються й інші голоси: тексти Годунова-Чердинцева та інших емігрантських письменників, цитати, потік свідомості вмираючого

Олександра Яковича. Вигадані діалоги Федора з Кончєєвим подано так, що про їхню вигаданість ми дізнаємося тільки в самому кінці. Початок монологу Олександра Яковича взагалі ніяк не марковано, тож не можна визначити, де закінчуються думки Федора і починаються думки вмираючого, але ж ідеться в цьому фрагменті тексту про найважливішу набоковську тему посмертного буття! У поетиці Набокова ми бачимо химерне поєднання елементів модернізму і постмодернізму з традиціями російської літератури.

Розділ 2.

Оповідні стратегії у романі В.Набокова «Машенька»

У першому романі В.Набокова «Машенька» звучить нота ностальгії і міститься багато біографічних елементів, про які розповів Вадим Старк в есе «Муза Набокова», присвяченому Валентині Шульгіній («Мистецтво Ленінграда», березень 1991). За словами В.Набокова, «версія роману більш правдиво передає дійсність, ніж скрупульозне оповідання біографа», тому що Ганін, герой «Машеньки», «втричі ближчий до свого минулого, ніж я в «Інших Берегах».

У романі два місця дії: одне з них - Берлін, пансіон біля вокзалу, який уособлює те саме вічне очікування, яке один із постояльців, поет Подтягін, сприймає як суть вигнання. У «Машеньці» використовуються улюблені набоківські прийоми, які передбачають майбутні наративи його прози. По-перше, форма оповідального "кола", або "замкненої спіралі", в яке вписаний герой. «Коло» є метафорою і вигаданого простору (художнього світу), і текстового простору. Так пізніше, в «Дарі» йдеться про кругоподібну форму книги, яка досягається «одним безупинним ходом думки»: «Очистити моє яблуко однією смугою, не забираючи ножа». Варіант «кола» - «сон уві сні» чи множинний сон, як у вірші Лермонтова «Сон». Особливо очевидний лермонтовський підтекст у «Споглядачі», але він є наявним і в «Машеньці»: це сон уві сні, і героїня Набокова розбирає цей вірш у «Передмові до Героя нашого часу» як «потрійний сон»: автор або його ліричний герой сам Лермонтов, який бачить пророчий сон про свою загибель на роковій дуелі – герой, якому сниться одна з «юних дружин», - якій сниться «знайомий труп» у долині

Дагестану. Ця інтерпретація цілком відповідає лермонтовському тексту, але відбиває набоківське художнє бачення.

Перше місце подій у романі «Машенька» - це урбанізований простір, створений людськими руками: рейки, асфальт, ліхтарі; другий - російський: ліси, природа, райдужне світло, квіти, дерева, запахи, звуки. Два часи чітко поділяють обидва ці місця дії. Саме тут намічається віртуозність побудови оповіді, яка стане однією з переваг автора. Дія розгортається з вечора воскресіння до суботи; щоб підкреслити цю хронологічну жорсткість, використовується своєрідне просторове відображення: на дверях пансіонату для відмінності висять листочки календаря з першого по шосте квітня. Це перше місце дії так само мертво, як і місце, де дія розгортається. Другий час – минуле, час кохання – на дев'ять років передре тижню, в якому розгортається оповідання. Перше - механічне як календар, другому ж, навпаки, властива вся свобода поезії та почуттів. Щоб зв'язати їх знадобиться диво, і це диво називається Машенька».

Пансіон, у якому живе наш герой, це будинок-потяг, пасажери якого об'єднані випадковим сусідством, і будинок-вокзал, оскільки він стоїть біля залізниці і здається, що поїзди проходять через нього. «Прозорість» у романі має насаперед значення відсутності приватності. Пансіон – це «скляний будинок».

Цей образ повної відсутності приватного, розірваного життя зустрічається як у демократичній (Руссо), так і в антитоталітарній літературі (Замятін). Наприклад, доброчесний «Споглядач» Вольмар у творі Руссо каже: «Усі приписи моралі можна замінити наступним правилом: «Ніколи не роби і не кажи нічого такого, чого б ти не наважився зробити відомим усім і кожному». Я, наприклад, завжди

вважав найгіднішою людиною того римлянина, який вирішив збудувати свій будинок таким чином, щоб кожен міг бачити, що там відбувається».

З руссоїстським терміном «прозорості» не згоден М.Карамзін, який написав повість «Моя сповідь», герой якої «має намір говорити про себе», слідує віянням століття: «Нинішнє століття можна назвати століттям відвертості у фізичному та моральному сенсі. < > Тепер скрізь світлі будинки та великі вікна на вулицю: просимо дивитися! Ми хочемо жити, діяти та мислити у прозорому склі».

Як вже було зазначено, сюжет роману простий: молодий російський емігрант Ганін, у якому вгадуються риси автора, дізнається, що сусід одружився з жінкою на ім'я Машенька, яка була його першим коханням. Вона приїжджає з Росії та наприкінці тижня буде у Берліні. Протягом чотирьох днів Ганін наново переживає щастя, яке пізнав із нею у родовому маєтку на дачі у Воскресенську. Він вирішує викрасти її, доп'яна напоїти її чоловіка і замість нього зустріти її на вокзалі. Проте в останній момент розуміє, що за чотири дні спогадів, його сили вичерпалися та стрибає у поїзд до Франції.

Роман побудований таким чином, що Алферов, чоловік Машеньки, і Ганін зустрічаються в ліфті, де починається діалог, який вони ведуть у темряві: підбір слів та ритм фраз дає чітку характеристику героїв, опис яких видається зайвим. Так, «Кажется, придется. А не думаете ли вы, Лев Глебович, что есть нечто символическое в нашей встрече? Будучи еще на terra firma, мы друг друга не знали, да так случилось, что вернулись домой в один и тот же час и вошли в это помещенье вместе. Кстати сказать,-- какой тут пол тонкий! А под ним - черный колодец. Так вот, я говорил: мы молча вошли сюда, еще не зная друг друга, молча поплыли вверх и вдруг - стоп. И наступила тьма».

Зав'язка інтриги з'являється з моменту, коли Алферов не зміг утримати себе і не розповісти невидимому незнайомцю, що його дружина приїжджає до Росії, і що звать її Машенька. Ганін роздратований через те, що застряг у ліфті, не звертає увагу ні на слова, ні на ім'я. Тільки наступного дня він дізнався, про кого йому розповідали в ліфті; Алферов показав йому фотографію своєї дружини Машеньки.

Дія різко змінюється з моменту показу фотографії. І тоді, сірий, тіньовий світ стає кольоровим, Ганін припиняє зв'язок з жінкою, яка його обтяжує, і занурюється у спогади, що пробуджують у ньому минуле кохання. Цей поворот подається як зміна освітлення, «перестановка світлових призм» – оптична «подія» як метафора наративного зсуву. Розповідь перетворюється на узагальнено-особисту форму, яка, як і оказіональне «ми», натякає на причетність доль оповідача і героя. Основна форма оповідання в «Машеньці» – «імперсональна» – це класична розповідь всезнаючого авторського оповідача.

Однак у розповідь вклинюються дедалі більші фрагменти ганінських спогадів, функціонально близькі невласне-прямій мові: це не просто спогад, а відтворення чи візуалізація минулого. Оповідальний поворот не скасовує тему вимушеної спільності мешканців пансіону - дружина Алферова виявляється минулим коханням Ганіна.

Спогади Ганіна розгортаються як візуальне відтворення світу. Це візуалізація візерунка та проходження лабіринту спогадів – проходження світлого лабіринту пам'яті. Згадуване для Ганіна реальніше, ніж «життя тіней» у пансіоні, час спогадів стає справжнім актуальним: уявна жінка безумовно витісняє реальну. Але ця уявна реальність у собі теж розшаровується на реально-нереальне і набуває циклічної форми. У романі, звичайно, є та градація реальностей, яку Ю.Левін називає «гойдалкою» і яку так рішуче відкидає А. Долінін.

Розв'язка відкладається: Ганін вийшов з кімнати Алферова без слів. Читачеві важко зрозуміти, який секрет був Ганину відкритий, разом з ним ходимо Берліном, є свідками його розриву з коханкою, опиняємося в кімнаті Алферова, щоб вкрати фотографію і тільки після того, ми дізнаємося, що дружина Алферова і Машенька, перше кохання Ганіна, одна й та сама Машенька.

Друга розв'язка пов'язана з тим, що читач переконаний у тому, що Ганін викраде Машеньку. Але ця, як здається, романтична мрія теж не справджується.

Майже за чверть століття після створення «Машеньки» (1949 р.) Набокову доведеться вказати на стильові витoki свого дару. Різко оскарживши думку свого американського кореспондента про «занепад» російської літератури в 1905 – 1917 рр., письменник назве себе продуктом того періоду», коли «свої найкращі речі» створили Блок, Білий, Бунін та інші поети; скаже про себе, що те, що він створив було «виPLEкано» і сформовано інтелектуально-естетичною атмосферою тієї епохи. Під час свого перебування в Монтьєро Набоков писав передмову до англійського видання першого свого роману - «Машенька» і саме тоді прозвучало його зворушливе визнання: «через надзвичайну віддаленість Росії і ще тому, що ностальгія все життя залишається нашою шаленою попутницею, чії несамовиті ми жахливі ми зносити на людях, я не відчуваю жодної незручності, визнаючи сентиментальний характер своєї прихильності до першої моєї книги».

Аналіз світобудови в романі «Захист Лужина»

Ключ до відповіді на питання, у чому специфіка того принципово нового, що вперше оформилося як художня система в «шаховому» романі В. Сіріна, дає аналіз «Захисту Лужина» як зразка містичної метапрози ХХ ст. Містична метапроза ХХ ст. поєднує в одне ціле три рівні реальності: емпіричний – метафізичний – художній. Тричастинна модель світобудови формує структуру роману «Захист Лужина». Життя і доля героя вирішується у боротьбі за нього трьох сил світобудови: емпіричної – трансцендентної – метафізичної. «Шахова» тематика визначила специфічне забарвлення трьох рівнів роману: реальність трансцендентна постає як шахове інобуття, а метафізичний рівень — частково і як шахова творчість.

«Захист Лужина» — один із найдослідженіших творів В.Сіріна, проте його герой продовжує залишатися загадкою. Почнемо з аналізу *implicit*'у та *explicit*'у роману — обидві точки об'єднані мотивом імені героя: починається текст із здобуття прізвища Лужин — закінчується здобуттям особистого імені Олександр Іванович. Композиційний мотив імені героя, подібно до обруча, охоплює роман.

В *implicit*'і набуття прізвища сплачується втратою імені. Потім ім'я кілька разів безуспішно намагаються згадати і, нарешті, у фіналі розгадка дана: «Двері вибили. „Олександр Івановичу, Олександр Івановичу!“ — заревіло кілька голосів. Але жодного Олександра Івановича не було». Коло замкнулося: ім'я знайдено, зате назавжди втрачено людину, а отже, і його ім'я.

Отже, почався роман із втрати імені, а набуття прізвища виявилось фікцією. І тоді виникає запитання: якщо Лужина не було в цьому житті як

особистості (про що свідчить відсутність імені), а прізвище не набуло безсмертя в історії шахів, то чи був Лужин взагалі? Адже сам Набоков наголошував: прізвище героя «рифмується зі словом „illusion“». Тож «ілюзією» чого є набоківський герой?

«Шахову» тему В.Сірін вирішує у дворівневій моделі існування двох світів, оскільки у підтексті «королівської» гри бачить активність містико-трансцендентних сил, прихованих під фізичною оболонкою процесів метафізичних, ірреальних та метафікаційних. «Велика література йде краєм ірраціонального», — писав Набоков. Метою мистецтва є досягти «таємниці ірраціонального [...] за допомогою раціонального мовлення», проникаючи за видимою поверхню життя в ідеальну сутність речей.

Лужин і справді людина «іншого виміру, особливої форми і забарвлення, не сумісний ні з ким і ні з чим», а сама шахова гра відбувається у В.Сіріна аж ніяк не на дошці, а у трансцендентному вимірі. В ідеальному вимірі світу шахів і протікає справжнє життя Лужина. Невипадково гра наосліп, «яку він вів у неземному вимірі, орудуючи безтілесними величинами», доставляла Лужину глибоке задоволення, а зримі, чутні, відчутні фігури «здавалися грубої, земної оболонкою чарівних, незримих шахових сил».

Причину трагедії Лужина дослідники найчастіше вбачають у тому, що цілком належить світові «шахової потойбічності», а гине від зіткнення з «дійсністю». Але у фіналі «Захисту Лужина» ясно сказано, що загинув Лужин від дотику аж ніяк не з дійсністю, а з «шаховими безоднями». Причини божевілля набоківського героя, як і його загибелі зовсім не матеріально-фізичного, а іншого порядку — вони ірраціональні.

На тлі неперсоніфікованої стихії шахового інобуття, де мешкає свідомість геніального Лужина, все виразніше проступає образ року. Присутність та влада над собою його руки герой і відчував завжди. Трагічна істина про

героя і про фатальну зумовленість його долі відкривається читачеві у трансцендентному баченні: «Єдине, що він знав достовірно, це те, що споконвіку грає в шахи, — і в темряві пам'яті, як у двох дзеркалах, що відображають свічку, була тільки звужується, світла перспектива: Лужин за шахівницею, і знову Лужин за шахівницею, і знову Лужин за шахівницею, тільки менше, і потім ще менше, і так далі, нескінченну кількість разів ». Містичний підтекст заданий мізансценою ворожіння — двома дзеркалами, що відображають свічку, а сенс у тому, що Лужин — геніальний шахіст, але не людина, яка живе повнокровним життям. Життя Лужина-людини скінчилося в той момент, коли він вперше відкрив для себе світ шахів. Символічно, що це сталося навесні, на Великдень: коли весь світ відроджувався, Лужин із життя було вимкнено.

Зі світу «живого життя» герой перейшов до рук якоїсь мертвої сили — невблаганного року. Персоніфікованим його втіленням у світі фізичному став фатальний Валентинов: щось на зразок демонічного агента. Цей містичний фантом «засланий» до набоківського героя з «шахових прірв», щоб відключити всі «зайві» життєві інтереси, сконцентрувати його енергію на «королівській грі». Інше, містичне втілення шахового року — «чорнобородий мужик», що переміщався в продовження роману з фізичної реальності в «сновидецьку». Останнє явище, перед одужанням та коротким періодом спроби повернутися до «живого життя» було пророчим нагадуванням герою, що відпускають його ненадовго і повернення неминуче.

На конфлікті двох сил — шахового року та «живого життя» вибудовується сюжет роману.

Матеріальний рівень буття сприймається дослідниками зазвичай зневажливо - як втілення вульгарності і чогось у духовному сенсі згубного для людини взагалі і для творчої особистості особливо. Набоков

дав таке визначення вульгарності: "хибна, підроблена значущість, підроблена краса, підроблений розум, підроблена привабливість". Вульгарність далеко не нешкідлива, бо це явище має містичний підтекст: «Вульгарність [...] - одна з головних відмінних властивостей диявола». Для Набокова вульгарність — симбіоз загального місця, дурниці та диявольщини.

Блискучий зразок вульгарного способу життя в "Захисті Лужина" - це і "лубочна квартира" в російському стилі сім'ї нареченої Лужина, і затишна квартирка "молодят" Лужиних. Чудові зразки радянської вульгарності — дружина та син «радянського купця чи чиновника».

Однак є в романі та інший, крім вульгарного, зріз «дійсного життя» — це «живе життя» природи. І вся краса «миру Божого» проходить повз Лужина. Протистояння шахів та «живого життя» підкреслено у тексті. Лише «через багато років, у несподіваний рік просвітлення, чарівності, він із непритомним захопленням згадував чарівні краєвиди, що оточували в дитинстві. Тоді ж, дуже ненадовго, змінився ландшафт перед очима героя: тепер він бачив паркан «у плямах тіней» — замість незмінного ландшафту «в чорно-білу клітку», де всі предмети, подібно до шахових фігур на дошці, загрожують один одному. У той самий період одужання відбулося, хоч і дуже короткочасне, прилучення Лужина до природи.

До цього моменту Лужину була властива механістичність сприйняття життя. Ось відомий епізод з дитинства Лужина: «Наплакавшись вдосталь, він пограв із жуком, що нервово поводив вусами, і потім довго тиснув його каменем, намагаючись повторити початкове здобне хрускіт». Жорстока дитина явно не розуміє, що «здобне хрускіт» можливе лише одного разу — від живого жука. А значення цього епізоду є символічним: чи не так розчавить її величність вічність самого Лужина у фіналі роману? Мотив сплющування супроводжує героя, причому дедалі більше до нього

наближаючись. А у фіналі «бідного» Лужина чекає остаточне, вже смертельне «сплющування» про бруківку, куди він випаде з вікна.

Протягом роману боротьбу героя і його долю мабуть ведуть дві сили: «живе життя» з одного боку і рок, шахове інобуття — з іншого. Лужин зовсім не та особистість, яка вільно обирає свій шлях у житті. Представник шахового року в романі — бездушний антрепренер Валентинов. Свого представника — молоду жінку, що любить, посилають «бідному» Лужину, намагаючись врятувати його, і сили «живого життя».

Думки дослідників про цей персонаж різняться: більшість, довіряючись словами автора в тексті роману, ставляться до дівчини з симпатією, іноді поблажливою. Інші, наприклад, Е. Найман, В. Александров, вважають згубницею Лужина, яка намагається вирвати його з природної шахової сфери, щоб прив'язати до себе і остаточно перемістити в звичайне життя.

«Безіменна росіянка» — персонаж двоїстий: вона пов'язана і з тим вульгарним середовищем, яке було настільки ненависне автору роману, а водночас явно живе в ньому відсторонено, бажаючи чогось іншого, «з іншого виміру» і чинить опір тому, що нав'язує їй вульгарне оточення. Головне ж гідність героїні залишається безперечним: вона привносить у життя Лужина найвищу цінність «живого життя», яка, заборонена Валентиновим, так само, як і дитинство і природа, «переглянула» Лужина, — кохання.

Але після короткого періоду просвітлення настає крах: реальність земна і життя у світі шахових уявлень, до якої незабаром приєднується реальність «сновидецька», чергуючись один з одним, дедалі щільніше зростаються, і ось уже герой насилу розрізняє, де «реальність», а де "Сон". Настає «роздвоєння», а дві реальності змінюються у свідомості Лужина онтологічними знаками: «все, крім шахів, лише чарівний сон, в якому

мліє і тане, як золотий дим місяця, образ милої, ясноокої панянки з голими руками».

Як бачимо, не тільки реальність емпірична постає в «Захисті Лужина» у двох іпостасях: вульгарного існування та «живого життя» — любові і природи, але двоїться і реальність трансцендентна: це не тільки прекрасне інобуття, де вільно живе і блукає свідомість людей «іншого» виміру», таких як Лужин, — але й жорстока і невблаганна шахова вічність. Це вона вела з героєм свою гру, у фіналі розкрила йому крижані обійми, а відкрилася в кульмінаційний момент партії з Тураті: «в вогненному просвіті він побачив щось нестерпно страшне, він зрозумів жах шахових прірв, у які поринав».

Цей висновок не узгоджується з поширеним уявленням про Лужина як яскраву творчу особистість, чия свідомість живе в інобитійних емпіріях, а існування трагічно, бо фатально несумісне з законами земного життя.

Цю інтерпретацію зазвичай підкріплюють посиланням на спорідненість душ Лужина з його творцем — В.Сиріним: обидва пристрасно захоплювалися шахами, а отже, висока інтелектуальна пристрасть героя освячена авторитетом його Творця. Однак є важлива різниця між ними. В "Інших берегах" письменник чітко відмежував складання шахових завдань від турнірної боротьби. До гри з противником Набоков-шахіст ставився з відтінком зневаги, віддаючи перевагу складання шахових композицій. Останнє — мистецтво, воно має «точки зіткнення з твором». Лужин, на відміну свого Автора, «складанням завдань [...] не захопився»

І тут ми підійшли до одного з ключових питань роману про творчість. У чому специфіка і яка роль вирішенні долі героя третього рівня роману — креативного? Структура цього пласта складніша за два попередні: вона трирівнева. Є вульгарний варіант - це книги Лужина-старшого, зразок

псевдолітератури, де все клішоване і загальнодоступне. Дар Лужина-шахіста - це вже творчість справжня. Деякі його партії «були знавцями [...] названі безсмертними», і він ночі безперервно, не роздягаючись, складає — плоди цього процесу читач очікує побачити в партії з Тураті, але... партія залишилася незакінченою. У підсумку: читач знає про талант Лужина-шахіста, бачить його зовнішні прояви, але не бачить ні самого процесу, ні його результатів.

Для Лужина поєднання життя та гри неможливо: він одержимий, повністю поглинений шаховою пристрастю — на відміну від самого Набокова, якому також була знайома вища насолода від гри з безтілесними шаховими силами (див. «Інші береги») і для якого шахи теж були захоплюючими, іноді захоплюючим заняттям, але лише частиною і ніколи не всім життям. Чарівність буття для Набокова завжди була пов'язана саме з тим, що проходило повз Лужина, — із чудовими дрібницями земного життя, з дитячими іграми та заняттями спортом, з природою і, звичайно, любов'ю, — усе тим, без чого у світі Набокова немає ні життя, ні мистецтва, ні творчості.

Для В.Сиріна характерна концепція здорового генія-життєлюбця, який отримує насолоду від того, що пише книги, котрий любить «слова, кольори, гру думки, Росію, шоколад, Зіну». А головне, у житті письменника, як у Годунова-Чердинцева, Адама Круга, Себастьяна Найта, автобіографічного героя «Інших берегів», письменника Джона Шейда, було велике кохання, яке дає вищий зміст їхній творчості. Шаховий геній Лужина не запліднений «живим життям» земного буття, і саме в цьому криється головна причина шахіста кризи, що настала в його житті, коли життєві сили, а разом з ними і успіх стали покидати його.

Для Лужина в набоківській тріаді музично-математично-поетичного дару відсутня остання складова, що перетворює його шахи з мистецтва або на

засіб заробляння грошей, або на незадушений фантом — язичницьке божество, яке пожирає як своїх ревних служителів, так і васалів непокірних.

Не вільна творчість, запліднена любов'ю до «живого життя», а невблаганний і мертвий шаховий рок володів долею «бідного» Лужина, і тому пристрасть до шахів стала всепоглинаючою і звернулася до шахового божевілля. «Захист Лужина» виявився не шаховим дебютом, який обезсмертив ім'я його автора, а формулою оборонної позиції героя — і по відношенню до життя, і по відношенню до інобуття. І така позиція не могла не призвести до «зворотного матюка». Шахова творчість Лужина все ж таки неповноцінна і навіть неповноцінна.

Вищий зріз креативно-художнього пласта роману реалізує себе в образі Автора, позицію якого Набоков вважав аналогічною позиції Бога: «Подібно до Всевишнього письменник у своїй книзі має бути ніде і всюди, невидимий і всюдисущий [...] навіть у творах, де автор ідеально ненав'язливий, він проте розвіяний по всій книзі та його відсутність обертається якоюсь променистою присутністю». Фігура Автора, його воля і позиція, ставлення до персонажів «просвічують» крізь оповідну тканину роману. Варіанти таємної присутності Автора у тексті різноманітні.

Насамперед це «представник» автора в тексті, або «умовний посередник», «mediator»: особистий «заступник», що майнув, — «лисий довготелесий пан, володар лінивого голосу» і той трансцендентний його привид, чия «незрима рука» тримала під час вінчання Лужина "вінець". Та сама «незрима рука» вказала герою курорт, де він зустрівся з майбутньою дружиною. А значить, «безіменна російська» Лужину для порятунку та прилучення до «живого життя» послана Автором, як і той хлопчик, який

кинув у Лужина «камінчик», у якому сам герой дуже проникливо побачив амура.

Але головний прийом висловлювання авторської позиції в романі — наратив: це оповідач вкраплює в розповідь про «дошахматне» дитинство героя зауваження про те прекрасне, що відбувалося тоді в природі, у світі «живого життя» і зауважує: «саме життя переглянуло» Лужина. Зрештою, саме оповідач створює образ «милого» Лужина — безпосередньо чи переселившись у «безіменну російську».

То чи був Лужин і в якому сенсі він лише «ілюзія»? Лужина-людини не було в «життя дійсного», а тому і шахіст Лужин не залишився в історії шахів. На жаль, Лужин не відбувся як людина і не реалізував себе як шахіст. Закономірним і неминучим кінцем цього ілюзорного існування стало самознищення.

Розділ 3.

Концепти світобудови у прозі В.Набокова

Вихідним пунктом набоківської дійсності є "рідний дім" як місце, пов'язане з дитинством, де людина почувається у безпеці. Це своєрідний центр безпеки, знайомий до найдрібніших подробиць. Цей концепт представлений у романах Набокова у вигляді сонячної сільської веранди ("Захист Лужина"), або патріархальної гармонії літнього ранку ("Інші береги"), або у вигляді відблисків далеких вогнів, побачених дитячими очима крізь темне скло нічного потяга ("Подвиг"). І персонаж з цього затишся дитячого світу, часу і простору, викинутий в якусь тривожну дійсність, невиразну площину, потрапляє в чужий світ, у важкі обійми загрозового й жорстокого середовища. Ця реальність відчувається як щось нездоланне, хаотичне, незрозуміле, холодне, байдуже, але надмірно сильне.

Концепт чужини виражений у різний спосіб. Наведемо два приклади. "Мир, как собака, стоит - служит, чтобы только поиграть с ним", так думає пан Драєр (герой роману «Король, дама, валет»), сенсом життя якого є забава, "жарти", "найсмійніші думки", насолода дивною уявою, мрією, міражем, художніми курйозними витівками. Пан Драєр любить пожартувати. Загасивши світло на вечірці у своєму домі, він одягає маску і веселить гостей. Усі реготали, кричали, юрмилися навколо Драєра, тискали його. Але його дружина істерично кричить, і племінник Драєра теж не витримав цього і відчув напад нудоти, що давно підступала. Драєр сміється і насолоджується ненавмисною забавою. Драєр належить до "невразливих пройдисвітів", "саламандрів долі", "василісків щастя". Світ для цієї фігури є об'єктом, суб'єктом і засобом гри. Усе освітлено відчуженою бульварною сенсаційністю. Світ із цікавістю чекає сенсації - або смерть, або життя, тільки щоб посміятися,

пожартувати, пошепки поговорити про приголомшливі чутки. Холодна публіка жадібно чекає на забаву, егоїстичне задоволення власної порожнечі, вульгарності, розваги як кінцевого сенсу людського існування. Талановитий карикатурист Горн із роману "Камера обскура" вирізняється холодністю, галасливістю, аморальністю. Його карикатури - диявольськи цинічні, але для нього вони - дотепна забава. Найбільше задоволення він знаходить у бажанні допомогти світу "окарикуватися". Гравець Горн являє собою диявольського творця. Він насолоджується своєю грою зі сліпим Кречмаром, мучить його цинічними жартами, насміхається над ним, грає з ним і створює в його сліпій свідомості світ, ядром якого є карикатурна гримаса кривого дзеркала. "...бо все це було дивовижною карикатурою, вищим досягненням карикатурного мистецтва." Таким чином, світ Горна - це світ диявольського творця, бісівської карикатури, про існування якої Кречмар - його жертва - не має жодного поняття. Дезорієнтована людина перебуває перед обличчям неясної дійсності й не здатна впізнати суть навколишнього руху.

Набоківська людина живе в дивній напрузі. Його вирвали із затишшя рідного дому, але він не може і не хоче прийняти, ототожнитися з несумісним із його колишнім життям принципом. У нього інша мова. По суті він німий. Він не здатний заговорити мовою нового середовища і навіть не прагне до оволодіння незрозумілою мовою. Заговорити новою мовою для нього означає втратити самого себе, суть власної суті (досить згадати втрату мовлення Лужина чи Кречмара). У такій дійсності герої здатні дивитися, але вони не бачать, тобто не розуміють суті того, що відбувається (Кречмар, Франц, Годунов-Чердинцев та ін.). Перед їхніми очима перебуває прямолінійний жах відчуженої дійсності. Ними грає диявольська містифікація, маріонеткові фігури акуратно жонглюють дрібними гидотами, неживий холод масок, що гримасують, створює

атмосферу всеприсутньої гротескної містифікації, витонченої жорстокості. Якийсь диявольський творець одним помахом руки замінює справжній світ його ілюзією, карикатурою, міражем. Але заміна зроблена настільки майстерно, що не можна точно встановити межу між оригіналом і його копією, між полум'ям і холодним відблиском, об'єктом і його тінню, справжньою дійсністю і її дзеркальним відображенням. Перед героєм нібито постійно рухається якесь дволике, плинне, міражне, недосконале явище, яке тільки-но народжується, з розпливчастим виглядом і контурами. І не можна точно встановити межу між оригіналом і його копією.

Навмисна розпливчастість кордонів між реальністю та ірреальністю є характерною рисою концептосфери В.Набокова. У зв'язку з цим необхідно відзначити світ дзеркального відображення як особливий вид художньої реальності Набокова. У набоківському віддзеркаленні як копії справжньої дійсності не зовсім зрозуміло, хто кого наслідує і навіщо. У набоківському переплетенні перспектив не зовсім зрозуміло, що перебуває перед дзеркалом, що є відображенням і що перебуває за дзеркалом (тут не можна не згадати, що одними з перших перекладів Набокова були книжки про Алісу Льюїса Керролла). Дзеркальне віддзеркалення в образах Набокова доходить до такого ступеня художньої досконалості, що не можна точно визначити, що є відображенням і що об'єктом, що є копією і що оригіналом. У романі "Дар" головний герой говорить про недосконалість світу. Часто також можна знайти висловлювання на кшталт передбачень, передчуттів, таємничих комбінацій. І серед цього недосказаного світу живе людина і пробує "іменувати безіменне". Але іноді вона зустрічається тільки з міражами - бо - "все найчарівніше в природі та мистецтві засноване на обмані". Іноді виворотний світ дзеркала вважається справжнім образом.

На перший погляд здається, що перед очима образ справжньої дійсності, і раптом людина розуміє, що перебуває тільки в площині якихось віддзеркалень, миттєвої гармонії тіней. Що все, що ми вважали справжнім, безсумнівним, раптом опиняється під сумнівом. У зв'язку з цим мати Цинцинната висловила таку думку: "Одним словом, у вас було таке ось дике дзеркало і ціла колекція різних неток, тобто абсолютно безглузвих предметів: усілякі такі безформні, строкаті, у дірках, у плямах, рябі, шишкуваті штуки, на кшталт якихось копалин, - але дзеркало, що звичайні предмети абсолютно спотворювало, тепер, значить, одержувало справжню поживу, тобто, коли ви такий незрозумілий і потворний предмет ставили так, що він відображався в незрозумілому й потворному дзеркалі, виходило чудово; "ні" на "ні" давало "так", все відновлювалося, все було добре, - і ось із безформного строкатого різнобарв'я виходив у дзеркалі чудовий стрункий образ: квіти, корабель, фігура, який-небудь пейзаж. Можна було - на замовлення - навіть власний портрет, тобто вам давали якусь жахливу кашу, а це і були ви, але ключ від вас був у дзеркала. Ах, я пам'ятаю, як було весело і трохи моторошно - раптом нічого не вийде! - брати в руку ось таку нову незрозумілу нетку і наближати до дзеркала, і бачити в ньому, як твоя рука зовсім розкладається, але зате як безглузда нетка складається в чарівну картину, ясну, ясну..." У набоківських образах губиться межа між оригіналом і дзеркальним відображенням, потворний предмет набуває в дзеркалі чудового стрункого вигляду.

Концептуальним видається протиставлення "свого" "чужому". У романах Набокова є моменти, коли дивацтво чужого світу навмисне підкреслюється протиставленням "чужого" - "своєму". Чужість "чужого" описується на основі майстерно прихованого, але "свого". На тлі рідного виразно сприймається дивність дивного, чужість чужого. Тобто в

оточенні безхатченка набоківський "чужий" або дивним чином бореться, захищається від "чужого", або його пародіює, висміює. Але в обох випадках притаманна передбачувана перспектива рідної домівки. Ясно, звідки герой прийшов і звідки він дивиться. Позиція героя повністю однозначна. При цьому нарочито прихована точка зору "свого". Уявна тотожність точки зору героя і "чужого" світу. Але в багатьох творах В.Набокова точка зору "рідної домівки" або перспектива передбачуваного порівнювання двох світів настільки майстерно прихована, що може здаватися, що вона відсутня взагалі. Наприклад, у романі "Дар" дано таку характеристику творів одного поета: "а точка зору всюди і ніде." Або в романі "Відчай" головний герой, від імені якого ведеться розповідь, висловив таку думку: "Небуття Боже доводиться просто. Неможливо припускати, наприклад, що якийсь серйозний Сий, всемогутній і всезнаючий, займався б такою пустопорожньою справою, як гра в чоловічки, - та й до того ж - і це, можливо, найбезглуздіше, - обмежуючи свою гру найвульгарнішими законами механіки, хімії, математики, і ніколи - зауважте, ніколи! - не показуючи свого обличчя, а хіба тільки нишком, натяками, по-зłodійськи - які тут одкровення! - висловлюючи спірні істини з-за спини ніжного істерика. Все це божественне є, вважаю я, великою містифікацією" . Тут оповідач, здається, відкриває свою позицію. Герман Карлович ніби заміщає Бога - тобто рухає, грає долями людей, гримасує, не показуючи свого справжнього обличчя, все висловлює не прямо, а ніби "за спиною", все суттєве залишається прихованим. Тут герой Набокова переходить з однозначної позиції людини, пригніченої (пригнічуваної) невизначеною силою чужої реальності, що з ним грається, як кішка з мишею, на позицію, коли він сам є ініціатором гри. Герман Карлович, а в певному сенсі слова і Гумберт Гумберт, приймають маску чужої дійсності - стають учасниками гри чужої реальності на її боці. Вони прагнуть обдурити й у такий спосіб

подолати "чуже", втекти від "чужого", одягаючи маску, "заляльковуюються" в маску неоднозначності, багатозначності. Здається, що саме майстерно схована авторська точка зору (тут можна порівняти з розпливчастістю між оригіналом і дзеркальним відображенням, межі "перед" і "за" дзеркалом) є причиною перших негативних критичних відгуків на книжки В. Набокова. Як втрачається межа між оригіналом і дзеркальним віддзеркаленням, так і прибулець, чужа людина, пародіюючи навколишню чужину, настільки втрачає зв'язок із "рідною домівкою", що передбачуване тло "свого" зникає. Тобто пародія доходить до такої міри, що вона, по суті, стає справжньою серйозною думкою. Тут Набоков формально приймає точку зору чужого світу, незважаючи на відправний пункт своєї мандрівки. Він ніби дивиться очима холодної гри, щоб сам образ холоду безлюдного простору виявив свою суть. Набоков прагне показати дійсність з точки зору "чужого світу" і підтримати цю перспективу авторитетом оповідача. Він прагне максимально приховати, звідки він прийшов і звідки, по суті, йде, передбачуване тло "рідного дому" він майстерно ховає за сильним голосом оповідача. Тим і підтримується вагомість "чужого світу" і, таким чином, він приймається не як заперечення, не мораль, а як інша істина.

Світ прози В. Набокова можна розуміти не як боротьбу правди і неправди, моралі і не моралі, позитивного і негативного, а як боротьбу двох повноцінних істин. Набоков формально приймає "чужий світ", його точку зору, описує його без явної згоди чи незгоди. Він ніби дивиться очима холодної гри, ніби з ним ототожнюється. Отже, вихідну авторську перспективу прози Набокова можна зрозуміти лише на основі встановлення взаємовідносин постійно перехресних, рухомих точок зору "свого" і "чужого" як двох повноцінних поглядів, причому ні перший, ні другий не можна ототожнити із самим автором. Оскільки саме прийом

авторської точки зору, що змінюється, рухається, є істотною частиною жанрової основи набоківської творчості.

Висновки

У магістерській роботі було проведено аналіз концептуальних особливостей світобудови у метатекстуальному просторі прози В.Набокова. Більш детально було проаналізовано романи «Машенька» та «Захист Лужина».

У романі «Машенька» використовуються типові набоківські прийоми, такі як форма оповідного "кола" або "замкненої спіралі". Авторська оповідь набуває рис узагальнення та імперсональності, таким чином підкреслено повну відсутність особистого життя й простору.

Роман «Захист Лужина» представляє собою зразок містичної метапрози, який поєднує три рівні реальності - емпіричний, метафізичний і художній. Ця трьохчастинна модель світобудови визначає структуру роману і впливає на специфіку наративної структури твору. Трансцендентна реальність представлена як шахове інобуття, а метафізичний рівень частково виявляється власне через гру. Гра в шахи для героя відбувається в трансцендентному вимірі. Вищий зріз креативно-художнього шару роману реалізується через образ Автора, який присутній у тексті і впливає на долю персонажів. Таким чином, автор розкриває концепцію таланту, пристрасті, ролі автора та взаємозв'язку між творчістю і реальним життям. Лужин стає символом неврівноваженості і кризи, що виникає, коли творчий потенціал не поєднується з повнотою людського існування.

В роботі також актуалізовано художні особливості втілення концептів «свій-чужий» у прозі Володимира Набокова, які контекстуалізовано в межах наступних категорій:

- особливості часопростору;
- наративні стратегії автора;

- гра з читачем;
- створення концептосфери емігрантської свідомості;
- увага до художньої деталі, функція пейзажу, колоративи.

Використані джерела

1. В.В.НАБОКОВ. Собрание сочинений. В 4 т. – М., 1990 (предисл. В.Ерофеева).
2. В.НАБОКОВ. Собрание сочинений американского периода. В 5 т. – СПб., 1997-1999.
3. В.В.Набоков: pro et contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. – СПб., 1997 (в особенности работы Г.Левинтона, А.Пятигорского, В.Набоковой, Ю.Левина, В.Александрова, И.Паперно, М.Липовецкого, А.Долинина; есть библиография).
4. *Набоков В.* Память, говори / [Перевод С. Ильина; Комментарий С. Б. Ильина, А. М. Люксембурга; Худож. М. Г. Занько]. // Собрание сочинений американского периода: [Пер. с англ.] / Vladimir Nabokov; [Составление С. Б. Ильина, А. К. Кононова]; Фонд поддержки книгоиздания «Петерб. кн.». [Т. 5] СПб.: Симпозиум, 1999. — 698 с.
5. Адамович Г. В. Одиночество и свобода — Нью-Йорк: Издательство имени Чехова, 1955. — 318 с.
6. И.ТОЛСТОЙ. Тропой тропа, или Почему не Набоков был автором «Романа с кокаином». //Звезда. – 1995. – N 3.
7. В.Ерофеев В поисках потерянного рая <http://nabokov-lit.ru/nabokov/kritika/erofeev-v-poiskah-poteryannogo-рая.htm>
8. А.ДОЛИНИН. Цветная спираль Набокова // Набоков В.В. Рассказы. Приглашение на казнь. Эссе, интервью, рецензии. – М., 1989.
9. А.ДОЛИНИН. После Сирина. // Набоков В. Романы. – М., 1991.
10. А.ДОЛИНИН. Бедная «Лолита». // Набоков В. Лолита. – М., 1991.
11. Н.БУКС. Эшафот в хрустальном дворце. – М., 1998.
12. S.DAVYDOV. 'Teksty-Matreshki' Vladimira Nabokova. – Munchen, 1982.
13. В.ЛИНЕЦКИЙ. «Анти-Бахтин» – лучшая книга о Владимире Набокове. – СПб., 1994.
14. Ю.ЛОТМАН. Структура художественного текста. – М., 1970.
15. Б.НОСИК. Мир и дар Владимира Набокова. Первая русская биография писателя. – М., 1995.
16. М.ШУЛЬМАН. Набоков, писатель. – М., 1998.
17. А.БИТОВ. Ясность бессмертия. // Набоков В.В. Круг. – Л., 1990.

18. О. ДАРК. Загадка Сирина: Ранний Набоков в критике «первой волны» русской эмиграции. // Вопросы литературы. – 1990. - № 3.
19. И. ТОЛСТОЙ. Библиографическая справка. // Набоков В. Пьесы. – М., 1990.
20. Адорно В. Т. Эстетическая теория. — М., 2001. — 527 с.
21. Александров, В. Е. Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика / В. Е. Александров: [пер. с англ. Н. А. Анастасьева; под ред. Б. А. Аверина, Т. Ю. Смирновой]. — Санкт-Петербург: Алетейя, 1999. — 312 с.
22. Алиева Т. В. Языковые средства реализации концептуальной оппозиции «свой — чужой» в британском политическом дискурсе: [Автореф. Дис. ... канд. филол. наук.] — М., 2013. — 28 с.
23. Ангелова М.М. "Концепт" в современной лингвокультурологии / М.М. Ангелова // Актуальные проблемы английской лингвистики и лингводидактики. Сборник научных трудов. Выпуск 3. — М., 2004. — С. 3-10.
24. Арутюнова Н.Д. Введение / Арутюнова Н.Д. // Логический анализ языка. Образ человека в культуре и языке. — М.: Наука, 1999. — С. 3–44.
25. Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека. — М.: «Языки рус. культуры»: Кошелев, 1999. — XV, 895 с.
26. Бабенко Л.Г., Казарин Ю.В. Лингвистический анализ художественного текста: учебный практикум. — М.: Флинта: Наука, 2003. — 496 с.
27. Базылова Л. А. Концепт “Дом” в индивидуально-авторской картине мира А. А. Ахматовой / Л. А. Базылова // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. — 2009. — № 6. — С. 202–209.
28. Байбурин А.К. Жилище в обрядах и представлениях восточных

- славян. — М.: Языки славянской культуры, 2005. — 224 с.
29. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. — М.: Худож. лит., 1975. — 502 с.
30. Бахтин М. М. К философии поступка / Бахтин М. М. // Философия и социология науки и техники: Ежегодник. 1984–1985. — М.: Наука, 1986. — С. 80–160.
31. Белова, Т. Разные лики Владимира Набокова / Т. Белова // Вопросы литературы. — 1999. — №2. — с. 350–357.
32. Белова Т. Н. Художественное и документальное в мемуарных романах В. Набокова “Другие берега” и “Память, говори” / Белова Т. Н. // Филология и культура. Philology and culture. — 2012. — №4(30). — с. 77–80.
33. Брайн Р. Конструирование индивидуальных мифов / Р. Брайн. // ИНТЕР. — 2004. — № 2–3. — с. 7–15.
34. Валеева Д. Р. Репрезентация концепта «Дом» в русской языковой картине мира: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01. — Казань, 2010. — 180 с.
35. Валеева Д. Р. Языковые реализации концепта «Дом» в произведениях В. Распутина / Д. Р. Валеева // Знание. Понимание. Умение. — 2011. — № 3. — С. 307—310.
36. Выходцева И. С. Концепт «свой — чужой» в советской словесной культуре: 20-30-е гг.: Автореф. Дис. ... канд. филол. наук. — Саратов, 2006. — 20 с.
37. Габдуллина С. Р. Концепт Дом/Родина и его словесное воплощение в индивидуальном стиле М. Цветаевой и поэзии русского зарубежья первой волны: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01. — М., 2004. — 243 с.
38. Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. — М.: INTRADA, 1999. — 413 с.

39. Давидов С. С. "Тексты-матрешки" Владимира Набокова. — Кирцидели, 2004. — 160 с.
40. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 ч. — СПб., 1863–1866.
41. Дмитриенко О. А. Сквозь витражное окно. Поэтика русской прозы Набокова. — Росток, 2014. — 336 с.
42. Долинин А. А. Истинная жизнь писателя Сирина: Работы о Набокове. — СПб.: Академический проект, 2004. — 400 с.
43. Долинин А. А. Комментарий к роману Владимира Набокова «Дар». — М.: Новое издательство, 2018. — 648 с.
44. Долинин А. А. Мир Владимира Набокова [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://arzamas.academy/courses/66> (дата звернения 5.06 2021).
45. Дрейфельд О. В. Поэтика и эстетика «воображаемого мира» в автобиографии В. Набокова «Другие берега»: позиция автора и читателя. / О. В. Дрейфельд // Вестник Кемеровского государственного университета, 2002. — с. 172–177.
46. Дуксова Н. А. Сопоставительный системный анализ лексики семантического поля «дом/жилье» на материале английского и русского языков: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.20. — М., 2006. — 194 с.
47. Ерофеев В. В. Русская проза Владимира Набокова. / Ерофеев В. В. // Владимир Набоков: собр. соч. в 4-х томах. — Т. I. — М., 1990.
48. Житников М. Л. Дом как базовое понятие народного мировидения: лингвокультурологический аспект: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01. — Томск, 2006. — 191 с.
49. Жукова Н. Д. Феномен «Русскости» в автобиографии Владимира Набокова «Другие Берега» / Н. Д. Жукова // Карповские чтения. — 2017. — С. 340–345.

50. Илюточкина Н. В. Концепт Дома в романах И. С. Тургенева 1850-х годов / Н. В. Илюточкина // Ученые записки Орловского государственного университе. — 2014. — №1. — с. 238–242.
51. Капанадзе Л. А. Номинация / Л.А. Капанадзе // Русская разговорная речь. — М., 1973.
52. Козырева О. А. Когнитивные аспекты исследования лингвокультурологического поля: на материале поля «дом/жилье»: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.20. — М., 2003. — 237 с.
53. Колесов В. В. Древняя Русь: наследие в слове. — Кн. 1. Мир человека. — СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2000. — 328 с.
54. Колесов В. В. Мир человека в слове Древней Руси. — Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1986. — 312 с.
55. Ланская О. В. Концепт дом в языковой картине мира: на материале повести Л.Н. Толстого «Детство» и рассказа «Утро помещика»: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01. — Калининград, 2005. — 199 с.
56. Ланская О. В. Концепт «Дом» как отражение жизни и смерти в романе Л. Н. Толстого «Война и мир» (на материале VIII—IV глав. Т 2. Ч. 1) / О. В. Ланская // Ученые записки Забайкальского государственного университета. — 2010. — №3. — С. 182–186.
57. Левин Ю.И. Биспациальность как инвариант поэтического мира В. Набокова / Ю. И. Левин // Russian Literature. — Amsterdam. — 1990. — XXVIII. — С. 45–124.
58. Левицкий А. Э., Потапенко С.И. и др. Концептология в Украине: обзор проблематики // Лингвоконцептология: перспективные направления: монография / авт. кол.: А.Э. Левицкий, С.И. Потапенко, О.П. Воробьева и др.; под ред. А.Э. Левицкого, С.И. Потапенко, И.В. Недайновой. — Луганск: Изд-во ГУ "ЛНПУ

- имени Тараса Шевченко", 2013. — С. 10–37.
59. Леви-Стросс К. Первобытное мышление. — М.: Республика, 1994. — 384 с.
60. Леглер А.А. Особенности вербализации бинарно-понятийной оппозиции «свой — чужие» в художественной публицистике Гюнтера Вальрафа: Автореф. Дис. ... канд. филол. наук. — Ставрополь, 2011. — 22 с.
61. Лотман Ю. М. Об искусстве. — СПб, Искусство-СПб, 1998. — стр. 252.
62. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. — М., 1970. — 384 с.
63. Маликова М. Примечания // В.В.Набоков. Собр. соч. русского периода в 5 томах. — СПб.: Симпозиум, 2000. — Т. 5. — С. 668–723.: с. 670.
64. Манн Ю.В. Динамика русского романтизма. — М.: Аспект Пресс., 1995, — 384 с.
65. Маслова В. Введение в когнитивную лингвистику — Наука, Флинта, 2007. — 296 с.
66. Медарич М. Владимир Набоков и роман XX столетия / М. Медарич // В.В.Набоков: Pro et contra. Антология. — СПб.: Русский Христианский гуманитарный институт, 1997. — 973 с.
67. Мельников Н. Портрет без сходства. Владимир Набоков в письмах и дневниках современников. — НЛЮ, 2013. — 264 с.
68. Морараш М. М. Семантико-когнитивное исследование концепта ДОМ в романе В. В. Набокова «Машенька» / М. М. Морараш // Научный диалог. — 2017. — № 8. — С. 104—115.
69. Мулярчик А. С. Русская проза Владимира Набокова. — М., Изд. Московского университета, 1997. — 144 с.
70. Набоков В.В. Машенька // Набоков В.В. Собр. соч.: В 4 т. — М.,

1990. — Т. 1.
71. Набоков В.В. Интервью в журнале «Playboy», 1964 г. // Набоков В.В. Собр. соч. американского периода: В 5 т. — СПб., 2004. — Т. 3.
72. Набоков В.В. Другие берега // Набоков В.В. Собр. соч.: В 4 т. — М., 1990. — Т. 4.
73. Набоков В.В. Весна в Фиальте // Набоков В.В. Собр. соч.: В 4 т. — М., 1990. — Т. 4.
74. Набоков В.В. Возвращение Чорба // Набоков В.В. Собр. соч.: В 4 т. — М., 1990. — Т. 1.
75. Народные русские сказки А. Н. Афанасьева в трёх томах / ред. Л. Г. Бараг и Н. В. Новиков. — М.: Наука, 1984—1985. — Т. 1—3.
76. Назаренко М. И. Охота на Черную Пантеру (Набоков и Винниченко) / М. И. Назаренко // Русская литература. Исследования: Сб. науч. трудов. — Вып. V. — К.: ИПЦ «Киевский Университет», 2004. — С. 192–201.
77. Назаренко М. І. «Північні країни» Володимира Набокова: жанровий аспект текстів / М.І. Назаренко // Літературознавчі обрії: Праці молодих учених. — Вип. 7. — К.: Інститут літератури ім. Т.Шевченка НАН України, 2005. — С. 162–165.
78. Назаренко М. И. Лекции на Радио (А). Погружение в Набокова [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://aristocrats.fm/pogruzhenie-v-nabokova/> (дата звернення 5.06.2021).
79. Панкратьева Т.В. Дом как архитектурная модель мира традиционных культур. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://ist-konkurs.ru/raboty/2009/1618-dom-kak-arkhitekturnaya-model-mira-traditsionnykh-kultur> (дата звернення 5.06.2021).
80. Петроченко М. Н. Семантический компонент «Свой/чужой» в

- фольклорном и диалектном бытовом текстах: Автореф. Дис. ... канд. филол. наук. — Томск, 2005. — 23 с.
81. Попова З.Д., Стернин И.А. Когнитивная лингвистика. — Москва. АСТ: «Восток-Запад», 2007. — 314 с.
82. Потпот Р.М. История изучения концепта «дом» в отечественном языкознании / Р.М. Потпот // Вестник угроведения. — № 2(12). — 2013. — с. 54–66.
83. Припадчев, А. А. Textoобразование древнерусских жанровых форм (чудо, плач, молитва): автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Воронеж: Воронеж. гос. ун-т, 2004. — 44 с.
84. Рассел, Б. Словарь разума, материи и морали. / Общая редакция и послесловие А. А. Васильченко. — К.: Port-Royal 1996. — 363 с.
85. Руднев Е.Н. Концептуальное поле «дом» в романе А.И. Эртеля «Гарденины»: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01. — Калининград, 2009. — 183 с.
86. Руднев В. П. Словарь культуры XX века. — М.: Аграф, 1997. — 384 с.
87. Сакулин П. Синтетическое построение истории литературы. — М.: Мир, 1925. — 118 с.
88. Сахно С. Л. «Свое — чужое» в концептуальных структурах // С. Л. Сахно // Логический анализ языка. Культурные концепты. — М.: Наука, 1991. — С. 95–102.
89. Серебренникова А. Н. Диалектное слово с семантикой «Свойственности» — «Чуждости» (лингвокультурологический аспект): автореф. дис. ... канд. филол. наук. — Томск, 2005. — 22 с.
90. Словарь индоевропейских социальных терминов / ред. Бенвенист Эмиль. — М.: Прогресс, 1995. — 453 с.
91. Слепцова Е. В. Концепт дом в русской языковой картине мира и

- театралогии «Братья и сестры» Ф.А. Абрамова: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01. — Владивосток, 2009. — 259 с.
92. Словарь современного русского литературного языка. — М., Л. : Издательство Академии Наук СССР / Издательство «Наука», 1950–1965. — Т. II.
93. Степанова Н. Мир детства и семьи в усадебном пространстве в «Других берегах» В.В. Набокова / Н. Степанова // Учен. зап. Рос. гос. социал. ун-та. — М., 2011. — № 6. — С. 362–367.
94. Степанов Ю. С. Константы: словарь русской культуры / Ю. С. Степанов. — Москва : Языки русской культуры, 1997. — 838 с.
95. Стоянова Е. Языковая личность и восприятие мира в терминах дихотомии свой — чужой (на материале русской и болгарской фразеологии с компонентом ‘дом / структурные элементы дома’) / Елена Стоянова // Verbum. — № 50. — 2015. — С. 195-204.
96. Тимощенко С. А. Лексико-семантическая экспликация концепта Дом в русской фразеологии и художественных текстах: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01. — Краснодар, 2007. — 226 с.
97. Тихомирова Е. Е. Бинарные оппозиции в творчестве сибирских писателей середины XIX – начала XX века / Е.Е. Тихомирова // Международный журнал экспериментального образования. — 2016. — с. 384–388.
98. Топоров В. Н.. Пространство и текст / В.Н. Топоров // Текст: семантика и структура. — М., 1983. — с. 227–284.
99. Тресиддер Д. Словарь символов. — М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999. — 430 с.
100. Трубецкой Н.Н. Основы фонологии / Под ред. С.Д. Канцельсона. — М.: Аспект Пресс, 200. — 352 с.
101. Фещенко О. А. Концепт ДОМ в художественной картине мира М.И. Цветаевой: на материале прозаических текстов: дис. ...

- канд. филол. наук: 10.02.01. — Новосибирск, 2005. — 216 с.
102. Ходасевич В. О Сирине / В. Ходасевич [Электронный ресурс].
Режим доступа:
http://dugward.ru/library/hodasevich/hodasevich_sirin.html (дата
звернення: 05.06.2021).
103. Целкова Л. Романы Владимира Набокова и русская
литературная традиция. — Русское слово, 2014. — 248 с.
104. Чжан Янь. Ассоциативное поле концепта «Дом» в русском
языковом сознании / Чжан Янь // Вестник Новосибирского
государственного университета. Серия, Лингвистика и
межкультурная коммуникация. — 2016. — Т. 14, № 4. — С. 39–
42.
105. Шапинская Е.Н. Образ Другого в текстах культуры. — М.:
КРАСАНД, 2012. — 216 с.
106. Шурупова О. С. Концепт «Дом» в смысловой организации
Петербургского текста русской литературы / О. С. Шурупова //
Вестник Башкирского университета. — 2010. — Т. 15. — № 4. —
С. 1183–1185.
107. Щукина Д. А. Семья как пространство любимых героев
Булгакова / Д. А. Щукина // Пушкинские чтения-2012: материалы
XVII Международной научной конференции. — Санкт-
Петербург, 2012. — С. 374–380.
108. Bader J. Crystal Land: Artifice in Nabokov's English Novels. —
Berkley: Univ. of California Press, 1972.
109. Blot J. Nabokov. — Paris: Seuil, 1995.
110. Clancy L. The Novels of V. Nabokov. — London: McMillan,
1984.
111. Connolly J. Nabokov's Early Fiction: Patterns of Self and Others.
— Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1992.

112. Couturier M. Nabokov. — Lausanne: L'Age d'homme, 1979.
113. Delta: Vladimir Nabokov. Special Issue № 17. / Ed. by M. Couturier. — Montpellier, France: Univ. Paul Valery, 1983.
114. Hullen C. Der Tod im Werk Vladimir Nabokovs' Terra Incognita. — Munich: Otto Sagner.
115. Johnson D. B. Worlds in Regression: Some Novels of V. Nabokov. — Ann Arbor: Ardis.
116. Kecht M-R. Das Grotoske im Prosawerk von Vladimir Nabokov. — Bonn: Abhandlungen zur Kunst-Musik und Literaturwissenschaft, 1983. Bd. 336.
117. Lee L.L. V. Nabokov. — Boston: Twayne Publishers, 1976.
118. Maddox L. Nabokov's Novels in English. — Athens: The Univ. of Georgia Press, 1983.
119. Medaric M. Od Mashenjke do Lolite. — Zagreb: August Cesares, 1989.
120. Meyer P. Find What the Sailor Has Hidden. Vladimir Nabokov's Pale Fire. Middletown, CT: Wesleyan Univ. Press, 1988.
121. Morton D. V. Nabokov. N. Y.: Frederick Ungar, 1974.
122. The Nabokovian, Fall 1989 – Spring 1990, N. 23–24.
123. Packman D. V. Nabokov: The Structure of Literary Desire. — Columbia: Univ. of Missouri.
124. Pifer E. Nabokov and the Novel. — Cambridge: Harvard Univ. Press, 1980.
125. Rampton D. V. Nabokov: A Critical Study of the Novel. — Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1984.
126. Rowe W.W. Nabokov and Others: Patterns in Russian Literature. — Ann Arbor: Ardis, 1979.
127. Rowe W.W. Nabokov's Spectral Dimension: The Other Worlds in His Works. — Ann Arbor: Ardis, 1981.

128. Rowe W.W. Nabokov's Deceptive World. — N.Y.: N.Y. Univ. Press, 1971.
129. Stegner P. Escape into Aesthetics: The Art of V. Nabokov. — N.Y.: Dial Press, 1966.
130. Tammi P. Problems of Nabokov's Poetics. A Narratological Analysis. — Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia, 1985.
131. Toker L. V. Nabokov: A Mystery of Literary Structures. Ithaca: Cornell Univ. Press.
132. Wood M. The Magician's Doubts: Nabokov and the Risks of Fiction. Princeton: Princeton University Press, 1995.