

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

имени М.В.ЛОМОНОСОВА

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

На правах рукописи

Чжу Цзывэй

Жанровые компоненты травелога в русскоязычных романах

В.В.Набокова: от «Подвига» к «Дару»

Специальность 5.9.1. Русская литература
и литературы народов Российской Федерации

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:

Доктор филологических наук, профессор

Леденёв Александр Владимирович

Москва – 2025

Оглавление

Введение	4
Глава I. Литературный травелог в творчестве Владимира Набокова русского периода: теоретические и исторические аспекты	18
1.1. Литературный травелог: специфика жанра	19
1.2. Русские травелоги 1920-х–1930-х годов: особенности путешествий писателей диаспоры и метрополии	29
1.3. Биографический контекст в прозе Набокова: между реальностью и вымыслом	36
Глава II. Обстоятельства места и времени набоковских травелогов	47
2.1. Набоковское двоимирие: путешествие в идеальное потустороннее	48
2.2. Временные пристанища в прозе Набокова: ограничения и возможности	55
2.3. Образы Петербурга и Берлина в прозе Набокова: трансцендентные города-двойники и города-антиподы	67
2.4. Метафизическое путешествие в романе Владимира Набокова «Король, дама, валет»: Берлин как посмертная реальность	79
Глава III. Формы и способы перемещения в травелогах Владимира Набокова	91
3.1. Транспортная образность набоковских травелогов	92

3.2. Образы железнодорожных станций: прологи к путешествию и «места силы»	115
Глава IV. Роман «Подвиг»: героическое путешествие мифологического героя	122
Глава V. Роман «Дар»: воображаемый травелог как реализация творческого замысла	147
5.1. Интертекстуальные аспекты травелога в романе «Дар»	147
5.2. Онейрические мотивы в романе «Дар»: сновидческий травелог	161
5.3. Роман «Дар» как энциклопедия набоковских травелогов	167
Заключение	180
Библиография	185

Введение

Как известно, в русской эмиграции XX века выделяют три волны. Среди них первая оказала, пожалуй, наибольшее влияние на литературную и культурную сферы. Эмиграция — это пространственное перемещение из привычной обстановки, из своей культуры в незнакомое и чужое и порой чуждое культурное пространство. В этом смысле можно сказать, что эмиграция — это вынужденное путешествие, но фактически не имеющее конца. Эмиграция — ключевое и делящееся событие в жизни выходцев из России начала прошлого века. Как следствие, значительное число литературных произведений русских эмигрантов содержало в себе сюжетные ситуации или мотивы, связанные с изгнанием, с невольным путешествием в инокультурную реальность.

В жизни В. В. Набокова, как и в жизни многих его соотечественников-современников, эмиграция оставила заметный след. Однако и сам характер Набокова был таков, что путешествия были важной частью его существования с детства и остались таковыми в последующие годы. В его русскоязычном творчестве травелог как жанр, посвящённый описанию путешествия, вероятно, является одним из главных типов художественного произведения. При том что внешне жанр конкретного текста может быть иным, внутренне в большинстве произведений Набокова говорится именно о путешествии, содержатся те или жанровые компоненты травелога.

Набоков после событий 1917 года не имел постоянного места жительства, и даже после многолетнего преподавания в Корнельском университете он по-прежнему считал себя тощим «почасовиком» [8, с. 40-41], его настоящим домом был дом в далекой «северной стране», а ещё точнее — дом, оставшийся в прошлом, ведь «человек всегда чувствует себя дома в своём прошлом» [1, т. 5, с. 218]. Герои его произведений — почти всегда пребывают в движении. Они оказались вне Родины, но заграница не подарила им состояния устойчивости. Они перемещаются по Европе, в частности, по финансовым соображениям, но сильнее их осёдлости мешает отсутствие внутреннего покоя.

Для писателей-эмигрантов первой волны, включая Набокова, путешествия оказываются связаны не только и не столько с перемещением в географическом смысле, они представляют собой, скорее, движение в смысле духовном — путешествия, целью которых является самопознание, самоидентификация. Вот как говорит об этой грани жанрового содержания травелогов американский исследователь Дж. П. Стаут: «Это может быть поиск духовного откровения, может быть поиск истины, может быть поиск отца или сына, может быть поиск художественных секретов, социального статуса, но, как бы то ни было, путешествие [...] касается того, что путешественник открывает самоценность через самопознание или самоопределение» [190, р. 16] (*Перевод автора дис. — Ч. Ц.*). На эту же внутреннюю телеологию путешествия намекает главный герой «Подвига» Мартын: «Да, я именно

путешественник, <...> но путешественник в более широком смысле. Я еду очень далеко» [1, т. 3, с. 210-211].

По мнению Гун-Брит Колер, эмиграция являет собой деформированное судьбой масштабное путешествие: «обычно пункт отправления путешествия является дестинацией обратного пути, а эмиграция имеет только первую половину путешествия — уход, и не возвращение» [119, с. 247-248]. Но в произведениях русских эмигрантов эта вторая половина пути, это возвращение, как правило, все же свершалось — через работу памяти и воображения, в форме путешествия духовного: «Если обретение самого себя становится целью путешествия, то вездесущее восприятие прошлого превращается в его центральный мотив, можно сказать, в его метод» [119, с. 264]. Произведения с компонентами травелога могут преодолевать границы конкретного времени и пространства, поэтому для эмигрантов создание травелогов могло быть попыткой справиться с ситуацией «вечного прощания» с Родиной, становилось вариантом побега из культурного плена и способом трансформации авторской «идентичности» и «культурной самобытности». Если физически вернуться на Родину было невозможно, то духовно-психологически, при посредстве слов, это было возможно.

Актуальность работы определяется тем, что, хотя жанровые компоненты травелога можно обнаружить в большом количестве прозаических и поэтических произведений Набокова, в современном литературоведении отсутствуют комплексные исследования, посвящённые предметному изучению

этого вопроса. Общим местом стало восприятие Набокова в качестве писателя-путешественника, как и восприятие русской эмиграции первой волны в качестве подвижной во всех смыслах общности, однако травелоги Набокова, особенно это касается романов «Подвиг» и «Дар», не рассматривались в литературоведении как произведения прежде всего о путешествиях — в их специфическом набоковском понимании.

Объектом исследования являются произведения Набокова 1920–1930-х гг. **Предмет** исследования — жанровые компоненты травелога в русскоязычных романах Владимира Набокова. В качестве **материала** избраны наиболее репрезентативные с точки зрения темы работы художественные тексты автора — в частности, романы «Машенька», «Король дама, валет», «Подвиг» и «Дар». Кроме того, в исследовании учитываются набоковские автобиографические тексты «Другие берега» и «Память, говори», несколько рассказов, в которых присутствуют жанровые компоненты травелога, — таких как «Облако, озеро, башня», «Весна в Фиальте», «Возвращение Чорба», «Тяжёлый дым» и др., а также ряд стихотворений, тематически связанных с путешествиями.

Степень научной разработанности темы.

После Второй мировой войны в литературоведении появилось множество исследований, посвящённых травелогам: «Эта новая волна частично мотивирована возрождением исследований в другой новой области литературоведения — постколониальной литературе» [130, с. 256]. Это было

связано с тем, что проблема «свой/чужой», содержащаяся в литературе о путешествиях, оказалась ключевой в том числе в колониальных и постколониальных исследованиях.

Пропагандируемое антропологами и поддерживаемое постмодернистами, такими, как Мишель Фуко и Эдвард Саид, изучение травелогов особенно активно развивалось в 1980-х годах. В 1997 году Дональд Рот в Университете Миннесоты провел международную конференцию по литературному травелогу под названием «Snapshots from Abroad», на которой было принято решение о создании «Международного общества писателей-путешественников» (International Society for Travel Writing) и об издании «Журнала исследований травелога» (Studies in Travel Writing). С тех пор международные конференции по травелогу проводятся каждый год [195, с. 96].

В России активное изучение «литературы путешествий» XX века началось в 1990-е годы и продолжилось в XXI веке. В 2010 году был опубликован сборник «Беглые взгляды: Новое прочтение русских травелогов первой трети XX века», который Г.А. Тиме перевела с немецкого. В сборнике анализировались русские травелоги и впечатления русских писателей о Западной Европе.

Термин «травелог» широко используется в публикациях на русском языке после выхода книги А.М. Эткинда «Толкование путешествий. Россия и Америка в травелогах и интертекстах» (2001) [123, с. 79], которая является одним из главных источников термина «травелог» в русскоязычном

литературоведении [140, с. 9]. Одна из глав этой книги посвящена анализу особенностей творчества Набокова (его сходств и различий с творчеством Б. Л. Пастернака).

К началу 2020-х гг. в России появилось множество монографий и сборников статей, в которых анализируются разные аспекты травелогов. Назовем наиболее значимые работы: «Типология советского путешествия. "Путешествие на Запад" в литературе межвоенного периода» (2013) Е.Р. Пономарева, «Русская культура в зеркале путешествий» (2013) Е.Г. Милюгиной и М. В. Строганова, «Русский травелог XVIII–XX веков» (2015) под ред. Т.И. Печерской, «Русский травелог XVIII–XX веков: маршруты, топосы, жанры и нарративы» (2016) под ред. Т.И. Печерской, Н.В. Константиновой, «Травелогии: рецепция и интерпретация» (2016) под ред. Э.Ф. Шафранской и др.

Как уже было сказано, комплексных исследований, посвящённых изучению произведений Набокова в качестве травелогов в их специфическом набоковском понимании, в литературоведении до сих пор нет, однако есть исследования, в которых анализируются отдельные жанровые компоненты травелога. Это, например, «Вокзал — Гараж — Ангар (В. Набоков и поэтика русского урбанизма)» (2004) Ю. Левинга [50], «Время в романах Набокова» Л. Чука [84], «Художественное время и пространство в русскоязычных романах В. Набокова 1920-1930 годов» Д. В. Морозова [135], «Три лика мистической метапрозы XX века: Герман Гессе — Владимир Набоков — Михаил Булгаков»

А. Злочевской [38], «Принципы организации хронотопа в рассказах В. Набокова 1920–1930-х годов» Е. Г. Белоусовой, А. В. Сверчковой [24] и др.

Гипотеза исследования состоит в том, что травелоги (или произведения с отдельными жанровыми компонентами травелога) у Набокова представляют собой описания путешествий героя, начинающихся в соотносящихся с конвенциональной реальностью пространстве и времени и разворачивающихся в пространстве и времени потусторонних, чьё существование мотивировано трансцендентной реальностью памяти, любви, творчества, вечности.

Цель работы — исследование жанровых компонентов травелога в русскоязычных романах В.В. Набокова.

Достижению данной цели способствует решение следующих **задач**:

- охарактеризовать особенности жанра литературного травелога;
- описать контекст литературы метрополии и диаспоры 1920-х–1930-х годов в части обращения к жанру травелога;
- проанализировать специфику построения художественной реальности в набоковском творчестве;
- исследовать особенности «городского текста» писателя 1920-1930-х гг.;
- рассмотреть специфику инвариантных урбанистических и природных топосов и локусов Набокова;
- проанализировать функции мотивов транспорта и дорог в произведениях Набокова;

— предложить интерпретацию романов «Подвиг» и «Дар» как важнейших набоковских произведений с жанровым содержанием и формальными компонентами, присущими жанру травелога.

Теоретическая и методологическая основа исследования. В работе применен комплексный исследовательский подход, включающий прежде всего биографический, культурно-исторический, интертекстуальный, психологический, структурно-семиотический, сравнительный, герменевтический и рецептивный методы.

Теоретико-методологическую базу диссертации составили посвящённые творчеству труды А. Леденёва [51, 52, 53, 54], В. Топорова [77], А. Эткинда [177], Ю. Левинга [50], В. Александрова [17, 18, 19], М. Липовецкого [127], П. Тамми [92], Б. Аверина [15, 16], Г. Струве [73], И. Паперно [137] и др.

В диссертации использованы труды по биографии Набокова: Б. Бойда [25, 26, 90], Н. Мельникова [41, 56], А. Долинина [31, 32, 33], А. Зверева [37], А. Питцера [63], Л. Целковой [83] и др..

При изучении жанра травелога мы опирались на работы Е. Пономарева [139, 140, 141], П. Дж. Адамса [179], В. Гуминского [110], А. Майги [130], В. Киссея [118], Г. Тиме [154], Дж. Кэмпбелла [125], К. Воглера [104], В. Михайлова [136], М. Аксеновой [95], С. Травникова [156], Т. Печерской [148], Т. Тейлора [191], О. Кублицкой [124], А. Плавинной [138], Г. В. Шпака [171], Ф. Ф. Сафарчиевой [151], и др.

Научная новизна исследования обусловлена рассмотрением русскоязычных романов Набокова прежде всего в качестве произведений,

содержащих значительное число жанровых компонентов травелога.

Предпринятый анализ позволил:

1) выявить набор жанровых компонентов травелога, задействуемых в набоковских произведениях русского периода;

2) проанализировать инвариантные жанровые компоненты травелога у Набокова сквозь призму его двоемирной художественной реальности;

3) определить специфику набоковских травелогов, состоящую в трансформации реального географического путешествия в путешествие трансцендентное;

4) установить, что набоковские травелоги отличает преимущественно мифологический и металитературный характер.

Теоретическая значимость диссертации заключается в том, что она дополняет корпус исследований, посвящённых русской литературе диаспоры — в частности, исследований, занимающихся изучением жанра травелога в его приложении к произведениям русской эмиграции. Результаты, полученные в процессе многоаспектного и комплексного анализа жанровых компонентов травелога в произведениях Набокова, могут быть использованы для дальнейшего изучения творчества писателя, в том числе англоязычного периода.

Научно-практическая значимость работы определяется тем, что ее результаты могут быть использованы для создания лекционных и семинарских курсов в гуманитарных вузах, основные выводы и положения могут быть

использованы для составления пособий и спецкурсов по истории русской литературы.

На защиту выносятся следующие **положения**:

Значительная часть произведений Владимира Набокова русскоязычного периода могут быть охарактеризованы как травелоги — литературные описания путешествий с учётом встраивания компонентов этого жанра в сложный художественный мир конкретного набоковского текста и специфического авторского их понимания.

В большинстве произведений Набокова русского периода присутствуют автобиографические моменты, а его герои часто совершают разного рода путешествия, частично соотносимые с опытом путешествий самого писателя. Также на травелоги Набокова повлияла объективная ситуация, связанная с эмиграцией, и варианты её рецепции в литературе диаспоры и метрополии.

Набоковские травелоги разворачиваются в двоёмной реальности, основанной на противопоставлении обыденности и потусторонности. Эта потусторонность мотивирует героев произведений Набокова воспринимать всякое земное пристанище в качестве временного, а за конкретными образами природы или города видеть универсальное мифологическое пространство, организованное на основе топосов- и локусов-символов.

Городская и околгородская реальность в произведениях Набокова — это современный, модернизированный мир и одновременно пространство, сквозь которое для совершающего путешествие просвечивает в основном

тёмная, инфернальная метафизика, проявляющаяся не только в напряжённые моменты истории, но и в повседневности мещанского существования.

Стремление героя в потусторонность может быть инспирировано потребностью в самопознании, утраченным счастливым прошлым, или его творческими побуждениями, или желанием любви, или искомой вечностью и т. д. Основной способ перемещения из одной реальности в другую — воображение, открывающее вход в трансцендентное.

Транспорт как один из компонентов травелога у Набокова — это внешний способ перемещения героев из обыденной реальности в потусторонность. Главный вид набоковского транспорта — поезд, коррелирующий с другими видами, такими, как автомобиль, автобус, аэроплан, велосипед. В отдельных произведениях поезд может выступать в качестве интегрального образа, вокруг которого выстраиваются все остальные элементы художественного текста.

Железнодорожный вокзал или станция — весьма распространенные образные компоненты травелога у Набокова — «места силы», меняющие привычные физические параметры реальности и провиденциально воздействующие на судьбу героя.

Роман «Подвиг» как травелог представляет собой художественное описание героического и вместе с тем мифологического путешествия главного героя. Мартын, персонаж, во многом схожий с гумилёвским героем, проходя этапы духовной инициации, отправляется в финале не столько в реальное место,

сколько в пространство воображённой им страны и в сказочную вечность, что стяжаются подвигом — деянием героя, подвизающегося на борьбу с собственными страстями.

Роман «Дар» представляет собой «энциклопедию» набоковских травелогов. В книге, отсылающей к известным травелогам, включая «Путешествие в Арзрум» А. С. Пушкина, как и в некоторых других набоковских текстах, обнаруживаются компоненты метафизического, металитературного, онейрического, морбиального травелога и т. д. При этом травелог в «Даре» прежде всего представляет собой воображаемое, мечтательное путешествие, направленное и на приближение героя к отцу, и на реализацию творческого замысла.

Научная достоверность положений и выводов диссертации обеспечивается системным подходом к анализу всего корпуса русскоязычных текстов В. Набокова, совокупностью различных методов изучения его творчества. Комплексный методологический подход, реализованный в диссертации, позволяет прийти к достоверным и выверенным выводам.

Апробация работы. Результаты исследования были представлены на следующих научных конференциях: 1. V Международной конференции молодых ученых «Пространство и время в русской литературе и философии»: к 90-летию Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН (Институт мировой литературы имени А.М. Горького РАН, Москва, 15-16 ноября 2022 г.); 2. Международная научная конференция студентов, аспирантов и молодых

ученых «Ломоносов-2022» (Университета МГУ-ППИ в Шэньчжэне, Шэньчжэнь, 18 апреля 2022); 3. XX Всероссийская междисциплинарная научно-практическая конференция с международным участием «Человек в информационном пространстве» (факультет русской филологии и культуры ЯГПУ им. К.Д. Ушинского, Ярославль, 16-17 мая 2024 года).

Основные положения диссертации отражены в 7 статьях, 5 из них опубликованы в рецензируемых научных журналах, рекомендованных для защиты в диссертационном совете МГУ имени М. В. Ломоносова:

Чжу Цзывэй. Анализ поэтики двоемирия в произведениях Набокова (на примере рассказа «Облако, озеро, башня») // Мир науки, культуры, образования. 2022. №. 6. С. 528-530. (ВАК)

Чжу Цзывэй. «Городской текст» в произведениях В. В. Набокова 1920-х годов: Петербург vs Берлин // Отечественная филология. Серия: Русская филология. 2024. №. 3. С. 121-130. (ВАК)

Чжу Цзывэй. Призрачный поезд как интегральный образ в романе В. В. Набокова «Машенька» // СибСкрипт. 2024. №. 4. С. 637-646. (ВАК)

Чжу Цзывэй. Путешествие из ада в ад в романе Владимира Набокова «Король, дама, валет» // Litera. 2024. № 7. С. 158-166. (ВАК)

Чжу Цзывэй. Метапутешествия и временные пристанища в малой прозе Владимира Набокова (на материале рассказов «Возвращение Чорба», «Наташа», «Тяжёлый дым») // Вестник Воронежского государственного университета. 2024. №3. Июль-сентябрь. С. 92-96. (ВАК)

Чжу Цзывэй. «Заблудившийся трамвай» Н. С. Гумилёва как один из претекстов романа В. В. Набокова «Машенька»: метафизическое путешествие сквозь онейрическую реальность // Человек в информационном пространстве: сборник научных материалов / под науч. ред. Н. В. Аниськиной; общ. ред. Л. Е. Бахваловой. Ярославль: РИО ЯГПУ, 2024. 299 с. С. 161-165. (РИНЦ)

Чжу Цзывэй. И фань сян чжэн чжу и ши цзяо фэнь си тянь фу чжун дэ фу цзы цзин сян гуань си [Анализ отношений между отцом и сыном в романе В. В. Набокова «Дар» сквозь призму литературного «антисимволизма»] // Э ло сы вэнь и [Русская литература и искусство]. 2024. №. 2. С. 89-99. (на китайском языке: 朱子薇. 以反象征主义视角分析《天赋》中的父子镜像关系. // 俄罗斯文艺, 2024. № 2. С. 89-99.)

Структура диссертации обусловлена задачами исследования. Диссертация состоит из введения, 5 глав, заключения, списка литературы.

Глава I. Литературный травелог в творчестве Владимира Набокова русского периода: теоретические и исторические аспекты

В 1919 году Владимир Набоков был вынужден уехать из России. Так начался период его изгнанничества, пребывания вне Родины. Изгнание часто рассматривается как часть путешествия, это условная «половина пути»: обычно начальная точка путешествия является конечной точкой пути обратного. Но множество русских изгнанников начала XX века уехали за границу и уже не смогли вернуться. Они осознали, что потеряли свой дом, что изгнанничество для них — это путешествие без конца.

Владимир Набоков — один из представителей первой волны русской эмиграции, и поскольку его произведения часто содержат автобиографические элементы, они неизбежно несут на себе отпечаток жизни в изгнании. Для писателей-эмигрантов путешествие имеет не только географическое измерение, но оно также может принимать форму метафизического перемещения. И, как следствие, оно может, например, рассматриваться как путешествие к самопознанию, в том числе связанное с познанием Родины. Писатели-эмигранты создают травелоги как способ оставить привычное, но по сути чужое место жительства, избавиться от ограничений времени и пространства, совершить почти невозможное — вновь обрести Россию.

В представленной работе, с опорой на теорию и прецеденты жанра литературного травелога, интерпретируются фикциональные набоковские

путешествия, которые содержат большое количество воспоминаний писателя об утраченной Родине, а также в разных вариантах художественно исследуют возможности метафизического перемещения героя. В первой главе настоящего исследования рассматриваются теоретические аспекты термина «травелог», а также история развития жанра травелога и специфика его понимания в русском и западном литературоведении. Кроме того, в первой главе анализируются варианты реализации жанра травелога в русской эмигрантской литературе первой волны и биографический контекст творчества Владимира Набокова 1920–1930-х годов, связанный с жанровыми компонентами литературного травелога.

1.1. Литературный травелог: специфика жанра

В «Литературной энциклопедии терминов и понятий» слово «путешествие» имеет следующее значение: «литературный жанр, в основе которого описание путешественником (очевидцем) достоверных сведений о каких-либо, в первую очередь незнакомых читателю или малоизвестных, странах, землях, народах в форме заметок, записок, дневников (журналов), очерков, мемуаров. <...> особый вид литературного путешествия — повествования о вымышленных, воображаемых странствиях, в той или иной степени следующие описательным принципам построения документального путешествия...» [197, с. 839]. Американский путешественник Бертон Холмс

(1870–1958) придумал термин «травелог» (travelogue) [95, с. 173]. Термин «травелог» состоит двух слов «логос» (греч. «-logue») и «travel» (англ. «travel») [140, с. 8-9]: «Широко использовавшийся ранее термин "путешествие" слишком пространен, возможно, поэтому травелог так легко укоренился на русской почве» [95, с. 173]. При этом нужно отметить, что в русском языке существуют и иные названия текста о путешествии, например, «путевой очерк», «путевые записки», «путевая проза» и другие. Однако термин «травелог» для многих сумел заменить все прочие варианты, сняв не всегда различимые жанровые дефиниции. В английском языке также имеются разные термины, характеризующие тексты о путешествиях, например, «Travel Writing», «Travel Literature», «Travel narrative», «Journey work», «Travel journal», «Travels», «Traveller's tale», «The literature of travel», «Travel genre», «Metatravelogue», «Travel story» и другие. Ф. Ф. Сафарчиева, проанализировав определения текстов о путешествиях И. М. Борна, Н. М. Карамзина, В. Г. Белинского, И. А. Гончарова, сделала вывод, что с XIX века появилась терминологическая неразбериха в определении «травелога» [151, с. 208-209]. В конце XX века В. А. Михайлов отметил, что «до сих пор не только в отечественном литературоведении нет единого взгляда на сущность этого жанра, но и не всеми современными литературоведами принимается как факт существование "путешествия" как жанра» [136, с. 1].

Как уже было сказано, книга А. М. Эткинда «Толкование путешествий. Россия и Америка в травелогах и интертекстах» (2001) стала одним из главных

источников термина «травелог» в современных русскоязычных исследованиях [140, с. 9]. По всей видимости, именно с этого момента в русском литературоведении была обозначена связь между термином «травелог» и художественным миром Набокова – этому способствовала глава, посвященная сопоставлению мировидения Набокова и Б.Пастернака. В настоящем исследовании термин «травелог» используется как наиболее подходящий для описания и анализа жанровой природы ряда набоковских произведений, которые содержат в себе разного рода воображаемые путешествия.

Существует множество различных определений литературного травелога. В целом, литературный травелог понимается как «над-жанровый образ» / «метажанр» [140, с. 10], который объединяет различные жанры. Е. Р. Пономарев считает, что «путешествие шире любого жанра (новеллы, очерка, романа) и уже эпоса. <...> для над-жанровых форм, де-факто широко признаваемых, не выработано общепринятых наименований» [140, с. 8-9]. По его мнению, «термин "жанр" (фр. "genre", англ. "genre", нем. "Genre", "Gattung"), который часто применяют к «travel literature», не слишком подходит для определения «путешествия», ибо литература путешествий использует большой набор традиционных жанров и жанровых форм» [140, с. 8-9]. Он также пишет, что «путешествие, в силу своей структурной свободы, перерастает жанровые границы, вбирает в себя те или иные жанры — точнее, пользуется ими по своему усмотрению — и разрастается до небольшой самостоятельной "литературы", располагающейся на грани художественного и

нехудожественного, искусства и неискусства. Путешествие — один из наиболее бесспорных примеров метажанра» [140, с. 12].

П. Адамс предлагает различать травелог и путеводитель, а также указывает, что травелоги различаются по формам нарратива — это могут быть письма, дневник (журнал), простое повествование от первого лица, а также многие атипичные формы [179, с. 38-45].

М. В. Аксенова указывает на жанровую многосоставность травелога, «суть которого в отражении, рефлексии. <...> Он объединяет в себе различные жанры (служебный отчет, статейные списки дипломатов, дорожный журнал, научный отчет об экспедициях, путевой дневник, путевые записки, эпистолярный, мемуары, очерк и пр.) [95, с. 173]».

О. В. Кублицкая и Т. В. Мальцева считают, что структура травелога основана на взаимодействии трех элементов — субъекта, дестинации и интенции. Проблему определения жанра травелога, как они полагают, следует решать через выявление его исторической и стилевой типологии [124, с. 167].

По мнению С. Н. Травникова, важнейшая содержательная черта жанра путешествия – динамические характеристики (движение в пространстве). Если эта черта исчезает, «то нарушается специфика жанра и жанр хождения трансформируется в другие жанровые образования (описание, пейзаж, эссе и др.)» [156, с. 77].

Ян Борм полагает, что травелог — это не столько литературный жанр, сколько собирательный термин для обозначения художественных или документальных текстов, темой которых являются путешествия [182, р. 13].

Как видим, к травелогам относят тексты, в которых присутствует сюжет путешествия (перемещения в пространстве-времени). При таком подходе все романы, путевые дневники, письма, мемуары, биографии и т. д., в которых основным содержанием является повествование о путешествиях, можно отнести к «травелогам», и только путеводители и справочники нужно исключить из этой жанровой сферы. В Оксфордском словаре литературных терминов значение слова «травелог» (travelogue) также совпадает с этой позицией: «An account of one's travels: a book, article, or film recording places visited and people encountered» [199] («Отчёт о путешествии: книга, статья или фильм с описанием посещенных мест и встреченных людей». *Перевод автора — Ч. Ц.*).

С точки зрения исторической поэтики важно, что формат травелога стал активно развиваться в эпоху романтизма: «Романтики не только любили живописность и причудливость, но и ценили природу. Классика жанра — “Письма русского путешественника” (1791-92) Николая Карамзина, “Петербург” (1913-14) Андрея Белого и “Путевой дневник философа” (1919) Германна Кейзерлинга»¹ (*Перевод автора — Ч. Ц.*)

¹ Оригинал: “Not only were the Romantics alive to picturesqueness and quaintness but also they were great appreciators of nature. Classics of the genre include *Pisma russkogo puteshestvennika*” (1791-92); *Letters of a Russian Traveler*, (1789-1790) by Nikolay Karamzin, *Peterburg* (1913-14)

Существуют разногласия в том, считать ли травелоги документальной или квази-документальной прозой. Так, Т. И. Печерская считает, что «травелог понимается как вид документальной литературы, объединяющий различные жанры (служебный отчет, дорожный журнал, научный отчет об экспедициях, путевой дневник, путевые записки, письма, мемуары, очерки и пр.)» [148, с. 8]. Однако есть ученые, которые скептически относятся к этой позиции. Так, М. В. Аксенова пишет, что травелог не является документальной прозой, потому что травелог — это диалог между путешественником и «другим», который требует активного участия двух сторон, «где задача автора — зафиксировать увиденное» [95, с. 173]. По мнению О. В. Мамуркиной, «возникновение собственно литературных путешествий связано с оформлением вымысла как самодовлеющей эстетической категории травелога» [132, с. 111-112]. Тянь Цзюнью справедливо предлагает разделять травелоги, отталкиваясь от эпохи античности, на две группы: вымышленные («Одиссея» Гомера и «Энеида» Вергилия) — и реалистические («История» Геродота и «Описание Эллады» Павсания) [196, с. 150-164].

Споры о том, как соотносятся «реальные» и «вымышленные» элементы травелога, сопровождают всю историю изучения «литературы путешествий». По мнению П. Адамс, «с самого начала существования тексты о путешествиях сильно различаются по объему субъективности, которую они включают. То

by Andrey Bely, and *Das Reisetagebuch eines Philosophen* (1919; *Travel Diary of a Philosopher*) by Hermann Keyserling. (*Merriam Webster's Encyclopedia of Literature*. Massachusetts: Merriam-Websters, 1995. 1236 p. P. 1128.)

есть чем меньше ее в них, тем больше они похожи на путеводитель; чем больше ее в них, тем больше они приближаются к роману...» [179, р. 97] (*Перевод автора — Ч. Ц.*). С тех пор, как в XVIII веке роман окончательно оформился как отдельный жанр, повествование о путешествиях стало одним из его основных повествовательных рамочных обрамлений [184]. В ряду знаменитых произведений романного типа, содержащих сюжет путешествия, – «Дон Кихот» (1605-1615) Мигеля де Сервантеса, «История Тома Джонса, подкидыша» (1794) Генри Филдинга, «Робинзон Крузо» (1719) Даниэля Дефо и «Путешествия Гулливера» (1726) Джонатана Свифта.

Вряд ли есть романисты, которые не отправляли бы своих персонажей в реальные или вымышленные (физические или метафорические) путешествия. Соотнесение травелогов с романами адекватно демонстрирует соотношение реальности и вымысла в травелогах. «Путевые заметки имеют дидактическую цель, так как хотят чему-то научить, предоставить достоверные и полезные сведения» [130, с. 257]. Путешественники пытались объективно описывать увиденный мир, но неизбежно включали в тексты элемент субъективности. В травелогах нередко «реальность берет верх над вымыслом» [130, с. 257], но там есть диалоги между «своими» и «чужими», и они помогают читателям открыть для себя внешний мир.

Рецепция путешествия в литературе имеет длинную историю: М.В. Аксенова считает, что «первые записи о путешествиях возникают с появлением письменности» [95, с. 171]; а П. Адамс — что как эпос, как история, как роман,

литературный травелог существует с момента зарождения устной и письменной литературы [179, р. 38]. О.В. Кублицкая отмечает, что в западноевропейской литературе на основе «литературы скитаний» рождается плутовской роман, например, «Тристан и Изольда». Сюжет путешествия есть и в древнейших литературных произведениях Востока и античности. Это, например, «"Странствия Синухета" (между XX в. и XVI в. до н.э.), "Эпос о Гильгамеше" (XXIII-XXI вв. до н.э.), "Рамаяна" (III-II вв. до н.э.), "Одиссея" (прим. VIII в. до н.э.) Гомера, "Энеида" (29-19 гг. до н.э.) Вергилия, "Метаморфозы, или Золотой осел" (II в.) Апулея и др» [123, с. 80].

Крестовые походы (Cruciata, 1096 – 1291) и морские экспедиции стимулировали развитие путевых записок. Ранние травелоги были написаны не путешественниками-профессионалами, а исследователями, купцами, паломниками, миссионерами [95, с. 172]. Особенно много путевых рассказов паломников было в Средневековье. В их описаниях путешествий есть определённая формула: паломниками не только описывается реальное пространство, но и выражается «экстатический восторг от пребывания на Святой Земле» [124, с. 166].

В русской литературе на рубеже XVII — XVIII веков (в петровское время) одним из наиболее заметных жанров по количеству и художественным достоинствам текстов стали путевые записки. В этот период появились путевые записки известных государственных деятелей, например, П. А. Толстого, А. А. Матвеева, Б. И. Куракина и других [156, с. 8]. Путевая литература петровского

времени отразила борьбу старого и нового в мировоззрении и художественном творчестве и выполняла три задачи: 1) утверждение новых просветительских идей, пропаганда петровских преобразований, чисто светского понимания задач государства и отдельного гражданина; 2) воспитание и образование читателей, развитие умственных способностей, логики мышления, памяти и т. д.; 3) развитие духовных потребностей человека [156, с. 77].

Появляются в XVIII в. и художественные произведения, повествующие о путешествиях. «Путешествие из Петербурга в Москву» (1790) А. Н. Радищева и «Письма русского путешественника» (1791-1792 гг.) Н.М. Карамзина не только стали образцами для многих авторов, рассказывающих о путешествиях, но и узаконили возможность субъективности в таких произведениях.

В целом, в XVIII веке документальные по характеру путевые записи были в приоритете, но в XIX веке ситуация изменилась: начал развиваться собственно литературный тревелог. В этом веке появились многие известные произведения, имеющие жанровые компоненты тревелога. Таковы, например, «Герой нашего времени» (1840 г.) М.Ю. Лермонтова, «Мертвые души» (1842 г.) Н.В. Гоголя, «Кому на Руси жить хорошо» (1866-1876 гг.) Н.А. Некрасова, «Фрегат "Паллада"» (1855-1857 гг.) И. А. Гончарова, «Очарованный странник» (1872-1873 гг.) Н. С. Лескова и др. В это же время в русской литературе рождаются и тексты о поездках на Восток и на Юг. Среди последних можно, к примеру, назвать «Путешествие в Арзрум» (1830 г.) А. С. Пушкина — «художественно-документальный очерк путешествия» [136, с. 15].

Путешествия на Восток в конце XIX века или на рубеже XIX – XX веков совершили В.С. Соловьев, М.А. Кузмин, Вяч. И. Иванов, Андрей Белый и Н. С. Гумилёв. [118, с. 17]

Итак, хотя поначалу литературное путешествие мыслилось в качестве вида документальной литературы, с появлением «Писем русского путешественника» Н. М. Карамзина в конце XVIII века восприятие травелога изменилось. В XIX веке художественные произведения с жанровыми компонентами травелога, закрепили «в литературной традиции собственно роман-путешествие» [132, с. 112].

При этом размытость определения жанра литературного путешествия сохранялась в литературоведении длительное время. Так, под травелогом понимались все тексты о путешествиях, включая путевые записки, путеводители и т. д. Однако, очевидно, травелог имеет больше отношения к художественной литературе, чем к путеводителям. И главное различие между ними — доля субъективного самовыражения автора.

Таким образом, если текст связан с перемещениями в пространственных или ментальных локациях, то он имеет характер травелога, содержит какое-то количество или все компоненты этого жанра. Такой текст может быть о реальном или воображаемом путешествии, может быть очерком, рассказом, повестью, романом, драмой, поэмой, стихотворением (стихотворным рассказом) и т.д. и тем не менее он может быть назван травелогом.

1.2. Русские травелоги 1920-х–1930-х годов: особенности путешествий писателей диаспоры и метрополии

В 1920–1930-е годы Владимир Набоков создал серию романов на русском языке. Это романы «Машенька» (1926), «Король, дама, валет» (1928), «Защита Лужина» (1929-1930), «Подвиг» (1932), «Камера обскура» (1933), «Отчаяние» (1934), «Приглашение на казнь» (1935-1936), «Дар» (1937-1938). Разумеется, ближайшим для набоковского творчества контекстом стал контекст современной ему русской литературы эмиграции и метрополии.

С точки зрения антропологии, миграция и путешествия неразрывно связаны друг с другом. Масштабные человеческие миграции вызваны изменением климата, ухудшением условий жизни в местах обитания, войнами и т. д. Любая миграция осуществляется посредством путешествий. В начале XX века в связи с резкими политическими изменениями и с целью сохранения своей жизни значительное число русских людей уехало из России. На этом, впрочем, русская эмиграция не закончилась. В прошлом веке было три её волны: эмиграция времен Октябрьской революции и Гражданской войны, первых послереволюционных лет (первая/белая/антибольшевистская волна), эмиграция в связи со Второй мировой войной (вторая волна) и эмиграция из СССР 1970 – 80-х гг. (третья волна) [107, с. 205].

Более пятидесяти процентов русских эмигрантов первой волны были высокообразованными людьми [107, с. 205]. Высылка интеллигенции в августе

– сентябре 1922 г. привела к «культурной эмиграции»: «К 1925 – 1927 гг. окончательно сформировался состав "России № 2", обозначился ее значительный культурный потенциал. В эмиграции доля профессионалов и людей с высшим образованием превышала довоенный уровень» [97, с. 123]. Эти интеллектуалы обычно имели двойственную идентичность в зарубежном обществе: они — бывшая элита и они же — маргинальные фигуры в новой реальности. Люди, покинувшие Россию после Революции, были лишены гражданства и стали «апатридами» [97, с. 123]. Один из главных вопросов литературы русского зарубежья — вопрос определения политической и культурной идентичности.

«Традиционный для российского общества литературоцентризм оказался еще более влиятельным фактором жизни русских за рубежом: само сохранение эмигрантами "русскости" было бы невозможно без опоры на отечественную словесность» [126, с. 37]. «Распад государства не влечет за собой гибели нации. Только гибель культуры означает исчезновение нации» [97, с. 123]. Марина Цветаева в анкете журнала «Своими путями» писала: «Родина не есть условность территории, а непреложность памяти и крови. Не быть в России, забыть Россию — может бояться лишь тот, кто Россию мыслит вне себя. В ком она внутри, — тот потеряет ее лишь вместе с жизнью» [174].

В 1920–1930-е годы многие эмигранты еще отвергали идею долгосрочной эмиграции, надеясь вернуться на родину (некоторые писатели-эмигранты при этом даже вернулись в СССР; это, например, А. Н. Толстой, М. И. Цветаева). В.

Б. Шкловский в «ZOO, или Письма не о любви» (1923) демонстрирует драматичность изгнанничества и надежду на возвращение: «Я не могу жить в Берлине. Всем бытом, всеми навыками я связан с сегодняшней Россией. Умею работать только для нее. Неправильно, что я живу в Берлине» [170, с. 121]. Ностальгия писателей-эмигрантов проявляется в их привязанности к родному языку и отказе осваивать язык места проживания или активно интегрироваться в жизнь новой страны обитания.

Изгнанничество заставляет представителей диаспоры постоянно перемещаться, вынуждает их заново определять свою культурную суть. Так, в письме Б.А. Диатроптову В. Ф. Ходасевич писал: «Трудно, точнее — невозможно мне рассказать о себе. Должно быть, я как-нибудь изменился, но самому незаметно. После Берлина я много ездил, и это, кажется, было главным признаком моего существования. Вы только подумайте: не считая разных мелких городов, побывал я после Берлина в Праге, Мариенбаде, опять в Праге, в Вене, в Венеции, в Риме, в Турине, в Париже, Лондоне, Бельфасте, опять в Лондоне, Париже, Турине, Риме, в Неаполе, в Сорренто, в Риме, в Париже, в котором и "под" которым живу теперь, к счастью, уже семь месяцев, меняя только квартиры. И то надеюсь в нынешней просидеть до 1 октября будущего года. А то ведь я однажды подсчитал число комнат, в которых жил или ночевал. Знаете, сколько, не считая, конечно, вагонов и кают? 42. Уверяю Вас, это хлопотливо» [164].

Нарративы путешествий в творчестве русских эмигрантов дают им возможность преодолеть пространственные ограничения и пусть мысленно, но вернуться на Родину. По замечанию Г. Колера, «путевые записки в контексте эмиграции — это в первую очередь воспоминания, описания духовных, фиктивных, порою очень давних путешествий, или же путешествий испорченных, трудных, и лишь в малой степени — описания, базирующиеся на фактической основе действительно совершенного путешествия» [119, с. 250-251].

Поскольку русские эмигранты, как правило, не могли вернуться на Родину из-за идеологических и политических проблем, для них изгнанничество оборачивалось бесконечным путешествием, у которого нет конца, а есть только начало. В письме Ю.И. Айхенвальду В.Ф. Ходасевич писал: «...я уже больше года в Париже, а то все странствовал. Побывал в Праге (проездом), в Мариенбаде, в Ирландии, дважды в Италии, — все не очень по доброй воле» [163]. Мотив вынужденного бродяжничества — едва ли не главный в лирике первой волны эмиграции; характерны, например, стихотворения Ю. Терапиано «Бессонница» (1935) и «На ветру» (1938).

Главным компенсаторным механизмом для самосознания эмигранта нередко становится творческая память (он описан, в частности, в романе В.Набокова «Машенька»). В романе «Подвиг» присутствует «"странствование" в смысле духовного блуждания в состоянии "безродности"» [119, с. 251]. В творчестве Гайто Газданова (1903-1971), как и в творчестве Набокова, главный

герой обычно является путешественником, который переживает духовные странствия, перемещаясь между миром прошлого и настоящего. Этот сюжетный мотив организует такие его произведения, как «Вечер у Клэр» (1929), «Счастье», «Третья жизнь» (1932), «История одного путешествия» (1934) и другие.

Изначально травелоги представляли собой описания прежде малоизвестных или неизвестных пространств с определенными целями (экономическими, образовательными, познавательными). «Главным предметом такого описания является материальная характеристика пространства (направление и длительность путешествия; природные и климатические детали пространства; формы антропогенного освоения — описание населения, построек и сооружений)» [124, с. 165]. Но по мере развития литературного травелога меняется само понимание пространства: «путешествие постепенно утрачивает физические параметры и становится маркером внутренних трансформаций персонажа. Впрочем, они еще ограничены жанрово, еще заданы и детерминированы исходной ситуацией, и напоминают скорее возвращение к себе, чем персональный маршрут» [124, с. 165].

Создание вымышленных травелогов писателями-эмигрантами можно рассматривать прежде всего как духовное путешествие, связанное с самопознанием, с возвращением к себе. Иными словами, путешествие для русских изгнанников значит больше, чем перемещение в пространстве, рефлексия над ним обретает онтологический, бытийный статус.

Неслучайно тема путешествия у эмигрантов первой волны, как правило, тесно сплетается с темой творчества или творческого самопознания, а тем самым тесно связывается не только с определением идентичности, но и с переживанием дуализма «свой/чужой». В произведениях большинства писателей-эмигрантов задан четко выраженный композиционный и стилистический контраст между Родиной и конкретным местом жительства за границей, между русскими и европейцами (своими и чужими). Для их героев земля, на которой они живут, представляет собой образ «другого» мира.

Колебания между «своим» и «чужим» порой определяют не только общую композицию, но и синтаксис конкретного фрагмента текста. Так, герой романа «Дар» Годунов-Чердынцев лишь на секунду принимает землю, которой коснулась его нога, за землю своей родины: «ногами управляло местное сознание, а главный, и, в сущности, единственно важный, Федор Константинович уже заглядывал во вторую качавшуюся, за несколько сажень, строфу, которая должна была разрешиться ещё неизвестной, но вместе с тем в точности обещанной гармонией. "Благодарю тебя..." — начал он опять вслух, набирая новый разгон, но вдруг панель под ногами окаменела, все кругом заговорили сразу, и он кинулся, миготом отрезвась, к двери своего дома, ибо за нею был теперь свет...» [2, т. 4, с. 240-242]. Но «чужой» — это тоже живая субстанция, дух страны или города, присутствие «чужого» нельзя игнорировать. Жизнь в обществе «чужих» активно или пассивно углубляет знание и понимание самого себя. Вот почему травелог, созданный писателями-

эмигрантами, не только является фиксацией объективных фактов окружающего мира, но и представляет собой исследование их собственного внутреннего мира.

В 1920–1930-е годы трaвeлог активно развивался и в метрополии, в СССР. Е.Р. Пономарев предложил следующую его типологию, основанную на внутренней периодизации, которая включает три этапа: в начале 1920-х годов трaвeлог представляет собой «агитационное путешествие», в конце 1920-х годов — «либеральное путешествие», в 1930-е годы — «тоталитарное путешествие» [141]. На первом этапе трaвeлог выполнял пропагандистские задачи: «Трaвeлог, как правило, — агитационный текст с призывами к местному пролетариату повторить историческое свершение рабочих в России» [139, с. 329]. На втором этапе самыми интересными и продуктивными в творческом отношении стали описания путешествий из Советской России в Европу [139, с. 330]. В этот период многие писатели СССР посещали Европу, в том числе и важнейший центр русской литературы зарубежья — Париж. Результатом поездок стала серия характерных трaвeлогов: «Америка в Париже» (1928) В.М. Инбер, «Вокруг Парижа (Воображаемые прогулки)» (1929) Л. Никулина, «Под куполом» (1929) О. Д. Форш». Для советских писателей не менее острой, чем для эмигрантов, становилась базовая оппозиция «свой/чужой», более того, на выявление идеологически заданных контрастов они были изначально ориентированы, воспринимали их описание как свою главную творческую задачу. Так, для В.В. Маяковского технологически

передовой Нью-Йорк – «гигант, случайно созданный детьми», а в Советской России индустриализация «будет спланирована, осознана» [116, с. 306].

В целом, русский травелог получил значительное развитие в XX веке — и в литературе метрополии, и в литературе диаспоры. Письма, очерки, дневники, мемуары, автобиографические романы писателей-эмигрантов почти всегда насыщены мотивами странствий, а проблематика мультикультурализма, поиска самоидентификации, дуализма «свой — чужой», разворачиваемая в произведениях писателей-эмигрантов, неразрывно связана с жанровыми формами травелога. Главное свойство советских травелогов — идеологически мотивированная установка на открытие и демонстрацию нового — в своей ли стране или в чужой. Творческие установки Набокова – принципиально иные. Его романы- и рассказы-травелоги, разворачивающиеся нередко в достоверно обрисованных обстоятельствах места и времени, инспирированы поиском нездешней реальности, погружением в глубины собственного «я» персонажа-протагониста, в конечном счете – идеей максимально возможной творческой самореализации. Вот почему его персонажи-путешественники выбирают необщие дороги.

1.3. Биографический контекст в прозе Набокова: между реальностью и вымыслом

Владимир Набоков был писателем, преподавателем, ученым-энтомологом, но он также был путешественником. В предисловии к русскому изданию автобиографии «Другие берега» финальный абзац стилизован под разговор с попутчиком по поезду, и разговор с ним занимает всю ночь, а последняя фраза и вовсе звучит знаменательным эпиграфом к автобиографии («Вот звон путеводной ноты» [2, т. 5, с. 144]). Тем самым жизнь писателя уподобляется долгому и занимательному путешествию. Процесс создания этой автобиографии отражает «жизненный путь» Набокова как серию перемещений: в Париже на французском языке он написал «Mademoiselle O», в Колорадо — «Портрет моего дяди», в Массачусетсе — «Мое английское образование», «Бабочки», «Колетт» и «Мое русское образование», в Нью-Йорке — «Прелюдия», «Портрет моей матери», «Тамара», «Картинки из волшебного фонаря» и так далее. Творческий процесс длился долгие годы лет, в течение которых он переезжал с места на место [1, т. 5, с. 318].

Одним из любимых литературных героев в детстве для Владимира Набокова был Филеас Фогг из «Вокруг света за восемьдесят дней» [8, с. 58] Жюль Верна. В детстве Набоков путешествовал по Европе вместе с семьей, после 1919 года оказался в изгнании. Будучи небогатым эмигрантом или преподавателем американских университетов, он никогда не имел собственного жилья, переезжая из пансионов в отели. В 1929 году писатель планировал построить дом в Колберге (Германия), но в итоге был вынужден вернуть землю продавцу из-за нехватки средств [26, с. 399]. После переезда в США его

финансовое положение улучшилось, и в 1959 году Набоковы купили их единственный участок земли в деревне Ле Диаблерет в Бернских Альпах, но не стали строить дом [25, с. 559].

В 1964 году Набоков, которому был 65 лет, сказал в интервью: «Я вылетел из России с такой скоростью, с такой жестокой силой, что так и качусь с тех пор. Правда, я докатился до аппетитного титула "полного профессора", но в душе всегда остаюсь тощим "почасовиком". Несколько раз я говорил себе: "Вот хорошее место для дома" — и сразу же слышал в голове шум лавины, уносящей прочь сотни отдаленных мест, которые я уничтожу только тем, что обоснуюсь в каком-нибудь уголке земли» [8, с. 40-41]. Хотя Набоковы в какой-то момент планировали построить для себя дом, они не были одержимы этой идеей, потому что Набоков знал, что «человек всегда чувствует себя дома в своем прошлом» [2, т. 5, с. 218]. Так, в романе «Защита Лужина» родители возлюбленной Лужина живут «в строгом русском вкусе» [2, т. 2, с. 366], но всё же они понимают, что их искусственной России чего-то недостает. Их дочь при этом «была совершенно равнодушна к этой лубочной квартире, столь непохожей на их тихий петербургский дом, где у мебели, у вещей была своя душа» [2, т. 2, с. 367].

Борис Аверин считает, что «пространство собственной жизни Набокова и пространство его художественного слова не просто обмениваются друг с другом своим содержанием — они образуют общее, единое поле, единый текст. Набоков любил подчеркивать единство этого текста» [16, с. 12]. В большинстве

произведений Набокова содержатся автобиографические детали, поэтому, имея в виду множество совершённых Набоковым перемещений, нетрудно обнаружить жанровые компоненты травелога в его прозе — например, в «Подвиге», «Даре», «Лолите», «Пнине» и т. д. В этих историях творческое воспоминание сосуществует с реальным миром, реальность и вымысел в них тесно переплетаются.

Ровесники Набокова также создавали свои автобиографические романы с элементами травелога. Например, Виктор Шкловский написал «Сентиментальное путешествие» (1923) и «Zoo, или Письма не о любви» (1923), Гайто Газданов — «Вечер у Клэр» (1929). По мере того, как автор представляет вымышленное путешествие главного героя, он также показывает траекторию своей собственной жизни. Конечно, следует постоянно иметь в виду разницу между путешествием описанным, ставшим основой сюжета, и путешествием-поездкой автора, имевшей место в реальности. Однако можно использовать фактологию реальной поездки для частичной деконструкции литературного путешествия, а иногда полезно рассматривать оба странствия — в жизни и в литературе — как параллельно разворачивающиеся тексты.

Ключевые моменты жизни Набокова, несомненно, наложили отпечаток на его творчество. Следует иметь в виду при этом, что даже рассказывая в тех или иных текстах о подробностях своих путешествий, писатель стремится не к фиксации реальных подробностей, но к их композиционной организации в

завершенное произведение, в котором каждая деталь в конечном счете больше рассказывает об авторе, чем о внехудожественной реальности.

Свое отношение к изгнанию и образ идеальной для себя жизни Набоков выражал через художественную реальность «метаромана». Так, покинув Россию, Набоков отправился в Кембридж, чтобы начать там свою университетскую жизнь. Сцены этой жизни, произведшие глубокое впечатление на Набокова, такие, как выбор специальности, боксерские матчи, любовные истории и работа на ферме, нашли отражение в романе «Подвиг», весь сюжет которого выстроен с опорой на внутреннюю точку зрения главного героя романа Мартына.

Писатель намеренно акцентирует многосоставность и сложность его личности: он швейцарско-русский полукровка, получивший английское образование, который находится в изгнании в Европе. В этом романе Набоков интерпретирует изгнание и стремление его преодолеть как подвиг, подчиняя этой идее весь свой биографический опыт и трансформируя его в соответствие с этой идеей. Мартын — путешественник, который несёт в себе воспоминания и опыт самого Набокова, но который, подобно сказочному рыцарю, отправляется на поиски приключений, чтобы в итоге обрести самого себя.

Окончив университет, Набоков приехал в Берлин. Хотя он прожил в Берлине 15 лет (1922-1937), писатель, который мог свободно писать на русском, французском и английском языках, не овладел немецким. Сам он сказал об этом так: «...американские мои друзья явно не верят мне, когда я рассказываю,

что за пятнадцать лет жизни в Германии я не познакомился близко ни с одним немцем, не прочел ни одной немецкой газеты или книги и никогда не чувствовал ни малейшего неудобства от незнания немецкого языка» [121, с. 378]. Это может быть вызвано несколькими причинами: во-первых, в школе его «обвиняли в нежелании "приобщиться к среде", в надменном щегольстве французскими и английскими выражениями» [146, с. 223]; во-вторых, в ранние годы русский язык был защитным барьером для его духовного мира. Набоков очень дорожил этим ценнейшим имуществом, доставшимся ему от Родины: «панически боялся ненароком повредить драгоценный слой русского языка, научившись бегло говорить по-немецки» [26, с. 484]; в-третьих, его отец, Владимир Дмитриевич, оказавший на него огромное влияние, был застрелен в Берлине в 1922 году, а напавшие на отца были досрочно освобождены, и это событие оттолкнуло Набокова от Германии. Сергей Таборицкий — один из убийц В. Д. Набокова, позднее стал заместителем главы гитлеровского департамента по делам эмигрантов [26, с. 498].

При жизни отец обеспечил своему сыну хорошее воспитание и поддерживал его литературное творчество, помогал публикации его ранних произведений в газете «Руль». Печаль по отцу отразилась во многих произведениях Набокова: например, то, что отец выступал против смертной казни, стало одной из тем его творчества (см. «Приглашение на казнь»); исследование В. Д. Набокова о сексуальных преступлениях проявилось в романе «Лолита» [26, с. 66]; шахматам, которые любили и Набоков, и его отец,

посвящена «Защита Лужина» [26, с. 122]. Наконец, собственно фигура отца появляется в романе «Дар»: «Стержень романа — восхищение героя своим отцом и желание воскресить его в своих воспоминаниях» [26, с. 85]. Уход отца стал для Набокова сильным ударом, и в его дневнике четко прослеживается, что в день, когда он потерял отца, боль начала неудержимо овладевать его жизнью [26, с. 227-229]. Эта боль проявляется и в других произведениях Набокова: в рассказах «Тяжелый дым» (1934), «Круг» (1934), «Лебеда» (1938).

В течение пятнадцати лет, прожитых в Берлине, Набоков не имел постоянного места жительства, он несколько раз вынужден был переезжать. Кроме того, однажды он совершил поездку в Прагу, чтобы навестить свою мать. Он поднялся на холм, увидел оттуда бродячий цирк, а «спустя годы эту картину можно будет встретить в рассказе "Весна в Фиальте"» [26, с. 415]. Политика Германии в отношении русских эмигрантов ужесточилась в 1936 году, и в 1937 году писатель переехал из Германии во Францию.

В период с 1937 по 1940 год семья Набоковых часто выезжала из Парижа, посещая Канны, Ментону и т. д. [26, с. 503-519] Несмотря на красивые местные пейзажи, Набоков не хотел надолго оставаться во Франции и постоянно искал способ перебраться в Великобританию или США [26, с. 562]. Главная причина этого стремления заключалась в том, что Набоков в культурном отношении был более близок к Англии и Америке. Первое литературное произведение, с которым он познакомился в детстве, было английской сказкой, и этот факт отразился в вымышленной биографии главного героя «Подвига». Находясь во

Франции, Набоков начал переходить в творчестве с русского языка на английский, написав два автобиографических романа — последний опубликованный на русском языке роман «Дар» и первый роман на английском «Подлинная жизнь Себастьяна Найта». В обоих произведениях писатель изображает наполненную перемещениями жизнь русского эмигранта. Перед отъездом из Парижа Набоков написал фрагменты своего последнего (оставшегося незаконченным) романа на русском языке (его условную первую главу «Ultima Thule» и вторую «Solus Rex»).

Вспомним еще несколько важнейших биографических фактов, имеющих прямое отношение к реальным путешествиям писателя. В 1940 году семья Набоковых отправилась на пароходе в Америку. В 1941 году Набоков с женой и его студенткой Дороти Лейтхолд отправился на машине из Нью-Йорка в Стэнфордский университет в Калифорнии, пересекая Аппалачи, Теннесси, Арканзас, Нью-Мексико и Аризону. Так состоялось его первое путешествие с востока на запад Америки, которое позднее отразится в географии странствий главного героя романа «Лолита» [25, с. 37-38]. В Америке Набоков несколько раз переезжал с места на место по работе: он преподавал в Стэнфорде, Уэллсли, Гарварде, Корнелле и других учебных заведениях. Во время летних каникул Набоков с женой часто совершал поездки на Запад. В 1959 году Набоков официально уволился из Корнельского университета и вернулся в Европу из США. В конце концов Набоков выбрал Швейцарию в качестве места жительства: во-первых, Швейцария ближе к Милану, где жил его сын; во-

вторых, так было удобнее для его исследований по лепидоптерологии; в-третьих, Набокову по творческим причинам были необходимы швейцарские пейзажи [25, с. 502].

Понимание особенностей жизни конкретного писателя способствует адекватной интерпретации его произведений, особенно тех, что являются «автобиографическими». В нашем случае особенно важны биографические подробности, связанные с разного рода путешествиями. В рассказе «Пассажир» (1927) Набоков пишет: «вот точно так же и темы жизни мы меняем по-своему, стремясь к какой-то условной гармонии, к художественной сжатости. Приправляем наш пресный плагиат собственными выдумками. Нам кажется, что жизнь творит слишком размашисто и неровно, что ее гений слишком неряшлив, мы в угоду нашим читателям выкраиваем из ее свободных романов наши аккуратные рассказы, — *ad usum delphini*» [2, т. 2, с. 481]. Хотя в рассказе использован прием «мета-нарратива», Набоков утверждает, что «писатель» в рассказе — это не автопортрет, а обычный образ писателя посредственного таланта [10, с. 72]. Персонажи часто наделяются опытом автора, но Набоков всегда твердо отвергал сугубо «биографическое» прочтение своих произведений – в качестве подсказки или ключа для интерпретации его личной жизни. Он неоднократно отказывался от соотнесения личности автора с личностью героя.

Так, например, о рассказе «Совершенство» Набоков пишет: «хотя это правда, что я давал частные уроки мальчику в изгнании, я не признаю никакого

другого сходства между собой и Ивановым, главным героем этого произведения» [13, с. 186]. О рассказе «Тяжелый дым» Набоков писал следующее: «Это один из моих рассказов о жизни в изгнании, написанный о русских, находившихся в Берлине в 1920–1930-е годы. Те, кто собирает биографические справки, должны знать, что мое главное удовольствие в написании таких рассказов — безжалостно создавать всевозможных изгнанников, совершенно не похожих на Набоковых по характеру, происхождению и внешним признакам. Есть только две сходства между автором и героем этой истории: оба пишут русскоязычные стихи, а я не раз жил в месте, похожем на то, в котором жил он — именно в унылой берлинской квартире» [9, с. 26].

Набоков отрицал даже биографические подтексты очевидно автобиографического по использованному материалу романа «Дар»: «Это самый большой, полагаю, что лучший, и самый ностальгичный из моих русских романов. <...> Но он — это не я. Я стараюсь держать персонажей за пределами своей личности. Некоторыми биографическими штрихами обладает только задний план романа» [8, с. 25]. Произведения с элементами реальных путешествий или метафорических духовных странствий наполнены воспоминаниями Набокова, но в его творчестве существует четкая грань между творческой памятью и реальностью: Ганин решает уйти, когда Машенька приближается к нему; «Подвиг» внезапно заканчивается, когда Мартын собирается пересечь границу, чтобы вернуться на Родину.

Литературные произведения Владимира Набокова чаще всего создавались с использованием того географического фона, который был знаком писателю по его реальным путешествиям. Набоков с детства путешествовал вместе с семьей, позже, в юности, он начал свой изгнаннический путь, а всю последующую жизнь пребывал в перемещениях — по Европе и США, переезжая из гостиницы в гостиницу. Хотя Набоков говорил, что не нужно использовать его произведения для анализа его личной жизни, обратная процедура — интерпретация текстов с опорой на факты биографии — вполне допустима. Рассматривая произведения Владимира Набокова с точки зрения воплощения в них тех или иных свойств травелога, можно глубже понять набоковские метанарративы, принцип и характер его художественного двоемирия, специфику хронотопа, отследить культурно-литературный контекст, внутри которого развивалось творчество этого писателя.

Глава II. Обстоятельства места и времени набоковских травелогов

Очевидно, что практически любой литературный травелог организуется на основе представлений автора о пространстве и времени. Набоковские травелогии разворачиваются в двумерной реальности, основанной на противопоставлении обыденности, в каком бы топосе или локусе она ни проявлялась, и потусторонности, связанной с творчеством, выражающемся прежде всего в способности к имажинации автора и его героев. Герои Набокова, так или иначе переняв жизненный опыт и интенции автора, всякое пространство (город, дом — пансион, гостиница и проч.) воспринимают как временное пристанище. Реальный мир для них — это не столько пространство Берлина или Петербурга 1920-30-х годов или их окрестностей, сколько универсальное мифологическое пространство, организованное на основе топосов- и локусов-символов. Это, например, могут быть «промежутки» чужих и чужеродных комнат и улиц в урбанистической инфернальности или, напротив, тропинка или дорога, уводящие к горе, озеру, острову как выразителям гармонического бытия.

2.1. Набоковское двоемирие: путешествие в идеальное потустороннее²

В набоковедении давно устоялась позиция, что художественный мир писателя в значительной степени основывается на принципе двоемирия. Об этом писали В.Е. Александров [18], Дж.Д. Бартон [22], В.В. Ерофеев [35], М.Н. Липовецкий [127] и многие другие. В какой-то момент для Набокова Родина перестала быть только географическим понятием и стала пространством воображения. Травелог в творчестве писателя — это один из способов реализации принципа двоемирия, а поезд (или иной транспорт) у него обеспечивает связь между реальным и воображаемым мирами. Обобщающие образы-символы поезда и моста помещены в сильную композиционную позицию в автобиографии «Память, говори», в которой автор и его сын, который с детства тоже полюбил железнодорожную реальность, вместе на мосту ожидают прибытие состава. Мост, соединяющий два противоположных пространства, — характерный маркер перехода, результативного перемещения между разными уровнями реальности.

Ю. Левинг отмечает, что «внимание к железнодорожной тематике едва ли не семейно унаследованная черта писателя Набокова. В качестве иллюстрации

² Параграф написан на основе статьи, опубликованной в журнале «Мир науки, культуры, образования»: Чжу Цзывэй. Анализ поэтики двоемирия в произведениях Набокова (на примере рассказа «Облако, озеро, башня») // Мир науки, культуры, образования. 2022. №. 6. С. 528-530.

юридического прецедента в публицистическом материале В. Д. Набоков выбрал именно инцидент в поезде» [50, с. 100]. Главный герой «Подвига» многократно переезжал из реального мира в «мир волшебных сказок» [81, с. 57-61] на поезде. Когда Мартын ехал на поезде в Берлин к Соне, пейзаж за окном напомнил ему впечатления, которые произвел на него Берлин в детстве. (Таким образом, поезд перенес Мартына из реального мира в бывший, «детский» Берлин, к любимой девушке). Отправляясь в своё, вероятно, последнее, героическое путешествие, Мартын попадает в мир, тесно связанный с детством. Так, по дороге на вокзал он слышит русскую речь, встречает русскую семью. Слушая их разговоры, Мартын вспоминает свое детство и состояние волнения перед началом пути. Поезд мог перевезти его из настоящего мира не только в прошлое, но и в будущее. Лет десять назад Мартын снился себе самому изгнанником, который из-за опоздания поезда на воображаемом дебаркадере разговаривает с русским земляком. И вот, спустя несколько лет, воображение стало реальностью.

В рассказе «Картофельный эльф» главный герой вдруг узнает, что у него с Норой был сын, выходит из дома и старается найти Нору, чтобы вместе с ней поехать на поезде в город встречать своего сына. Почти догнав Нору, он внезапно падает и умирает. Поезд, идущий в чудесный мир мечты, уходит без него.

В рассказе «Весна в Фиальте» главный герой прибывает в Фиальту на поезде. Встреча с давней возлюбленной Ниной дает толчок серии

воспоминаний, по сути перемещений между реальным и воображаемым мирами. Их исходная точка — реальный мир, где жила его семья и где у него была обыкновенная жизнь, а конечная — волшебный мир, где он встретил Нину. Нина знаменует сферу свободы и радости, которые отсутствуют в реальном мире героя. Вторая встреча с Ниной не случайно происходит на вокзале: герой узнает, что поезд везет Нину к жениху, и чувствует, что Нина уезжает, «вдруг забыв о нас, перейдя в другой мир» [2, т. 4, с. 569]. Вот как представлен в рассказе воображаемый мир: «когда мы встречались, скорость жизни сразу менялась, атомы перемещались, и мы с ней жили в другом, менее плотном, времени, измерявшемся не разлуками, а теми несколькими свиданиями, из которых сбивалась эта наша короткая, мнимо легкая жизнь» [2, т. 4, с. 576].

Последняя встреча с Ниной вновь вызывает к жизни призрак поезда, который на этот раз остается невидимым: можно узнать о нем лишь по дыму паровоза как знаку прощания. В финальной фразе «Весны в Фиальте» герой узнает из газеты новость о гибели Нины в автокатастрофе, стоя на вокзальной платформе. В этот момент он покидает воображаемый мир, в котором находилась Нина, возвращаясь в мир реальный. Итак, сцепка между образами поезда и Нины оказывается константной, неизменной: перемещения между волшебным и обыденным мирами символически скрепляются этой образной комбинацией.

Начальный фрагмент рассказа «Облако, озеро, башня» – описание «реального» мира, характеристика обыденной жизни главного героя. Василий Иванович случайно выиграл увеселительную поездку, и хотя это дело приятное, для эмигранта, который не влился в немецкое общество, оно кажется сомнительным удовольствием. Процесс возврата билета очень сложен, и Василию Ивановичу пришлось готовиться к путешествию: он взял фляжку, подновил подошвы, купил рубашку. С первой встречи Василия Ивановича с попутчиками писатель демонстрирует, что герой и они — люди противоположных жизненных целей. В пути они из возможных приятелей превращаются в мучителей. В рассказе воспроизведена типичная ситуация «маленького человека в пошлом мире», но одновременно показана ситуацию, в которой оказались эмигранты, утратившие Родину и не привыкшие к новой зарубежной жизни. Василий Иванович наделен индивидуальностью, духовными запросами, но он беспомощен перед деспотизмом толпы.

Мир, увиденный героем, отличается от мира, воспринимаемого его спутниками. По сравнению с Василием Ивановичем они наделены поверхностным и механистическим пониманием жизни. У них отсутствуют способности к эстетическому восприятию, у них нет тонких чувств и воображения. Главный герой и его попутчики друг друга не понимают. Василий Иванович пытается найти утешение в воспоминаниях, которые настроены на лад русской лирики, подлинная цель его путешествия — вернуться в прошлое, на «Родину», для него это путешествие — движение в

пространстве памяти, лирической поэзии, сна: «Эта поездка, навязанная ему случайной судьбой в открытом платье, поездка, на которую он решился так неохотно, принесет ему вдруг чудное, дрожащее счастье, чем-то схожее и с его детством» [2, т. 4, с. 582-583].

Заметим, что все положительные герои Набокова обладают наблюдательностью, чувствительностью и воображением, которые помогают им мысленно переноситься в вымышленный мир. Отрицательные персонажи могут видеть только материальную реальность. В рассказе «Облако, озеро, башня» очертания потусторонности проступают сквозь природный пейзаж, но существование «иного мира» прозревает только Василий Иванович. Преобразование пошлого и абсурдного мира реальности в мир гармонической мечты возможно только в сфере уединённого созерцания, но этого не происходит в ситуации навязанных контактов с «чужими». Василий Иванович и его спутники оказываются в несовместимых мирах — мире, жидущемся на «облаке, озере, башне», и мире грубых туристских развлечений.

Автор дает в рассказе предысторию формирования «идеального мира» в сознании персонажа: накануне отъезда герою снится счастливый сон. Во сне он возвращается в детство, читает русские стихи и видит свою любимую. Вспоминая о детстве, родине и любви, Василий Иванович создает свой идеальный мир, который перекликается с пейзажем. Вот как характеризует эту ситуацию В.Е. Александров: «...под "основной мелодией" Набоков имеет в виду узоры человеческой жизни, которые, наряду с мимикрией в природе, являют в

его глазах одно из главных свидетельств существования трансцендентальной потусторонности» [18, с. 42].

Автор передает устремления героя к «иной» реальности разными способами, в том числе интертекстуальными отсылками. Так, отправившись в путешествие, Василий Иванович собирается перечитать лирический сборник Ф.И. Тютчева. Заметим, что литературные вкусы героя вполне соответствуют приоритетам самого В. Набокова, который признавался в «Других берегах: «Очень скоро я бросил политику и весь отдался литературе... Пушкин и Толстой, Тютчев и Гоголь встали по четырем углам моего мира» [2, т. 5, с. 305]. Лирические пейзажи Тютчева по их общему смыслу перекликаются с ландшафтом, который обозначен в финале рассказа. Когда герой видит синее озеро, большое облако и черную башню, он как бы входит в идеальный мир, созданный русской лирикой. Для него это не обычный европейский пейзаж, а прекрасная реальность памяти о радостях детства и трепете первой любви, навеянная тютчевскими стихами.

Пейзаж за окном в глазах героя — светлый, живой и подвижный. Эти свойства восприятия героя свидетельствуют о его чуткости к веяниям «иного» мира. Набоков регулярно передавал близким автору персонажам повышенную чувствительность к красоте природного мира, которая компенсирует их душевные тяготы в бытовой жизни. Вот как он писал об этом в предисловии к английскому переводу романа «Подвиг»: «Мой второй взмах волшебной палочки таков: в множество даров, излитых мною на Мартына, я намеренно не

включил талант. Как было бы легко сделать его художником, писателем; как трудно было не позволить ему этого, награждая его при этом той тонкой чувствительностью, которую обычно ассоциируют с творческой личностью...» [58, с. 67]. В рассказе «Облако, озеро, башня» эта способность активизируется в те моменты, когда герой пристально рассматривает пейзаж за окном, а его воображение соотносит видимое с уже пережитым прежде и сохранившимся в памяти.

Например, мелькание пейзажа за окном соотносится с движением карусели в детском парке, а плывущее по небу облако – с бегущей собакой. Кроны деревьев и луговые заросли неизменно возвращают его к воспоминаниям о возлюбленной. Иногда импульсом к воспоминанию становятся внешне незначительные предметы, связь между которыми логически не обоснована и не вытекает из ближайшего контекста. Такова, например, трехчленная комбинация «пятно на платформе, вишневая косточка, окурок». Значима для персонажа не каждая отдельная подробность, но их ритмическая соотнесенность: сама композиционная «тройственность» задана заглавием рассказа и символически закреплена идеальной визуальной комбинацией «облака, озера, башни» с ее «неповторимой согласованностью трех главных частей». На самом деле «согласованность» обусловлена не только визуальными взаимоотражениями, но и ритмом трехстопного дактиля (схема: — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪), вкрапления которого ощутимы на протяжении всего рассказа («Синяя сырость оврага», «все получалось так просто» и т.п.). Два

пласта реальности (профанной и идеальной) сходятся и одновременно расходятся в данном случае благодаря ритму: с одной стороны, это стук вагонных колес, сопровождающий движение в поезде, с другой – мелодика русской лирики, существующая в сознании персонажа вне прямой связи с его впечатлениями «здесь и сейчас».

В кульминационный момент рассказа, когда Василий Иванович видит озеро с облаком и башней, он поначалу думает, что хозяин двора, из чьего окна открывается прекрасный вид, приехал из России, и поэтому пытается заговорить с ним по-русски. Так сходятся, чтобы немедленно разойтись, два пласта реальности. Именно в рассказе «Облако, озеро, башня» с предельной выразительностью реализована поэтика двоемирия, актуальная для большинства произведений Набокова, включающих элементы травелога.

2.2. Временные пристанища в прозе Набокова: ограничения и возможности³

Е. А. Худенко в статье «Парадигмы изгнанничества и путешествия в сборнике В. Набокова "Возвращение Чорба"», отталкиваясь от исследования Санны Турома «Поэт как одинокий турист: Бродский, Венеция и путевые

³ Параграф написан на основе статьи, опубликованной в журнале «Вестник ВГУ»: Чжу Цзывэй. Метапутешествия и временные пристанища в малой прозе Владимира Набокова (на материале рассказов «Возвращение Чорба», «Наташа», «Тяжёлый дым») // Вестник Воронежского государственного университета. 2024. №3. Июль-сентябрь. С. 92-96.

заметки» [157], отмечает, что в прозе Набокова «Берлинская действительность несет знаки застывшего, мертвенного, "чужого" для героя-эмигранта пространства... <...> По отношению к пространству России европейское пространство (особенно германское) — это анти-пространство, поданное как застывшие картинки, пачка открыток или туристический путеводитель». При этом «введение туристической точки зрения на берлинский мир» у Набокова не случайно. В отличие от изгнаннического путешествия «туризм воспринимался в культуре и мышлении западноевропейского человека негативно: он приравнивался к псевдособытию, к "фальшивке", граничащей с безвкусицей» [168, с. 170].

Однако, кроме туристического и изгнаннического путешествий у Набокова присутствует также «метапутешествие в другие миры» [168, с. 171]. «Набоковский герой-путешественник в иные миры озабочен не разностью и полярностью увиденного и познанного мира, а, скорее, возможностью вернуться к себе прежнему после этого» [168, с. 172], он ищет восстановления гармонии с самим собой после какой-либо утраты — Родины, близкого человека, смысла жизни и т.д.

Рассказ «Возвращение Чорба» (1925) из одноимённого сборника представляет собой именно такое метапутешествие героя — в плане мифологии соотносящееся с историей Орфея и Эвридики. Однако Набоков создаёт не только парафраз античного сюжета, помещённого в современные,

маркированные отрицательным отношением автора обстоятельства, но в значительной мере и его травестию.

Рассказ открывается образами супругов Келлеров. Эта фамилия означает «погреб» или «подвал». Здесь ощутима прямая отсылка к Аиду, Персефоне и их подземному царству. При этом в немецкой повседневности эта фамилия вызывает ассоциацию с зажиточным человеком. Ад Келлеров — это мещанский ад германского города, где религия существует в виде затушёванного рябью воды собора, а культура воспринимается через призму потребления: «Вагнера давали с прохладцей, со вкусом, музыкой накармливали до отвалу» [2, т. 1, с. 168]. У Келлера «крахмальная грудь» [2, т. 1, с. 169] и «рыхлая улыбка» [2, т. 1, с. 171]. Оба эти эпитета, как нам кажется, могут вызвать ассоциацию с едой — с картофелем. Также Набоков прямо указывает на обезьяньи черты его лица. Варвара Климовна носит парик, она толстая и грузная. Портреты Келлеров — Аида и Персефоны этого рассказа, — что проезжают по «мёртвым улицам» [2, т. 1, с. 168] своего германского города, и общий контекст их мещанского существования (они готовят для молодожёнов туфли с надписью «Мы вместе до гроба» [2, т. 1, с. 171], что одновременно и пошло, и смешно, и страшно) говорят о сниженности их отчасти инфернальных образов.

В рассказе появляется отсылка к образу Орфея: за окном гостиничного номера проститутка увидела «чёрное плечо каменного Орфея» [2, т. 1, с. 175] (хотя и неясно, где именно в том эпизоде находится сцена и совершается трагедия — в опере, на которую смотрит из окна гостиницы её постоялица на

одну ночь, или в окне этого номера, в котором в постель с Чорбом ложится его подменная Эвридика). Тем не менее главный герой рассказа — неоднозначная копия античного Орфея. Дело не в том, что для родителей-мещан его невесты-жены он человек подозрительный, «не в своём уме» [2, т. 1, с. 169], «нищий эмигрант и литератор» [2, т. 1, с. 171]: он, помимо этого, отталкивает своим эгоизмом. Эту сконцентрированность на своём внутреннем мире, с одной стороны, можно объяснить вначале его любовью, а затем его трагедией. Также её объясняет и род его занятий — искусство. Но в отличие от античного Орфея, чей талант и творческое обаяние в мифах однозначны и проявлены, в «Возвращении Чорба» показана в основном негативная сторона главного героя.

С другой стороны, его фамилия отдельными звуками и начертанием букв отсылает к имени «Орфей» в его древнегреческом варианте (Ὀρφεύς): русские «о», «р» и «б» соответственно отражены в древнегреческих «ο», «ρ» и «φ». Фамилия «Чорб» в одном из значений — чёрный, тёмный. Равно как и одна из версий происхождения имени Орфея гласит, что оно произошло от слова «орφυνή», что означает «тёмный». Чорб, как кажется, южанин, а потому концепт «чёрный» может указывать на оттенок его кожи и волос, но одновременно, как Орфей, он тёмн, то есть непонятен окружающим. Чорб возвращается по дороге, по которой они путешествовали вместе с женой, и как поэт отмечает множество тонких и красивых деталей.

Его невеста-жена погибает от удара током, тронув «живой провод бурей поваленного столба» [2, т. 1, с. 169], что подобно укусу змеи в мифе об

Эвридике. Набоков использует эпитет «живой», вероятно, имея в виду либо колыхание провода, либо электрическую энергию, через него протекающую, но он отсылает и к образу змеи — живой носительницы смерти. Такой её смерти, по мнению Чорба, «ничего не может быть чище», так как «электрическая струя <...> даёт чистый и яркий свет» [2, т. 1, с. 169]. Интересно, что смерть «Эвридики» в «Возвращении Чорба» предсказана: в эпизоде, где она ловит лопаткой падающий с дерева лист, она сама напоминает каменщику «блѣклый лист» [2, т. 1, с. 172].

Образ «Эвридики» в «Возвращении Чорба» — едва ли не единственное по-настоящему светлое пятно. В отличие от пространства её родного города, в который возвращается её муж-вдовец, оставшийся один. Рассказ начинается и заканчивается вечером-ночью, и весь город состоит из теней: рядом с Келлерами «при сером свете фонаря шевелились петлистые тени листьев» [2, т. 1, с. 169], от лампы в номере «Тень шнура скользила поперек зеленой кушетки, ломаясь по сгибу» [2, т. 1, с. 172], «Тень калитки ломаным решетом хлынула к нему с панели, опутала ему ноги» [2, т. 1, с. 173] (о Чорбе). Чорб, наделенный глазами поэта, замечает также «Чѣрные облака городского сада» [2, т. 1, с. 172]. Кроме того, город имеет признаки запустения, запущенности и распада, равно как и его насельники: извозчики — «дряхлые», у газетчика «глухой» голос, у пуделя «равнодушные» [2, т. 1, с. 170] глаза и т. д. Этот город замкнут с точки зрения своего хронотопа, в отличие от открытого пространства и растянутого во времени свадебного путешествия Чорба и его жены [57, с. 210] [103, с. 34].

Чорб по возвращении в город останавливается в той же гостинице, в которой они провели свою первую ночь с женой. Эта гостиница, в которую вновь заехал Чорб, была «дурного пошиба» [2, т. 1, с. 171]. Она была старая, плохо пахнувшая, изрядное время не отремонтированная, имевшая нехорошую славу, потому что номера в ней сдавались в том числе на час, то есть для «разового» секса. Любопытно, что несколько раз в рассказе внимание повествователя и персонажей концентрируется на картине, что висит в гостиничном номере: розовая купальщица в позолоченной раме — знак нескверны, но пошлости адского мира.

Эта гостиница для Чорба оказывается не только точкой отсчёта, с которой всё начиналось и в которую он вернулся, чтобы обессмертить свою умершую жену, но и местом встречи с её призраком или душой. (Неслучайно в первую ночь вместе Чорб лишь поцеловал её в душку. Душка — это ямочка в нижней части шеи. Но, конечно, это слово напоминает о душе.) Вначале в номере «ночной мотылек звонко ударился о лампочку» [2, т. 1, с. 172] (напомним, что образ бабочки соотносится с представлениями о душе умершего человека), затем в проститутке (или на её месте) Чорб увидел свою жену. Фраза «Белая женская тень соскочила с постели» [2, т. 1, с. 175] может относиться как к проститутке, так и к «Эвридике». «Ясновидение» Чорба пародийным образом соответствует тому же у Келлера: когда он пытается зайти в номер, то, возражая лакею, он говорит, что там находится его дочь. И можно

предположить, что одноприродная дочь хозяина германского мещанского ада — женщина, которая продаёт себя.

Соприкосновение с миром мёртвых происходит также в рассказе «Наташа» (1924). Отец и дочь Хреновы, выкинутые из «родного гнезда» и оказавшиеся в «чужом городе» [6, с. 134] — вероятно, в пансионе, находятся в трудной ситуации. Отец тяжело болен и фактически при смерти, дочь Наташа ухаживает за стариком. В Наташу влюблён живущий с ними по соседству другой русский эмигрант барон Вольф.

Каждый из героев этого рассказа обречен на скитальчество, значительную часть жизни проводя в убогих арендованных комнатах, но при этом мысленно совершает своё путешествие, Барон Вольф, как он позже признаётся Наташе, выдумывает свои приключения в Африке и в Индии. Но именно свои фантазии считает настоящей жизнью, потому что воображаемые экзотические места связаны с яркими событиями — контрастируя с подробностями рассказов его приятеля, реально побывавшего, в частности, в Бомбее.

Наташа обладает талантом «метафизического ясновидения» [6, с. 721]: она видит Богородицу и левитирующий колокольчик. И хотя позже она говорит Вольфу, что это её фантазии, в конце рассказа её слова опровергаются. Наташа — героиня, воспринимающая окружающую реальность как воздушно-водную стихию. Она засыпает на старом пружинистом диване, и комната вместе с её отражением в тёмном стекле окна при «вялом пламени свечи» «плывёт, как палуба, в чёрную ночь» [6, с. 136].

Отец Наташи в своих снах-кошмарах, прямо напоминающих об образах стихотворения Набокова «Расстрел», совершает путешествия в Россию. При этом его настоящие маршруты — только в пределах комнаты: он прикован к кровати своей болезнью. Но в финале в виде призрака, увиденного дочерью, он растворяется в уличном тумане, будучи позван «изумительной газетной новостью» [6, с. 143].

Между героями этого рассказа есть общее: их воображаемые путешествия по-разному, но оказываются наделены повторяющимися атрибутами реальности. Они слышат схожие звуки: шум русской лесопильни; «музыку географического названия» — барабаны в «Бомбее»; «оранжевую музыку оркестра» [6, с. 142]. Они видят схожие образы: «жёлтые стволы» деревьев возле лесопильни; «солнечные бомбы» — в звукообразе Бомбея; вершины сосен «с золотой судорогой» [6, с. 139]. У них получается выйти за пределы грубого и бедного временного земного пристанища, им удаётся стать хотя бы на время счастливыми [122, с. 292-299].

В рассказе «Тяжёлый дым» (1935) метапутешествие героя представляет собой движение его сознания в сторону пробуждающегося вдохновения. Семья русских эмигрантов живёт в Берлине, по всей видимости, снимая квартиру. Но для юноши-сына комната, в которой он лежит на кушетке, это «комнатный космос» [2, т. 4, с. 552], внутри которого привычные предметы, их очертания рождают у него в воображении далёкие таинственные и экзотические земли: «тень перекладки обращались в морской горизонт или в кайму далекого

берега» [2, т. 4, с. 552]. Интересно, что в «Возвращении Чорба» «дурного пошиба» гостиница представляет собой «чёрный, в географических облупах дом» [2, т. 1, с. 171]. Эти географические облупы — не только курьёзное сравнение, но и указание на возможность уникального перемещения в иные, далёкие страны из привычного мещанского мира сытого и мелкого порока. При этом слово «облупы» вызывает здесь ассоциацию с увеличительным стеклом, с которым склоняются над картой.

Воображение героя «Тяжёлого дыма» активно работает, и ему помогают набоковские сбои оптики: в комнате — вечерний свет, у юноши на носу пенсне, он смотрит сквозь стеклянные двери. Стекло этой двери максимально искажает перспективу: оно «слепое» и «зыбкое» (причём Набоков повторяет этот корень, в одном предложении используя и прилагательное «зыбкое» и существительное «зыбь»), соединяя в единый образ воду и свет).

«Комнатный космос» рассказа — это космос подводный. Вначале герою представляется «полоса воды <...> и чёрный мыс с маленьким силуэтом араукарии» [2, т. 4, с. 552]. Затем стекло двери как будто погружает стул в глубокую воду. Наконец он сам ощущает себя подобным медузе, сквозь которую проходит свет. Тени всех предметов в комнате, сдвинутые уличным светом, имитируют движение воды, они текучи, как волны. Герой в этой текучести теней даже утрачивает чувство границ собственного тела: «его рукой мог быть, например, переулочек по ту сторону дома, а позвоночником — хребтообразная туча через все небо с холодком звёзд на востоке» [2, т. 4, с. 553].

Источник этих метаморфоз реальности — тяжёлый дым, который он увидел по дороге днём. Этот сырой дым на мокрой крыше — исходная точка и прообраз поэтического вдохновения юноши: «Единственное "сюжетное" событие рассказа (поиски папирос персонажем) наслаивается на – или, точнее говоря, подслаивается, под его сновидческие поиски образов: табачный дым и "дымка вдохновения" сигнализируют о приближении решающего творческого всполоха, когда "жарко зажжется рифма" и проявится "подвижная тень дальнейших строк"» [51, с. 28-29]. Он перемещается по квартире как сомнамбула, догоняя себя, «бесшумно проплывшего в зеркале» [2, т. 4, с. 556]. Перемолвливается с отцом, также подобным его зеркальному отражению: у обоих пенснэ, оба путаются со стороной передачи папирос. Юноша-сын путешествует по комнате, отправляясь в далёкие страны, пробегая по мирам «потрафивших» ему книг, — так же, как его отец, не зная Берлина, путешествует по карте города. Передвижения отца по неизвестному, «рвущемуся» на карте уличному пространству рифмуются с «ясновидческой» ездой сына в неизвестное. В финале рассказа герой в замкнутом и чужом комнатном пространстве обретает вдохновение и пишет стихи, а его «лицо мокро от слёз» [2, т. 4, с. 557]: вспоминаемая и воображаемая на протяжении повествования вода-влага изошла из него слезами творческого счастья.

Можно отметить, что путешествие героя в поисках вдохновения, в котором перемещений тела меньше, чем перемещений его глаз и сознания, напоминает сонет В.Я. Брюсова «Творчество» (1895). Брюсовское

стихотворение представляет собой описание того, как рождается вдохновение. В.Ф. Ходасевич в рецензии на этот сонет обратил внимание на реализацию в нём символистского принципа двоемирия [166, с. 66-67]. Брюсов разделяет мир на комнатную реальность и мир творческой мечты. Кроме того, в сонете источником творчества оказывается ночь и сопутствующий ей сон-грёза. То же можно увидеть и в рассказе «Тяжёлый дым», где вечер рождает тени, что пребывают в движении в комнатном пространстве, таинственно изменяя обыденную реальность.

Воображение набоковского героя творит силуэт экзотической араукарии на поверхности стены — так же, как лопасти не менее экзотических латаний превращаются в фиолетовые руки у Брюсова. Брюсовские «блёстки» прозрачных киосков отражаются в золотом блеске мнимой воды от мнимой Луны у Набокова. Гришенька не спит, тем не менее в рассказе появляется намёк на творческое сновидение: «...клеёчатая тетрадь лежала иначе, полураскрывшись (как человек меняет положение во сне)» [2, т. 4, с. 555]. Зримой границей между двумя мирами — между «здесь» и «там» — в «Тяжёлом дыме» оказываются двери, «сквозь слепое, зыбкое стекло которых горел рассыпанный по зыби жёлтый блеск тамошней лампы» [2, т. 4, с. 552]. Брюсовские «тени латаний» и «тайны созданных созданий» [2, т. 4, с. 35] становятся в финале рассказа Набокова «подвижной тенью дальнейших строк», напоминающих о тенях, появляющихся на стене, «когда поднимаешься по лестнице со свечой» [2, т. 4, с. 552].

В стихотворении Брюсова и в рассказе Набокова метапутешествие героя оборачивается движением готового «излиться» литературного произведения. Графические и звуковые брюсовские «создания», рождаясь из сознания автора и таинственной теневой пустоты, движутся ему навстречу для окончательного воплощения. В «Тяжёлом дыме» эта идея реализована еще эффектнее: «Громадная, живая, вытягивалась и загибалась стихотворная строка; на повороте сладко и жарко зажигалась рифма», и появлялись «Пьяные от итальянской музыки аллитераций, от желания жить, от нового соблазна старых слов <...> ничтожные, бранные стихи» [2, т. 4, с. 557].

Путешественники Владимира Набокова — бесприютные герои, для которых гостиницы или съёмные дома — места временного пристанища, причём это ощущение временности порождено не только природой, функцией таких мест, но и их характером. Гостиничный номер или комната пансиона бедны и неудобны, наполнены старыми, ветхими вещами, покрытыми пылью, они эстетически несообразны. Одновременно с этим набоковские герои, отталкиваясь от грубости обстановки, открывают для себя иную реальность, что позволяет им реализовывать свои метапутешествия — в мир прошлого, в мир экзотических стран, в мир художественного творчества, в мир мёртвых и т.д. Эмигранты из романа «Машенька» и рассказов «Наташа», «Возвращение Чорба», «Тяжёлый дым» видят реальность света и тени, воздуха и воды, «комнатный космос» в тесном пространстве изгнания, реальность, что отправляется в дорогу вместе с ними. Эти странствия вместе с временным

пристанищем и всем его содержимым, а также с багажом памяти и картой мечты, становятся способом преодолеть одиночество изгнанников.

2.3. Образы Петербурга и Берлина в прозе Набокова: трансцендентные города-двойники и города-антиподы⁴

Петербург и Берлин в русскоязычном творчестве Набокова представляют собой два противоположных и одновременно схожих города. Петербург — родной город, город памяти о великом культурном прошлом и при этом город, ставший пространством, на котором развернулась новая социально-политическая и метафизическая реальность, Набокову враждебная своей заземлённой идеологией. Берлин же для него — город, в котором проявила себя иная сторона тёмной метафизики — потребительское мещанство, подавляющее высокие устремления человека и постепенно трансформирующееся в духовный, а затем в социально-политический фашизм.

В начале 1920-х гг. Набоков написал пять стихотворений, в которых присутствует образ Петербурга: «Петербург» («Так вот он, прежний чародей...») (1921), «Петербург» («Он на трясине был построен...») (1922), «Петербург» («Мне чудится в Рождественское утро...») (1923), «Санкт-

⁴ Параграф написан на основе статьи, опубликованной в журнале «Отечественная филология» (Вестник МГОУ): Чжу Цзывэй. «Городской текст» в произведениях В. В. Набокова 1920-х годов: Петербург vs Берлин // Отечественная филология. Серия: Русская филология. 2024. №. 3. С. 121-130.

Петербург» (1924), «Петербург» («Единый путь – и множество дорог...») (1924). Их объединяет мотив тоски по оставленной Родине.

Петербург в изображении Набокова — это мёртвый город. Его смерть вызвана народным бунтом, первооснова которого имеет inferнальную природу. В «Петербурге» 1921 года в людей проник «болезненных растений / слащавый дух, / подобный тени» [2, т. 1, с. 579]. И «слащавый дух», и «тень» вызывают ассоциацию с чем-то дьявольским. В «Петербурге» 1922 года это будет «болотный бес», вышедший из бездны и влекущий за собой «замерзших мертвецов» [2, т. 1, с. 587]. Смерть города проявляется в его опустении, обездвиженности, однозвучности, монохромности и т. д. Набоков описывает Петербург по принципу контраста: город его воспоминаний, по которому он бродит в мечтах, полностью противоположен Петербургу нынешнему. Набоковский Петербург парадоксальным образом захвачен адскими силами, но в каком-то плане пребывает в благом посмертии, он «растаял и отлетел» [2, т. 1, с. 598] («Петербург» 1923 года), его Нева, «как Лета льётся» [2, т. 1, с. 623] («Санкт-Петербург» 1924 года).

Прежний Петербург — это город русской культуры, символом которой является Пушкин, не раз прямо упомянутый в этом цикле, присутствующий мотивами «Медного всадника», угадывающийся в ритме, размере, образах набоковских стихотворений. Петербург Набокова — это Фонтанка, Морской проспект, Мойка, река Нева, Исаакиевский собор, Юсуповский дворец и т. д. — топонимы «родного» [2, т. 1, с. 579] города, увиденного сквозь призму

счастливого сознания, которое пытается вспомнить Петербург и одновременно запомнить, сохранить в памяти то, что однажды возродится, но будет всё-таки иным. Причём Петербург для него — именно Петербург: никакие переименования города Набоков не принимает. Так, в стихотворении «Ленинград» (1924) новое название он иронически возводит к Елене Троянской, замечая при этом, что этот город совсем не похож на Троию.

Но главное — Набоков тоскует по Петербургу. Эта тоска будет отзываться и в последующих его произведениях. Например, в комментарии к «Евгению Онегину» он пишет о своём личном понимании, ощущении, что такое Летний сад, в который маленького Онегина водил гулять гувернёр.

После 1924 года Петербург уходит в творчестве Набокова на второй план. Во второй половине 1920-х годов и в 1930-е годы в его русскоязычной прозе Петербург уже не является основным пространством, где происходят события. Так, например, в романах «Машенька» (1926) и «Дар» (1938) Петербург лишь возникает в памяти героев, а в романах «Защита Лужина» (1930) и «Подвиг» (1932), равно как и в рассказах «Письмо в Россию» (1924) и «Адмиралтейская игла» (1933) Петербург появляется всего лишь во второстепенных фрагментах. Одна из причин снижения частоты задействования образа Петербурга в набоковской прозе состоит в его реакции на перенасыщенность литературы русского зарубежья художественными воспоминаниями об этом городе.

В начале 1920-х гг. многие писатели-эмигранты разрабатывали петербургскую тему. Так, например, в 1922 году издательство «Слово

(Берлин)» опубликовало сборник З. Н. Гиппиус «Стихи. Дневник 1911–1921». Поэтесса рассматривала Петербург как символ русской нации и культуры, по которому в 1917 году был нанесён сокрушительный удар. В 1922 году в Берлине был издан сборник В. Ф. Ходасевича «Тяжелая лира», в котором Петербург изображён пребывающим в состоянии смуты и хаоса. В 1928 году Г. В. Иванов напечатал роман «Петербургские зимы», в котором он описал полную трагизма жизнь в Петербурге и тех художников и писателей, которым привелось жить в этом городе. Петербургская тема появлялась также в произведениях И. А. Бунина, Г. В. Адамовича, Н. Н. Берберовой, Игоря Северянина и др.

Петербург в стихотворениях З. Н. Гиппиус отчасти схож с Петербургом стихотворений Набокова. Так, например, в гиппиусовском «Петербурге» («В минуты вещей одиночеств...») (1919), как и в набоковском «Петербурге» (1921), почти один и тот же лексико-семантический набор: «одиночество», «стылый», «покорный», «рабий», «гниль», «мутный», «пропасть» — у Гиппиус; «томимый», «умер», «скорбен», «замученный», «бледный», «испуг», «пустой», «пустынный» — у Набокова. У обоих авторов город выступает в качестве почти олицетворённого адресата для поэта: «Мой город строгий, город милый! Я ненавижу, — но тебя ль?» [106, с. 336] — «О, город бледный, где же ныне / твои туманы...» [2, т. 1, с. 576]. Для Гиппиус и Набокова Петербург — средоточие русской культуры, которое погубило, но имеет возможность восстать. В обоих стихотворениях живёт память о пушкинском «Медном всаднике»:

герой набоковского «Петербурга» бродит по городу со своей тенью, вспоминает о петербургском ледоходе (как бы «наводнении» пушкинской повести); в гиппиусовском «Петербурге» inferнальную мглу над Медным всадником поэт призывает развеять «последний вал» [106, с. 336] морского потопа.

По мере того, как развивались русские зарубежные издательства, воспоминаний о Петербурге, художественных претворений его образа становилось всё больше. Постепенно изображение Петербурга стало стереотипным. Например, реки и каналы Петербурга в прозе эмигрантов были либо «тёмные», либо «печальные». Общим местом стали и переключки с поэмой «Медный всадник». В 1925 году Набоков в письме к Глебу Струве жаловался на русских эмигрантов: «Берлинская литература хромает. <...> Сергей Горный все тот же нестерпимо-однообразный популяризатор частных воспоминаний» [7, с. 121]. Спустя много лет Набоков заметил: «Полагаю, отстранённый наблюдатель немало потешился бы, разглядывая этих почти бесплотных людей, имитировавших посреди чужих городов погибшую цивилизацию, — далёкие, почти легендарные, почти шумерские миражи Москвы и Петербурга, 1900–1916 (что уже тогда, в двадцатых и тридцатых годах, звучало подобно 1916–1900 до Р. Х.)» [1, т. 5, с. 560]. Иными словами, в конце 1920-х годов для Набокова петербургская тема была в высшей степени избитой.

По мнению Е. М. Шастиной, «Для Набокова Берлин — чужбина, антипод любимого "воздушного" и "призрачного" Петербурга, который сверкает в серебристом и золотистом цвете, ассоциируется с теплотой, величием, детским смехом и праздничностью» [85, с. 208], но после 1924 года образ Петербурга исчезает из творчества Набокова, и его место занимает образ другого города — Берлина. С 1924 года до 1925 года Набоков написал четыре рассказа: «Благость» (1924), «Гроза» (1924), «Письмо в Россию» (1925), «Путеводитель по Берлину» (1925), — действие которых происходит в Берлине.

Берлин в рассказе «Благость» — город счастья, чьё пространство есть «субъективная проекция реальности» [54, с. 23] главного героя. Образ города создаётся посредством соединения мотивов, противоположных с точки зрения характеристики материи: рукотворная реальность Берлина — «черепичные крыши», «толстобокие автобусы», «трамвайный вагон» [2, т. 1, с. 110, 111, 114] — соседствует с образами осени, дующей сильными ветрами и проливающейся на город частыми дождями. В мире, исполненном благости, радостное настроение проявляется, например, в «железном и нежном гудении ветра» [2, т. 1, с. 114]. Эпитеты этой фразы контрастны в своём контекстуальном значении, но приложены к одному объекту и даже созвучны, а потому составляют единство, которое создано сознанием героя. Берлин — это город, увиденный через оптику как минимум двух искажений. В конце «Благости» герой смотрит на город через трамвайное стекло в «частых каплях дождя» [2, т. 1, с. 114]. Взгляд сквозь стекло, дождь и ветер, ставшие единством

(«волны <...> прохлады обдавали грудь» [2, т. 1, с. 112], «летал дождь» [2, т. 1, с. 114]) превращают для героя Берлин в город, соединяющий верх и низ, небо и землю: капли дождя на чёрном стекле напоминают ему «подёрнутое бисером звёзд ночное небо» [2, т. 1, с. 114], — и одновременно ему кажется, что «влажные ветви хлещут по окнам» [2, т. 1, с. 114] трамвая. Берлин — это как бы текущий город (очертания города меняются благодаря «неверным внутренним переливам стекла» [2, т. 1, с. 114]): финальные «ток... ток...» [2, т. 1, с. 114] рассказа (из-за их отточий не имеющего конца) — это и звукоподражательные слова (звук падения на крышу трамвая срываемых ветром каштанов), и существительные со значением перемещения электрических зарядов (трамвай, движущийся посредством электричества) и течения воды или воздуха. Трамвай подобен лодке, плывущей через вечерний город, как по реке Шпрее.

Старушка из «Благости» читает путеводитель по Берлину (другим читателем которого оказывается ветер). И план из этой книги выпадает «ступеньками» [2, т. 1, с. 112]. Город, таким образом, оказывается чем-то вроде «лестницы в небо», приобретает метафизическое измерение. Путеводитель по Берлину — это и зачаток будущего одноимённого набоковского рассказа, композиция которого одновременно кольцевая и ступенчатая. Рассказ начинается со входа героя и его приятеля в пивную и там же завершается, но каждая из пяти частей при этом приближает читателя к авторской мысли о ценности собирания того, что будет когда-то предметом воспоминания. Причём повествователь собирает будущие воспоминания не для себя, а для мальчика,

что живёт в пивной. Железные трубы, стареющие трамваи, львы на вывеске пивной и в зоологическом саду, люди, выполняющие работы, посетители пивной и её обстановка — всё это останется в детской памяти. Каждая из частей рассказа содержит образ стекла-зеркала. Труба оказывается подобной подзорной трубе, наставляемой в будущее или прошлое; окна трамвая как «ласковые зеркала будущих времён» [2, т. 1, с. 178]; в фургоне в ящиках едут «ровные ряды пустых бутылок, собранных по кабакам» [2, т. 1, с. 179]; витрины дома земноводных как окна подводной лодки; в пивной — зеркало, в котором рассказчик видит мальчика. Эти зеркала — границы между временами и при этом средства преодоления этих границ.

Одна из них — граница между Берлином и Петербургом. Рассказчику витрины дома земноводных напоминают о капитане Немо, глядящего на Атлантиду с лежащей на песке «пурпурной звездой о пяти концах» [2, т. 1, с. 180]. И он сам, как Немо, то есть Никто (инкогнито и социально-культурный «никто» — как и все эмигранты), вглядывается в Петербург — Атлантиду, жертву «опытов глуповатых утопий» [2, т. 1, с. 180]. То же «мерцание» Петербурга сквозь реальность Берлина присутствует и в «Благости», климат которого в рассказе вместо континентального напоминает у Набокова петербургский морской.

По мнению А.А. Долинина, «Набоков идет наперекор общему мнению, отказываясь видеть в послевоенной ситуации признаки эпохального сдвига, кризиса западной культуры, конца или заката Европы» [30, с. 9]. Для многих из

русских писателей-эмигрантов Берлин, и вообще Запад, – это нечто, что однозначно уступает, если не противостоит русской культуре. Запад, согласно разделяемой ими мысли О. Шпенглера, начинает переживать свой закат. Например, В. Ф. Ходасевич в стихотворении «Под землёй» (1923) пишет о жизни берлинского «униженного и оскорблённого» [165, с. 264]. Для героя стихотворения Берлин — это город, где лежит «чужой гранит», над которым «синяя пустыня» и в котором нет места старику, создающему «сладолюбивые миры» [165, с. 264].

В этом же году В.Б. Шкловский опубликовал книгу «Зоо, или Письма не о любви», один из основных мотивов которой — одиночество автора, которому трудно жить в Берлине: «Никуда не едет русский Берлин. У него нет судьбы. Никакой тяги» [170, с. 201]. И.Г. Эренбург также жаловался на жизнь в Берлине. «Это — самый удобный город в Европе, и это в то же время — самый угрюмый, самый не удовлетворенный жизнью город, где проспекты длиннее жизни, где много камня и нет архитектурны, где все — уют и где жизнь так неуютна, так сиротлива...» [176, с. 307].

Все эти писатели не принимали Берлин или в крайнем случае были равнодушны к нему не из-за самого Берлина, а из-за России, которую вынуждены были оставить: «Я не могу жить в Берлине. Всем бытом, всеми навыками я связан с сегодняшней Россией. <...> Я хочу в Россию» [170, с. 225].

Набоков, напротив, стремился переродиться к западной жизни, проникнуться пространством и духом Берлина, вобрать этот город в своё

сознание и сделать его частью своего художественного мира. Например, в рассказе «Письмо в Россию» (1925) писатель, начав вспоминать о Петербурге, сознательно и намеренно останавливает себя, чтобы говорить о Берлине. Зимний Петербург прекрасен в своём оледенении, зимний Берлин — в своей дождливой погоде. Как и в рассказах «Благость» и «Путеводитель по Берлину», Набоков пользуется искажённой оптикой, «романтизирующей» реальность: «В сыром, смазанном чёрным салом берлинском асфальте текут отблески фонарей», сквозь окна трамвая видны «коричневые лавки», на «столбах мокрого блеска» «прокатывает автомобиль» [2, т. 1, с. 160]. Счастье героя, обнимающее ночной Берлин, остаётся для него в «мокрое отражении фонаря» [2, т. 1, с. 162]. Он счастлив настолько, что даже смерть старушки, самоубийство, совершаемое ею на берлинском кладбище, не кажется ему страшным или отвратительным, оно только таинственно и пронзительно.

Повествователь спокойно рассказывает и о проститутке, ведущей клиента в меблированные комнаты, и о простых танцах в кабачках, которые он иногда наблюдает. Тому и другому он отказывает в праве быть знаком падения современных нравов или пространством тёмной инфернальности. Это не Петербург Ф. М. Достоевского (хотя в тексте присутствуют «мерцающие намеки на "петербургский текст" русской культуры» [54, с. 25]), это именно Берлин Набокова, или, может быть, скрытый Петербург Набокова, потому что бинарная оппозиция этих городов у него не очевидна.

По мнению Б.В. Аверина, «Не тоска по утраченному раю детства, а "сладость изгнания", "блаженство духовного одиночества", дар Мнемозины, обретаемый по изгнании, — таковы коррективы, вносимые темой "тотального воспоминания" в восприятие многих набоковских сюжетов» [15, с. 163]. Набоковский герой любит Берлин, потому что настроен его любить, всё в нём. Например, там, где у Эренбурга Берлин — город холодного техницизма [176, с. 284], — там у Набокова образы берлинской техники пронизаны лиризмом: «А знаешь ли, с каким великолепным грохотом промахивает через мост, над улицей, освещенный, хохочущий всеми окнами своими поезд? Вероятно, он дальше предместья не ходит, но мрак под черным сводом моста полон в это мгновенье такой могучей чугунной музыки...» [2, т. 1, с. 161]. Сиюминутность времени и конкретность пространства сменяются у Набокова пространственно-временным универсализмом. В его произведениях заявлено «авторское представление о целостности мира» [71, с. 217].

В финале «Письма в Россию», в последнем абзаце, после фразы «Так разрешилась берлинская ночь» [2, т. 1, с. 162], которая как бы подвела черту под разговором о Берлине, писатель говорит о счастье, переживаемом и в любом времени, и в городе вообще. Образ «каменных ступеней, спускающихся в чёрные воды канала» [2, т. 1, с. 162] подходит и Берлину, и Петербургу. Выражение «Прокатят века...» [2, т. 1, с. 162] переводит время рассказа на столетия вперёд. Счастье героя рассказа обусловлено не местом и временем, но причастностью сфере творчества и любви. Набоков оспаривает мысль

Экклезиаста о том, что всё проходит. За дважды повторённой фразой «Всё пройдёт» следует также дважды повторённое выражение «счастье моё» [2, т. 1, с. 162]. Причём одно из словосочетаний «счастье моё», стоя в одном ряду с обращением «милый друг», само выглядит как обращение, то есть уверенность в счастье для героя обусловлена прежде всего его любовью.

Позже, с конца 1920-х гг. и в 1930-е годы, Берлин приобретёт в прозе Набокова и иные черты — черты пошлости. Например, в рассказе «Набор» (1935) главный герой, несмотря на свой пожилой возраст, тяжёлое тело, болезненность и бедность, так же, как и герои рассказов 1920-х гг., «неприлично счастлив» [2, т. 4, с. 560] (поскольку счастлив повествователь, «загримированный под читателя» [2, т. 4, с. 562], передавший герою своё счастливое настроение), но сам город, имея те же приметы, что и раньше, всё-таки выглядит грубо и пошло: «Между кустами боярышника и выдержанной в стиле шалэ публичной уборной сквозила сизая улица; там стоял толстым шутком рекламный столб и проходил с бряцанием и воем трамвай» [2, т. 4, с. 560]. Берлин рассказа «Облако, озеро, башня» (1937) превращается в город националистской бюрократии и охлократии, сделавших из частной утопии земного поэтического рая антиутопию коллективистской «увеспоездки» [2, т. 4, с. 584].

2.4. Метафизическое путешествие в романе Владимира Набокова «Король, дама, валет»: Берлин как посмертная реальность⁵

Роман В. В. Набокова «Король, дама, валет» (1928) за почти сто лет не раз оказывался в центре внимания российского и зарубежного литературоведения, и, конечно, анализировался с различных точек зрения. Одним из неразработанных пластов этого произведения является сюжет метафизического путешествия главного героя.

В статье «Мифологические подтексты романа "Король, дама, валет"» Д.З. Йожа обращает внимание на связи книги с «Божественной комедией» Данте Алигьери. В первой главе романа Франц решается на переход из купе третьего класса в купе класса второго: и это представляется ему «переходом из мерзостного ада, через пургаторий площадок и коридоров, в подлинный рай» [2, т. 2, с. 137-138]. Писатель далее сравнивает эту развёрнутую метафору со средневековой мистерией: «в мистерии, по длинной сцене, разделенной на три части, восковой актер переходит из пасти дьявола в ликующий парадиз» [2, т. 2, с. 138]. В.Б. Полищук в примечании к роману комментирует этот эпизод так: «Сцена, на которой разыгрывались мистерии, как и кукольный вертеп, обычно состояла из трех частей: ад, пургаторий (чистилище) и парадиз (рай)» [2, т. 2, с. 699].

⁵ Параграф написан на основе статьи, опубликованной в журнале «Litera»: Чжу Цзывэй. Путешествие из ада в ад в романе Владимира Набокова «Король, дама, валет» // Litera. 2024. № 7. С. 158-166.

Нора Букс пишет о том, что название второго набоковского романа содержит намёк на вальсовый счёт и на то, что танец является основной сюжетной моделью для «Короля, дамы, валета» [28, с. 44]. Тройной счёт вальса реализуется в книге в многочисленных тройных повторах. Можно сказать, что один из таких повторов проявляется в трехчастной структуре реальности, отсылающей к «Божественной комедии».

Интересно также, что безымянная книга, которую читает Драйер в купе, в английской версии «Короля, дамы, валета» оказывается «Мёртвыми душами» Н. В. Гоголя в немецком переводе. В русской версии романа Марта про себя определяет её как «переводную новеллу» [2, т. 2, с. 137], где прилагательное «переводная» актуализирует не только мотив перевода с языка на язык, но может быть понято как перевод из одного пространства или состояния в другое. Гоголевская поэма в замысле должна была состоять из трёх частей, ассоциативно соотносясь с «Божественной комедией»: «Законченные "Мертвые души" должны были рождать три взаимосвязанных образа: преступления, наказания и искупления» [4, с. 99]. В «Лекциях по русской литературе» Набоков предлагает свою версию, почему Гоголю не удалась такая трилогия. С его точки зрения, гоголевский гений сломал бы любую схему (в том числе, видимо, схему изображения иномирья), и, кроме того, Чичиков слишком маленькая личность, не соответствующая роли грешника.

В «Короле, даме, валете» происходит обращение к дантовской схеме и одновременно её отчасти ироническое [72] пародийное [28, с. 56] отрицание.

Франц, подобно Чичикову (в набоковском прочтении), оказывается персонажем, не вполне соразмерным греху (или осознанию греха) прелюбодеяния и насилия над ближним, а значит, несоразмерным и третьему дантовскому небу. Неслучайно старик Менетекелфарес, «мелкий бес» [2, т. 2, с. 24], считает его плодом своей фантазии («весь мир романа с его персонажами оказывается игрой сумасшедшего старика» [28, с. 43]) и отменяет его существование в тот момент, когда Франц съезжает от него. Франц взвешен, измерен и признан недостойным преобразования на пути. Однако, стоит отметить, что английская версия романа, созданная Набоковым много лет спустя, заострит негативные черты Франца, в нём обозначится и более грубый и активный эротизм, и садизм, и даже будут сделаны намёки на его нацистское будущее [44, с. 604].

Г. Хасин в статье «Между микро и макро: повествование и метафизика в романе В. Набокова "Король, дама, валет"» видит в героях романа монад, не способных к сущностным изменениям, подобно шахматным фигурам или игральным картам: «Трансценденция и становление им недоступны» [80, с. 646]. В этом смысле духовное путешествие Франца изначально обречено на провал, на возвращение в исходную точку.

Франц переходит из вагона третьего класса, который видится ему адом, во второй класс, который он воспринимает в качестве рая, но существует ведь также первый класс, о котором Франц просто запрещает себе мечтать, потому что там едут «почти неземные актрисы» [2, т. 2, с. 134], то есть «небожительницы», «ангелы». Второй класс, в котором оказался Франц, это

обманный рай, «фальшивый эдем» [79, с. 181], если не ад, то его подобие. Марта, сидящая в купе, в романе «получает черты трансцендентного существа: у нее "мадоннообразный профиль"» [115, с. 685], но на самом деле она «стареющая женщина — красивая, пожалуй, — а все-таки чем-то похожая на большую белую жабу» [2, т. 2, с. 294]. В.Б. Полищук отмечает, что «в фольклоре образ жабы обычно ассоциируется с атрибутами ведовства» [2, т. 2, с. 705], то есть Марта — не Мадонна, не «туманная дама» [2, т. 2, с. 148] (или блоковская «Прекрасная Дама»), а ведьма, василиск, вампир, обездвиживающий и умерщвляющий своего любовника: Марта «рассмеялась, плотоядно обнажив зубы» [2, т. 2, с. 163], она «позевывала, как тигрица» [2, т. 2, с. 147]. Марта обладает способностью к тёмному визионерству, к симпатической магии: она предчувствует возможную смерть мужа в автоаварии и пытается способствовать ей (в английской версии Набоков после того, как Драйер появляется живым и здоровым, добавил фразу Марты «Мои чары не действуют» [44, с. 609]). Д.З. Йожа отмечает также, что образ Марты схож с образом Лилит из одноимённого набоковского стихотворения 1930 года, созданного параллельно «Королю, даме, валету». Герою этого произведения, как и Францу, вначале кажется, что он в раю, но в финале он обнаруживает, что оказался в аду.

Другой образ, повлиявший на образ Марты, по замечанию Д.З. Йожа, это пушкинская Русалка. Неслучайно реальная возможность убить Драйера оказывается для неё связана с водой: как известно, в мифах русалки

заманивают мужчин к воде и топят их. Марта и в целом связана с мотивом влаги. Образы «черного, влажного, нежного асфальта» [2, т. 2, с. 178] соединяются у Франца с образом Марты и вызывают у него поллюцию. Она впервые приходит к Францу для любовной утехы именно во время дождя.

В вагоне третьего класса Франц, как ему кажется, сталкивается с «чудовищем», или с дьяволом, образ которого восходит к образам бесов мировой литературной традиции — к чёрту, например, И. В. Гёте или Ф. М. Достоевского. Как и у Гёте, набоковский чёрт, вероятно, хромот. Его раскачивающийся вход в отделение третьего класса можно понять и как реакцию на движение поезда, и как следствие хромоты. Описание чёрта у Набокова и Достоевского начинается с именованя того «господином». Чёрт в обоих случаях хорошо одет, но оба раза в его облике ощущается несообразность: в «Братьях Карамазовых» костюм чёрта устарел, в «Короле, даме, валете» нарядность «чудовища» резко контрастирует с его уродливым лицом. Все три чёрта пластичны и обладают способностью подстраиваться под людей. На лице набоковского дьявола — «целая география оттенков — желтоватость, розоватость, лоск» [2, т. 2, с. 132]. Метафора здесь говорит не только о сходстве цвета лица у пугающего Франца господина с картой мира, но и указывает на его скитания, как и его «черный, склизкий, пёстрый от наклеек чемодан» [2, т. 2, с. 133]. Лицо чёрта у Набокова похоже на череп: «нос — крохотный, обтянут по кости белесой кожей, кругленькие, чёрные ноздри непристойны и асимметричны» [2, т. 2, с. 132]. Этот чёрт станет причиной,

почему Франц окажется в купе с Мартой и Драйером. Франц перейдет во второй класс по шаткой площадке, рифмующейся с шаткостью пола под ногами господина из отделения для третьего класса, что в свою очередь отсылает к фразеологизму «встать на шаткую дорожку». В последний раз в романе этот персонаж примерещится Францу в манекене, у которого окажется «бледное, в странных географических пятнах» [2, т. 2, с. 241] тело. Соприкосновение с ним, с его нечистоплотностью окончательно лишит Франца воспоминаний о первом восприятии Марты как чудесной мадонноподобной дамы.

Позже, в Берлине, где «райскими голосами перекликались гудки» [2, т. 2, с. 146], Франц, как кажется, вновь встретит его, «туманного прохожего» (это определение обозначит его метафизическую природу), и тот укажет ему нужный дом. В этот раз «география оттенков» лица этого господина будет увидена Францем как пятнистость. Этот образ порожден движением веток и листвы, но заставляет подумать о шкуре хищника. В поезде этот персонаж держит в руках порнографический журнал, в городе же именно он направляет Франца в дом Драйера и Марты, любовником которой Франц станет.

Когда господин из третьего класса вместе с другими пассажирами начинает есть, в памяти у Франца возникают отвратительные образы прошлого, связанные с полостями, внутренностями, с едой и перевариванием. Франц бежит из своего отделения, но в «райском» купе второго класса он снова сталкивается с образом ротовой полости: Марта «зевнула, дрогнув напряженным языком в красной полутьме рта и блеснув зубами» [2, т. 2, с. 138].

Поезд, в котором едет Франц, втягивает в себя «огромная железная полость вокзала» [2, т. 2, с. 142]. Подземка будет восприниматься им как «прохладные недра» [2, т. 2, с. 167]. По приезду Франц отметит, что в Берлине «под аспидной тучей тлел узкий, жёлтый закат» [2, т. 2, с. 141]. Определение «аспидная» отсылает здесь, конечно, не только к цветам, но и к змее как символу дьявола. Иными словами, «пасть дьявола», из которой переходит герой мистерии в «ликующий парадиз», никуда Франца не отпустила.

Франц — «восковой актёр», оказывающийся возле Марты в пространстве смерти: он «мертвец в очках», он спит, протянув «мёртвую ногу» [2, т. 2, с. 140]. В магазине он как «веселая кукла», по ночам — как «мёртвая кукла» [2, т. 2, с. 230]. Марта умерщвляет всё и всех. Её слуги «спят мёртвым сном» [2, т. 2, с. 233], её и Францева мысль вращается вокруг «мёртвой точки» [2, т. 2, с. 248], наконец, она хочет превратить в покойника Драйера, поскорее пройти с ним дорогу от обмертвелого до мёртвого мужа [2, т. 2, с. 258]. Марта не Мадонна, как видится Францу, не Прекрасная Дама блоковского первого тома, но демоническое существо тома второго. Она влечёт его не в третий круг рая, но во второй, а затем и в седьмой круг ада — к сладострастникам, а после — к совершающим насилие над ближними.

Д.З. Йожа обращает также внимание на регулярные путешествия Франца на метро. Франц ездит на работу и машинально повторяет рекламные стихи «Чисти зубы нашей пастой, улыбаться будешь часто» [2, т. 2, с. 260]. В английской версии они звучат так: «Clean your teeth with Dentophile, every

minute you will smile» [11, p. 121] — и в названии зубной пасты «Дантофайл» слышится имя великого итальянского писателя. А за этими словами для Франца была «чёрная тьма, тьма, в которую не следовало вникать» [2, т. 2, с. 261], и кошмары. Можно добавить, что в каламбуре «Dentophile» («любитель Данте») скрывается не только намёк на «Божественную комедию», но и указание на один из объектов французского страха — Марту. В романе Набоков часто концентрирует внимание именно на её зубах: она скалит зубы, стучит зубами, ощупывает пломбу. Её рот для Франца — напоминание о дьявольской пасти из финала «Ада».

Франц, приехавший в Берлин, разбил очки и потому воспринимает город искажённо. Берлин и все его жители призрачны: «Внизу, по улице, как медузы, скользили люди, среди внезапно замершего автомобильного студня» [2, т. 2, с. 145], «откуда-то появился призрак собаки» [2, т. 2, с. 149], «хищные призраки автомобилей» [2, т. 2, с. 144]. Реальный мир оборачивается иномирьем, где Франц оказывается «вне себя», в «беспокойном небытии» [2, т. 2, с. 137]. Он ощущает слоистость и сновидческий характер реальности, утрачивает границу между реальностью и сном: «кто её знает, явь ли это, окончательная явь, или только новый обманчивый слой?» [2, т. 2, с. 143]. В конце концов не только за сбой разума старика Менетекелфареса можно принять его идею о том, что Франц — плод его фантазии: можно предположить, что происходящее с Францем, его яви и его сны, также находятся внутри сна Менетекелфареса. В

свою очередь, эта утрата границы между реальностью и сном заставляет подумать о пребывании Франца в состоянии смерти или перехода к ней.

Марта заболевает. Доктор говорит о «*pneumonia supura*». Символически же страдания Марты и Франца на курорте в курзале напоминают о третьем и седьмом кругах дантовского ада. Марта кружится в музыке и танце, ощущая жар и испытывая перекаты боли в теле. Франц чувствует, что его «мучат изощренно, безобразно мучат, выворачивают наизнанку, — и нет конца, нет конца...» [2, т. 2, с. 291], чувствует себя смертельно усталым, Марта позже буквально уходит в смерть. На фразу вежливости одного из гостей Франц невпопад отвечает, что он «много греб. Гребной спорт очень полезен» [2, т. 2, с. 292]. И этот ответ намекает не только на попытку убийства на озере, но и о кипящем Флегетоне, по которому плывут дантовские грешники.

Рай и ад в «Короле, даме, валете» — понятия относительные. Одни и те же пространство, время, ситуации разными героями воспринимаются по-разному: человек определяет собой реальность. Так, на протяжении всего романа Драйер бросает сияющий отблеск на реальность, воспринимает мир как чудо, как рай. Буквосочетание «рай» даже присутствует в его фамилии. Драйер в купе читает «солнцем освещенные страницы» [2, т. 2, с. 137] Гоголя. Когда он позвонил Францу насчёт работы, в комнате «райским блеском заиграло на стене телефонное сооружение» [2, т. 2, с. 169]. Выходные дни и курортное время Драйер воспринимает через оптимистическую призму: «райский день» [2, т. 2, с. 251], «погода райская» [2, т. 2, с. 292].

При этом всё то же самое для Франца и Марты выглядит совершенно иначе. Болезнь Марты — шок для Драйера. Его рай также оборачивается адом. Когда он возвращается на курорт, узнав об опасном состоянии Марты, то часть пейзажа для него «ухает в тартарары» [2, т. 2, с. 298] (этот фразеологизм прямо отсылает к античному аду — Тартару). Однако в отличие от Франца Драйер не путает рай и ад: его ад — следствие искреннего страдания от смерти любимой жены.

Смерть Марты для Драйера — катастрофа, для Франца — освобождение. Драйер, отражая на лице последнюю улыбку Марты, печалится об ушедшей красоте, Франц в это же время разражается смехом. Но последнее предложение романа кажется фиксацией не столько психологической разрядки, сколько чего-то вроде одержимости, рифмующейся со смехом Марты во сне-бреду, в котором она убивает Драйера: «Барышне в соседнем номере показалось спросонья, что рядом, за стеной, смеются и говорят, все сразу, несколько подвыпивших людей» [2, т. 2, с. 305]. Два дополнения, разбивающие предложение, создают эффект захлёбывающегося ритма.

В романе «Король, дама, валет» реализованы несколько сюжетных конструкций, одна из них — это сюжет путешествия. Главный герой, молодой провинциал, приезжает в столицу и, ходя по ней пешком и перемещаясь в подземке, исследует новый для него большой город. Путешествие Франца по Берлину представляет собой набор ошибок, блужданий и попаданий в тупики. Но главное его путешествие, по характеру схожее с реальным, — это

путешествие метафизическое. Его прообраз — переход Франца в поезде из вагона из третьего класса во второй, которое прокомментировано Набоковым как переход из ада в рай.

Но, как и в случае с путешествием по реальному пространству города, главный герой совершает множественные ошибки. Вместо райской реальности, отсылающей к «Божественной комедии» Данте Алигьери, Франц оказывается в реальности адской. Его «мадонноподобная» возлюбленная оборачивается злой ведьмой, втягивающей его в подготовку к убийству и лишаящей его свободы. Его мечты о карьере упираются в образ тоскливой жизни со стареющей женщиной. Франц, как и Марта, вместо «обители влюблённых» обнаруживают себя во втором круге ада и в «огненной реке» душевного и телесного помрачения.

Реальность «Короля, дамы, валета» — это не только мир карточной игры плоских персонажей, составивших любовных треугольник, но и сновиденческий кошмарный мир, в котором несоизмеримые великому духовному путешествию герои оказываются не способны ни обрести настоящий рай, ни полностью осознать подлинный ад: Франц не ощущает себя виновным, поскольку не проник по-настоящему в понятие греха. (Кстати, Драйер в английской версии романа говорит о Марте, что той «даже не известно само слово "прелюбодеяние"» [11, р. 175]).

Жизненный путь главного героя в набоковском романе можно охарактеризовать как круговое слепое [80, с. 635], нетворческое [26, с. 333]

путешествие из ада неприятия людей в ад мучения от связывающего его прелюбодеяния и возможного убийства. Хотя в «Лекциях по русской литературе», подвергая критике философию и художественную практику Ф. М. Достоевского, Набоков отрицает идею о том, что «преступление доводит преступника до душевного ада, неизбежного удела всех злодеев» [4, с. 185], однако именно это — превращение жизни в ад — происходит с героями «Короля, дамы, валета».

Травелоги Владимира Набокова — это травелоги, проявляющие себя одновременно в разных формах. Герои набоковской прозы совершают путешествия в пространстве современного города или его окрестностей и при этом устремляются или «проваливаются» в потусторонность. Травелоги Набокова из описаний путешествий героев в пространстве Петербурга или Берлина или их протяжённых субурбий оборачиваются описанием метапутешествий. Окружающее пространство в набоковских произведениях скоро становится пространством сознания, «пейзажем» сознания, «интерьером» сознания. В топосах- и локусах-символах обыденной реальности герои Набокова провидят универсальные мифологические символы, указывающие на парадизную или инфермальную реальность. Их пребывание в посястороннем проявлении двоимирности ощущается ими как временное и ненадёжное, их имагинативная способность (а в других случаях — её отсутствие) предопределяет цель и финал конкретного набоковского травелога — другую жизнь или прежнюю смерть.

Глава III. Формы и способы перемещения в тревелогах Владимира Набокова

Многообразные функции транспорта, его дорог, мест его остановки или стоянки в произведениях Владимира Набокова проанализированы в книге Ю. Левинга «Вокзал – Гараж – Ангар: Владимир Набоков и поэтика русского урбанизма» [50]. Исследователь в широком культурном и литературном контексте рассматривает в ней варианты обращения писателя к образам поезда, автомобиля, самолета. Транспорт в творчестве Набокова — это актуальная для новой, урбанистической, предельно технизированной эпохи версия средств передвижения из одной реальности в другую, потустороннюю. Неслучайно у писателя различный транспорт сравнивается с теми или иными живыми или мифологическими существами. Особенности внутреннего пространства транспорта и того, что с транспортом связано, изменение восприятия времени, обусловленное перемещением на поезде, автомобиле или самолете, влияние транспорта на окружающую реальность и судьбу героев — всё это подвергается анализу в книге Ю. Левинга. Однако за пределами исследования остаётся подробный и внимательный анализ транспортных образов в конкретных набоковских произведениях. И в отдельных случаях этот анализ позволяет увидеть их интегральный характер, определяющий специфику различных уровней текста.

3.1. Транспортная образность набоковских травелогов⁶⁷

Появление поезда и его широкое распространение в мире не только изменило способ передвижения человека, но и сыграло важную роль в создании новой образности, нового хронотопа в искусстве. О поездах применительно к разным аспектам этого художественного образа в прозе писателей-модернистов русскими филологами написан ряд значимых работ. Среди них можно назвать, например, посвящённые И.А. Бунину статью Е.М. Болдыревой, в которой в том числе говорится о призрачных блужданиях главных героев бунинской «Жизни Арсеньева» и «Берлинской хроники» В. Бенямина. Отметим и статью В. А. Андреевой о композиции воспоминания в романе Гайто Газданова «Пробуждение», где реальность поезда выступает в качестве средства остранения по отношению к воспоминаниям о прошлом, а также работу О.П. Мурашёвой и Л.Н. Караевой о восприятии поезда как пространственной структуры в газдановском романе «Вечер у Клэр». Подробный обзор исследований, посвящённых отражению образа поезда в поэзии русского

⁶ Параграф написан на основе статьи, опубликованной в журнале «СибСкрипт»: Чжу Цзывэй. Призрачный поезд как интегральный образ в романе В. В. Набокова «Машенька» // СибСкрипт. 2024. №. 4. С. 637-646.

⁷ Также параграф написан на основе статьи, опубликованной в сборнике «Человек в информационном пространстве»: Чжу Цзывэй. «Заблудившийся трамвай» Н. С. Гумилёва как один из претекстов романа В. В. Набокова «Машенька»: метафизическое путешествие сквозь онейрическую реальность // Человек в информационном пространстве: сборник научных материалов / под науч. ред. Н. В. Аниськиной; общ. ред. Л. Е. Бахваловой. Ярославль: РИО ЯГПУ, 2024. 299 с. С. 161-165.

модернизма, представлен в статье Н.А. Муратовой и Г.А. Жиличевой «Семиотика поезда в русской литературе».

В травелогах В.В. Набокова предметом изображения часто оказываются поезда, которые становятся для главных героев одним из основных способов, средств перехода, переезда в другой мир — в рамках константного набоковского двоемирия. Биографическая предпосылка такого внимания очевидна: сам писатель всю жизнь переезжал с места на место, часто пользуясь поездом, так же поступают и отчасти схожие с ним герои его книг. Практически в каждом произведении Набокова появляется образ поезда, и прежде всего это относится к его русскоязычной прозе.

Символичен эпизод романа «Подвиг»: Дарвин останавливает движение поезда по причине своего дня рождения (так проявляется мысль автора о том, что люди могут по собственной воле менять «железнодорожное расписание своей жизни»). Мартын обращается к образу поезда, чтобы описать свою жизнь: «...ему показалось, что он никогда не выходил из экспресса, а просто слонялся из одного вагона в другой...» [2, т. 3, с. 212]. Когда Мартын думал о своей смерти, ему в голову вновь пришло сравнение — с «крушением поезда» [2, т. 3, с. 164]. Последние предложения «Подвига», намекающие на завершение жизни героя, также связаны с поездом: «Сейчас уходит мой поезд. Я говорю: поезд. Да-да, — мой поезд...» [2, т. 3, с. 247]. То же — в рассказе «Случайность», в котором Лужин в экспрессе часто думал о смерти, а в конце «дошел до края платформы и легко спрыгнул» [2, т. 1, с. 69]. Важно при этом, что поезд у

Набокова — не эпизодический, не рядовой образ. Напротив, в случае с отдельными произведениями можно даже говорить об интегральном характере образа поезда.

В первом романе Набокова «Машенька» поезд выступает в качестве именно такого интегрального образа, с которым в прямой или ассоциативной связи находится ряд других важных образов книги. Именно в этом романе были заложены основы набоковской изобразительности, в том числе его «железнодорожной поэтики», развивающейся во многих других — прозаических и поэтических — текстах русского и американского циклов.

А.А. Долинин в «Истинной жизни писателя Сирина» отмечает, что «в системе образов романа эмиграция — это полустанок, где застряли и сбились в кучу выброшенные из экспресса пассажиры; жизнь проносится мимо и сквозь них, а они — бездомные, потерянные, одинокие — ведут мнимое существование теней» [2, т. 2, с. 13], их место обитания — это дом, «где живут неприкаянные беглецы, расположенный рядом с железной дорогой, "на железном сквозняке" истории» [2, т. 2, с. 12]. Действительно, дом-пансион, в котором живут русские эмигранты, это потусторонний [18] дом-призрак, вещественность и неподвижность которого не безусловны. Он подобен полустанку и одновременно призраку: «Дом был как призрак, сквозь который можно просунуть руку, пошевелить пальцами» [2, т. 2, с. 113]. Это же свойство призрачности присуще и персонажам романа.

Дом находится в непосредственной близости от железной дороги: «Ганин никогда не мог отделаться от чувства, что каждый поезд проходит незримо сквозь толщу самого дома: вот он вошёл с той стороны, призрачный гул его расшатывает стену, толчками пробирается он по старому ковру, задевает стакан на рукомоёмнике, уходит наконец с холодным звоном в окно, – и сразу за стеклом вырастает туча дыма, спадает, и виден городской поезд, изверженный домом» [2, т. 2, с. 51]. Призрачная природа поезда синестетически выявляется здесь через звук и вибрацию (через «сигнально-опознавательные знаки» [50, с. 160]), меняющиеся в зависимости от характера материальной преграды. Особенность его прохода через дом, по дому демонстрирует также олицетворённость этого призрака: как неловкий человек в незнакомом пространстве, поезд не попадает в дверь и шатает стену, спотыкается на ковре, «задевает стакан», разбивает окно, снова не найдя двери. За пределами дома поезд обретает свою неоднозначную вещественность, увиденную сквозь окно, так или иначе искажающее оптику видения: до «городского поезда» за окном появляется его дым, который также указывает на призрачный статус поезда. Кроме того, Набоков использует метафору «туча дыма»: таким образом, дым от паровоза превращается в облако, лишая этот дым безусловной привязки к «городскому поезду».

Здесь же Набоков использует анималистическую развёрнутую имплицитную метафору [74]: «тускло-оливковые вагоны с тёмными сучьими сосками вдоль крыш и куцый паровоз, что, не тем концом прицепленный,

быстро пятится, оттягивает вагоны в белую даль между слепых стен» [2, т. 2, с. 51]. Внутри этих сравнений, по всей видимости, скрыт образ собаки: так, вентиляция на вагонах подобна «сучьим соскам». Причём поезд предстаёт здесь в виде собаки бездомной: в том же предложении, чуть раньше, поезд, пройдя сквозь дом, оказался в конечном итоге из него извергнутым. С этим извергнутым поездом-собакой схожи и русские эмигранты, оказавшиеся вне родины, будучи в свою очередь извергнуты, отвергнуты ею. Или это можно понять как мучительное, насильственное «рождение» поезда-собаки, выходящего из лона призрачного дома в чужой мир.

Ю. Левинг отмечает, что вокзал (или его замещения) у Набокова отличается «повышенная гравитация» [50, с. 93], особая сила притяжения. Важно также, что в этой имплицитной метафоре все её составляющие имеют реверсивный, ненормальный характер: соски оказываются сверху, а не снизу, паровоз прикреплен к поезду «не тем концом», и сам он при этом куцый: определение «куцый» прежде всего вызывает ассоциацию с хвостом (стёртая метафора «хвост вагона» как хвост собаки), паровоз движется не вперёд, а пятится.

Чуть раньше автор акцентирует внимание на том, что и сам дом как будто бы подобен поезду: «Каждые пять минут сдержанным гулом начинал ходить дом, затем громада дыма вздымалась перед окном» [2, т. 2, с. 51]. Здесь снова присутствует олицетворение («дом ходит») и одновременно происходит перенос действия — с паровоза на дом. Причём этот перенос прямо не проговаривается, а потому здесь возможна и метафора «дом — поезд». Ганин

сидит у Подтягина, когда проходит поезд, и следующее предложение может относиться как к комнате Подтягина, так и к купе проходящего поезда: «Ночь в незавешенном стекле холодно синела, отражая абажур лампы и край освещенного стола» [2, т. 2, с. 76], — тем самым обозначая их возможное сходство. На комнатах пансионеров наклеены листы из старого календаря «с крупными, черными цифрами» [2, т. 2, с. 48], как в поезде на купе. Герои живут в прошлом времени, в апреле ушедшей весны, которой уже нет. Время их настоящей жизни также призрачно. Ю. Левин отмечает, что в «Машеньке» есть внешнее и внутреннее пространство, первое — замкнутое, второе — открытое [49, с. 335], однако при этом о реальности ни второго, ни первого говорить не приходится. Неслучайно и А. Яновский в статье «О романе Набокова "Машенька"» берёт в кавычки двоимирное разделение двух хронотопов книги: «"реальный" берлинский мир и "воображаемый" мир воспоминаний героя» [58, с. 838].

Ганин, по собственному выражению, продаёт свою тень, в том смысле, что снимается в эпизодах в кинематографе: после того, как он случайно узнал себя в фильме, который смотрел, «он шёл и думал, что вот теперь его тень будет странствовать из города в город, с экрана на экран, что он никогда не узнает, какие люди увидят её и как долго она будет мыкаться по свету» [2, т. 2, с. 61]. В этом пассаже можно отдельно обратить внимание на игру слов: потерянная, не находящая себе места, и потерянная, утраченная кем-то (родиной, близкими) тень человека странствует по свету — миру — и по свету

киноэкрана. Та же игра смыслов присутствует в предложении: «Сделка была совершенна, и безымянные тени наши пущены по миру» [2, т. 2, с. 51]. Образы статистов будут появляться в разных синематографах по всему миру, но они не получают за это почти ничего: пойдут по миру.

Образ тени — вариант образа призрака. Ганин и другие русские пансионеры, оказавшись в Берлине, стали тенями, призраками, пассажирами призрачного поезда. Вот наиболее характерные примеры из текста романа: тень Ганина «жила в пансионе госпожи Дорн, — он же сам был в России» [2, т. 2, с. 85]; «Подтягин показался ему тоже тенью, случайной и ненужной» [2, т. 2, с. 84]; «большая седая тень» [2, т. 2, с. 91]. Подтягина сидела в кресле, а Ганин слушал поезда, «насквозь проходившие через этот унылый дом, где жило семь русских потерянных теней» [2, т. 2, с. 61].

Тень Ганина, проходящая по киноэкранам, вызывает у него мысль о схожести его жизни и жизнью других постояльцев с киносъёмкой: «вся жизнь ему представилась той же съёмкой, во время которой равнодушный статист не ведаёт, в какой картине он участвует» [2, т. 2, с. 61], — и в этом же предложении говорится, что Ганин «слушал поезда, насквозь проходившие через этот унылый дом» [2, т. 2, с. 61]: люди, кинофильмы или отдельные кадры на киноплёнке и воображаемый образ поезда оказываются ассоциативно связаны друг с другом. Киноплёнка с тенями персонажей и предметов, состоящая из отдельных черно-белых кадров, схожа с поездом, состоящим из вагонов. Ю. Левинг отмечает, что «в эпоху раннего синематографа вагонное

окно не могло не повлечь ассоциаций с экраном и параллелей с киноприёмами (от рапид-съёмки до случайной композиции в квадратной раме)» [50, с. 183].

Берлин с крыши автобуса также видится Ганину как «чужой город, проходивший перед ним» и воспринимается как «только движущийся снимок» [2, т. 2, с. 83]. Внизу возле автобуса «по солнечным зеркалам асфальта разбегались чёрные фигурки» [2, т. 2, с. 83]. Берлин для Ганина наполнен не людьми, но призрачными фигурами людей. Сам же автобус, в котором он едет, «качался, грохотал» — подобно поезду: «вагон погрохатывал» [2, т. 2, с. 100], «вагон громыхнул буферами» [2, т. 2, с. 100], «проходил грохот поездов» [2, т. 2, с. 116], «поезда с заспанным грохотом» [2, т. 2, с. 124].

Вообще весь транспорт романа оказывается схож друг с другом и с поездом. Автобус в Берлине, на котором едет Ганин, качается и грохочет подобно поезду. Равно как и лифт. Поезд, как означающее внутри метафоры киноплёнки, схож с кораблём. Автомобиль «промахивал» по Берлину, «вскрикнув оленьим голосом» [2, т. 2, с. 64], при этом оленьи черты будут и у велосипеда юного Ганина. В пределах одной-двух страниц от колёс берлинских авто Ганин переходит в воспоминаниях к колёсам своего велосипеда, а после к метафоре дождя как поезда [2, т. 2, с. 94-95].

О призрачности героев «Машеньки» говорит мортальный интерьер пансиона — его мебель, его картины: «Столы, стулья, скрипучие шкафы и ухабистые кушетки <...> приняли унылый и нелепый вид, как кости разобранного скелета» [2, т. 2, с. 48]. У Клары в комнате висит копия картины

А. Бёклина «Остров мёртвых», указывая и на призрачную природу самой комнаты. В последний совместный вечер в доме пансионеров был «бледноватый, загробный свет» [2, т. 2, с. 114]. И в целом, многие пансионеры связаны со смертью. Подтягин очевидно умирает, задыхаясь в эмиграции. Алфёров в финале, будучи опоенным Ганиным, засыпает «мёртвым сном».

Напротив, в финале романа Ганин видит, как строится новый дом, преодолевая смерть: «Он видел жёлтый, деревянный переплет — скелет крыши, — кое-где уже заполненный черепицей», при этом один из рабочих «двигался по самому хребту» [2, т. 2, с. 126]. В этом пассаже не только «скелет» стропил и обрешётки и «хребет» конькового бруса являются метафорой, но и «черепица» вызывает ассоциацию с черепом. Строящийся дом как будто обрастает плотью.

Ганин в пансионе постепенно впадает в состояние «рассеянья воли»: «мутные сумерки, которыми постепенно наливалась комната, заполняют его всего, претворяют самую кровь в туман, что нет у него сил пресечь сумеречное наважденье» [2, т. 2, с. 58]. Образ тумана и облаков, природных явлений, мешающих ясности взгляда и имеющих низкую плотность, — ещё один вариант образа призрака. Причём тень, туман, облака оказываются в романе связаны: «Ползучая тень» ночи с Людмилой, что представлялась Ганину в «обольстительном тумане», «насытила все углы комнаты, превратила мебель в облака» [2, т. 2, с. 59].

Помимо теней, тумана, облаков вещественность берлинского призрачного мира и воспоминаний Ганина о России и Машеньке частично отменяет также вода. Мотивы влажности, воды появляются в романе с самого начала. Дом с русскими пансионерами как будто наполнен водой. Кларе кажется, что она живёт в доме, «колеблющемся и плывущем куда-то» [2, т. 2, с. 72]. В этом доме «поплыл» [2, т. 2, с. 71] лифт: «поплывшая вверх клетка налилась желтым светом» [2, т. 2, с. 47]. У Алфёрова «водянистые глаза» [2, т. 2, с. 122], его голос «всплывал» [2, т. 2, с. 61] сквозь другие звуки. Наконец, мотив воды непосредственно связан в романе с образом поезда: «вагон гроыхнул буферами, поплыл» [2, т. 2, с. 100]. Для Ганина все эти мотивы — тени, воды, поезда, дыма — сливаются воедино: «В полутьме все показалось очень странным: и шум первых поездов, и эта большая седая тень в кресле, и блеск пролитой воды на полу» [2, т. 2, с. 91].

Герои романа также становятся органической частью призрачного поезда: «Когда прокатывала дрожь поезда, голос Алфёрова смешивался с гулом, а потом снова всплывал: ту-у-у, ту-ту, ту-у-у» [2, т. 2, с. 61]. С этим же звуком едет к Алфёрову Машенька. Ритмизованная телеграмма (два амфибрахия и два дактиля с усечением), которую она послала мужу: «Priedu subbotu 8 utra» [2, т. 2, с. 93] — содержит те же слоги, имитирующие перестук железнодорожных колёс и гудение поезда, что слышатся в голосе-бормотанье Алфёрова: du – tu – ut. А. В. Леденёв пишет: «Набокову-прозаику вообще свойственно использование маргинальных для русской прозаической традиции

анаграмматических, иконико-графических и ритмико-фонетических ресурсов выразительности, благодаря которым отдельное слово или небольшой фрагмент текста может символически конденсировать неочевидную, "мерцающую" семантику, указывать на сферу "подтекстовых" значений» [54, с. 25]. В трёхсловном имени «Машенька» Ганину слышится «гудение телеграфных столбов» [2, т. 2, с. 81]: ма — шень — ка (появление этих столбов, связанных с железной дорогой, также влияет на ритмическую организацию текста [50, с. 183]). Плохо слышимый за стеной голос Алфёрова превращается в гул поезда, а по телу Ганина «прокатывала дрожь поезда», равно как у него «в ногах бегали мурашки» [2, т. 2, с. 61]: внешнее и внутреннее сливаются до неразличимости. У Ганина, как у механизма, «ослабла какая-то гайка» [2, т. 2, с. 50] в теле и в состоянии воли. Алфёров напоминает Ганину шатуна-пьяного в России, который валится посреди дороги. И здесь возможна следующая цепочка ассоциаций. По дороге проплывают «зелёные громады возов» [2, т. 2, с. 123]: возы, идущие по дороге в одном направлении один за одним, можно назвать поездом, а зелёный их цвет заставляет вспомнить о цвете железнодорожных вагонов. Слово «шатун» означает не только беспокойного шатающегося человека, но и подвижную деталь, например, поезда.

А.А. Долинин истолковывает фамилию Подтягина в том смысле, что тот как поэт вторичен и «подтягивает классикам» [2, т. 2, с. 11]. Но также в его фамилии можно обнаружить железнодорожное слово «тяга» в значении «самоходной единицы подвижного состава» и значит, понять его образ как того

человека, кому требуется нахождение «под тягой» — в смысле помощи от других. У сына сторожа, что подсматривал за Ганиным и Машенькой, после драки изо рта течет «что-то теплое, железистое» [2, т. 2, с. 96]. Ганин без страсти прижимается к «пурпурной резине <...> поддающихся губ» [2, т. 2, с. 52-53] Людмилы. Железнодорожные ассоциации или атрибуты, как видим, проникают даже в описания внешности персонажей.

Итак, существование Ганина, как и других русских эмигрантов в Берлине, призрачное. Однако призрачный характер имеют и его воспоминания о России — он сам, люди, предметы. Но эта призрачность иная — светлая, а не ущербная призрачность изгнания. Машенька — «трепетный и нежный спутник <...> разлёгся у его ног сероватой весенней тенью» [2, т. 2, с. 67], «её образ, её присутствие, тень её воспоминанья требовали того, чтобы наконец он и её бы воскресил» [2, т. 2, с. 69]. Ганин, вспоминая рождение любви к Машеньке, начинает это воспоминание с тифа, которым он болел в детстве. Болезнь ослабляет его телесность, он словно летит: «Лежишь словно на воздухе»; похожая на поезд, «постель будто <...> тронется, поплывет через всю комнату в окно, в глубокое июльское небо, по которому наискось поднимаются рыхлые, сияющие облака» [2, т. 2, с. 68]. Ганин, выздоравливающий от тоски в Берлине, освобождается от своей болезненной призрачности, он ходит по городу и смотрится «во все зеркала» [2, т. 2, с. 69], вновь наблюдая свой натуральный облик, как бы восстанавливая нормальную трехмерность.

Заколоченная усадьба александровских времён (с призраками прошлого и «мёртвой мебелью в чехлах» [2, т. 2, с. 96]), в которой происходят встречи Ганина и Машеньки, впервые появляется на страницах романа под «тяжёлый стук копыт и колёс» [2, т. 2, с. 87], который вводит железнодорожный мотив, с ней связанный: позже Ганин и Машенька встречаются на «шестиколонном крытом перроне» [2, т. 2, с. 94-95] этой усадьбы, который вызывает ассоциацию с перроном железнодорожным, откуда отправляется поезд их судьбы. Мир Ганина и Машеньки наполнен запахами и вкусами, многоцветен, но в момент последней любовной встречи в него вторгается сын сторожа: Ганин увидел, что «ставня одного из окон, выходящих на перрон, отвернута, что к черному стеклу изнутри прижимается, сплющив белый нос, человеческое лицо» [2, т. 2, с. 95]. В своём чёрно-белом облике, а также с деформацией части лица он подобен призраку заколоченной усадьбы и призракам, теням будущего берлинского поезда-дома-города, которые постоянно назойливо прерывают поток счастья Ганина.

Интересно, что в связи с этой усадьбой в романе появляется ещё одна имплицитная метафора, связанная с поездом и железной дорогой: «Дождевая сила в липах перед перроном, в черной, клубящейся тьме, прокатывала широким порывом, и скрипели стволы, схваченные железными скрепами для поддержания их дряхлой мощи» [2, т. 2, с. 95]. Дождь подобен поезду, прибывающему на перрон: его сила «прокатывала»; тьма вокруг «клубила» (что схоже с клубами дыма от поезда); липы возле перрона и невидимого поезда

схвачены железными скрепами, и этот образ вносят в растительный древесный мир элемент железа, также в общем контексте вызывающий ассоциацию с железной дорогой.

Колонны этой усадьбы из воспоминания Ганина, которые «в струящейся тьме выступали с тихим вращеньем <...>, омытые все тем же нежным, белесым светом велосипедного фонарика» [2, т. 2, с. 94] рифмуются позже с поездом, что проходит рядом с домом, где живут русские эмигранты: «гулкая черная тень пробуждалась под железным мостом, когда по нему гремел черный поезд, продольно сквозя частоколом света» [2, т. 2, с. 113]. Образ частокола света вызывает ассоциацию с деревянными колоннами усадьбы и совпадает с ними через наличие контраста: чёрный поезд и освещённые окна, сливающиеся на скорости воедино, тёмная ночь и освещённые фонариком велосипеда колонны.

Пансионеры для Ганина — это «тени его изгнаннического сна» [2, т. 2, с. 83]. Ганинское пребывание в Берлине рассматривается Набоковым через онейрическую оптику: отношения с Людмилой Ганин воспринимает как дурной затянувшийся сон; «он вспоминал о бегстве своем из России как бы сквозь сон — подобный морскому, чуть сверкающему туману» [2, т. 2, с. 116], в Крыму он «попал поневоле в безумный и сонный поток гражданской эвакуации» [2, т. 2, с. 116-117]. В финале романа, когда Ганин идёт на вокзал, он видит, как ночные тени сменяются рассветными, а затем солнце преображает реальность, и это становится «тайным поворотом, пробуждением его» [2, т. 2, с. 126].

А.А. Долинин пишет, что в финале романа Набоков погружает Ганина в «творческий сон, который "живее самой живой мечты о минувшем"» [2, т. 2, с. 16]. Ганин отправляется в новое путешествие, утыкаясь в складки английского макинтоша, купленного им в Константинополе и связанного для него с мечтой о дороге, о пассажирском лайнере «Мавритания» (который, по мнению Ю. Левинга, замещает поезд [50, с. 75]). С другой стороны, можно предположить, что в этом последнем абзаце книги, когда Ганин — на фоне сбоя привычной жизни («сломанная багажная тачка» [2, т. 2, с. 100]) — отказывается от возможности встречи с Машенькой, считая, что он исчерпал её образ, и садится в другой поезд, вновь актуализируются онейрические и мортальные мотивы «Машеньки»: «И когда поезд тронулся, он задремал, уткнувшись лицом в складки макинтоша, висевшего с крюка над деревянной лавкой» [2, т. 2, с. 127]. Ганин снова уходит в сон, а из слов финального предложения ассоциативно складываются образы крюка, на котором можно повеситься (на крюке висит ганинская одежда как призрачное замещение его самого), и деревянного макинтоша. Ганин отказывается от повторения, но отказывается и от возможной любви, он отвергает повторение Берлина, но всё равно остаётся изгнанником, пробуждается и тем не менее снова уходит в сон призрачного железнодорожного бытия. Как пишет Ю. Левинг, такой «коллапс двух подходов, наличие заложенных в текст различных возможных объяснений миропорядка — типично набоковский приём двойственности» [50, с. 117].

Отдельно нужно отметить, держа в голове и другие полигенетические [58, с. 514-528], культурные связи романа «Машенька», что в прямой и опосредованной связи с сюжетом и мотивной структурой романа «Машенька» находится стихотворение Н.С. Гумилёва «Заблудившийся трамвай» (заметим, что его мотивы дважды появлялись в творчестве Набокова в стихотворении «Памяти Гумилёва» (1923) и в стихотворении «Гость» (1924)). «Заблудившийся трамвай» в сжатом виде содержит в себе значительное число ключевых мотивов набоковского текста —включая заглавный образ, образ трамвая, который, как и поезд, перемещается по железным рельсам и по рельсам человеческой жизни и судьбы. Можно сказать, что «Заблудившийся трамвай» Н. С. Гумилева является одним из претекстов романа В. В. Набокова «Машенька». (Понятно, что трамвай и поезд являются разными видами транспорта, но у них общие черты механизмов начала 20 в. Эта формула, кстати, действует и в другом порядке, что позволяет говорить о поезде как об интегральном транспортном образе в творчестве писателя).

В начале «Заблудившегося трамвая» гумилёвский герой идёт по незнакомой улице, вдруг его увлекает таинственная сила, и он вскакивает на подножку трамвая. Герой Набокова Ганин, живущий в чужом городе, начинает своё движение схожим образом. К решительным действиям его побуждает увиденная у соседа фотография его бывшей возлюбленной — Машеньки. Таким образом, отправной точкой для путешествия обоих героев становится случай как проявление судьбы.

Ганин, как и герой гумилёвского стихотворения, путешествует через пространства и времена, вспоминая свою прошлую жизнь, где у него было другое имя (фамилия) и где была любовь к Машеньке. Трамвай Гумилёва, приближающийся через «дальние громы», заблудился «в бездне времён» [109, с. 218], дом русских эмигрантов дрожит «между бездной, где поблескивали <...> рельсы, и <...> городской улицей, которую низко переступал плоский мост, ожидающий снова очередной гром вагонов» [2, т. 1, с. 113]. Этот трамвай-поезд связан с грозой, молнией, громом и одновременно похож на призрак.

Три удалённых друг от друга моста из гумилёвского стихотворения отзываются в двух мостах «Машеньки» – возле дома-пансиона и возле усадьбы, где Ганин встречался со своей возлюбленной. Образы этих мостов появляются, по всей видимости, у Набокова и позже – в романе «Подвиг». Так, Мартын вспоминает, как в детстве управлял экспрессом. Это был поезд, «скользящий между ярко-желтых березовых лесов и далее, через иностранные города, по мостам над улицами, и затем на юг, сквозь внезапно светающие туннели, и пологим берегом вдоль ослепительного моря» [2, т. 5, с. 117].

«Нищий старик» «Заблудившегося трамвая», умерший в Бейруте, – умирающий в Берлине Подтягин, который в набоковском романе двадцать раз именуется стариком. У Гумилёва он, «промелькнув у оконной рамы, / Бросил вслед» любящим «пытливый взгляд» [109, с. 218], у Набокова Подтягин сидит ночью у окна, мимо которого проходит поезд, и слышит признание Ганина о его любви.

Ганинская мечта о дороге может быть прочитана как параллель к образу вокзала, «на котором можно / в Индию Духа купить билет» [109, с. 218] у Гумилёва.

Место встреч Ганина и Машеньки и дом Машеньки из гумилёвского текста объединены мотивом чересполосной вертикали – колонн усадьбы и дощатого забора, отсылающим к центральному железнодорожному образу.

Машенька в «Заблудившемся трамвае» жила и пела в доме в три окна, Машенька Набокова – на даче под Москвой напевает солдатскую песенку «Скрутили Ванечке руки и ноги, долго томили Ваню в остроге» [2, т. 2, с. 89], отсылающую к судьбе гумилёвского героя, по всей видимости, расставшегося с жизнью в заточении.

В финале герой «Заблудившегося трамвая» прозревает земной мир полным людей и теней, тенями наполнена российская и берлинская реальность для Ганина. Наконец, герой Набокова, как и герой Гумилёва, так и не встречается с Машенькой, хотя вспоминает её и обращается к ней в своих творческих воспоминаниях: они разошлись во времени и не могут встретиться в пространстве.

В целом, это соотнесение (в «Заблудившемся трамвае» «лирический герой воспринимается в самых разных ипостасях: как мертвый, живой, воскресающий, умирающий, перерождающийся. А время и пространство при этом видятся как реальные, ирреальные и разворачивающиеся в различных направлениях» [173, с. 304]), и контекст тотальной призрачной реальности

набоковского романа и гумилёвского стихотворения заставляют задуматься о том, является ли вообще Ганин живым или, если он жив, не является ли художественная реальность романа сновидением главного героя.

Роман «Машенька» В. Набокова посвящён судьбе русских эмигрантов, навсегда оставшихся вне родины и без родины. Их состояние — это онейрическое путешествие по призрачному пространству и замкнутому времени, их состояние — состояние призраков, существующих в призрачной реальности. Интегральным образом, который притягивает к себе многие иные образы романа, оказывается в «Машеньке» образ поезда. Герои книги приехали в Берлин на поезде, к Алфёрову и, как долгое время кажется Ганину — к нему, на экспрессе с севера едет Машенька, на поезде в Париж собирается уехать Подтягин, в финале Ганин на поезде отправляется на юго-запад Германии. Русские эмигранты живут возле железной дороги. Железная дорога — это метафора их бесприютной, жестокой по отношению к ним, нестабильной жизни, жизни в движении.

Поезд в «Машеньке» является поездом-призраком, и эта его призрачность и его «железнодорожная телесность» распространяется на героев романа и всю их реальность в целом. Призрачен и снаружи, и внутри и похож на поезд дом, в котором они живут. Призрачны и отчасти схожи с поездом сами герои книги: они подобны теням, и в их именах, телах и поступках проявляется поездная механистичность. Они похожи на спящих, на живых мертвецов, что

направляются к смерти. Призрачен и их Берлин, скрытый дымом, облаками, водой.

И Россия, которую вспоминает Ганин, также схожа с призраком. В отличие от берлинской реальности русская ганинская реальность исполнена света и счастья, но между ними постепенно проявляется множество печальных, в том числе железнодорожных параллелей. Призраком оказывается и Машенька, на шее которой Ганин замечает «лиловатые кровоподтеки, теневое ожерелье» [2, т. 2, с. 100].

Кажется, что в конце романа главный герой выходит из состояния призрачного сна, но этот его выход не безусловен: поезд увозит его из мёртвой реальности, из мортального хронотопа настоящего и прошлого, но его дорога (имея в виду, что Ганин — не однозначный двойник писателя) может быть дорогой в никуда, в другой призрачный сон. Особенно учитывая, что его онтологический статус не безусловно ясен. Набоковский герой бежит от ницшеанского «вечного возвращения» и одновременно стремится к нему — как в его «Парижской поэме»: «В этой жизни, богатой узорами <...> я почел бы за лучшее счастье / так сложить ее дивный ковер, / чтоб пришелся узор настоящего / на былое — на прежний узор» [2, т. 5, с. 425].

Но, конечно, образ поезда появляется и в других произведениях Набокова. Так, например, в рассказе «Облако, озеро, башня» писатель использовал поезд для построения вертикального и горизонтального хронотопа: два совершенно разных мира разделены окном поезда, внутри вагона — пошлый мир, за

окном — мир потусторонней красоты; отправной точкой является мир реальный, а конечная точка — воображаемый мир, связанный с воспоминаниями героя.

Накануне поездки Василий Иванович видел вещий сон о детстве, о русской литературе и любимой женщине, в путешествии он пытался увидеть хотя бы тень прошлого. Поезд привез его на природу, которая дала ему возможность освободиться от ограничений привычной реальности. Но его немецкие спутники напомнили ему про грубость и абсурд пошлого мира: они оскорбили и унизили его. Василий Иванович и его спутники образовали в вагоне маленькую социальную среду, которая перекликалась с большой немецкой социальной средой. Поезд позволил Набокову показать реальный мир в вагоне и воображаемый мир за окном; так сформировалось горизонтальное двоемирие. Под влиянием сна перед поездкой, в котором герой видел облако, озеро и башню, что гармонично сочетаются в звуковом виде (слышится ассонанс и присутствует ритм) и в пейзаже, Василий Иванович ощутил счастье, связанное с воспоминанием о Родине и о детстве. Один конец железной дороги связан с городом, реальным миром, а другой — с пейзажами, принадлежащими реальности красоты, так что, можно сказать, что начало и конец поездки образуют вертикальное двоемирие.

Образ поезда позволил Набокову создать вертикальный и горизонтальный хронотоп также в рассказе «Случайность»: внутри вагона Ухтомская и Елена Николаевна разговаривают о Лужине и о России, а за окном

проплывает немецкий и французский пейзаж. Исходная точка поездки — обесмыслившийся реальный мир, конечная точка — иномирье, где герой освобождается от болезней и одиночества. Лужин обдумывает вариант самоубийства, пытается вырваться из бесконечной поездки между Берлином и Парижем. В конце концов он решает спрыгнуть с платформы под поезд, который уносит его из жестокого, полного одиночества реального мира в другой мир.

Родной город Набокова Санкт-Петербург был первым городом в России, где появился поезд (первая железная дорога в России была проложена от Петербурга до Царского Села в 1837 году). Поезд не только служил средством передвижения из города в город, но и средством поиска возможностей для обновления реальности в различных её аспектах — физических и познавательных. Характеристика поезда как образа новой реальности присутствует у Набокова, например, в рассказе «Дракон». О развитии технологий и изменениях оптики восприятия, зримым свидетельством которых оказывается поезд, Набоков пишет также в «Других берегах» [2, т. 5, с. 236]. В рассказе «Хват» (1929 г.) поезд увозит героя в незнакомую среду, где он на время освобождается от ограничений, связанных с социальными и моральными установлениями. То же — в романе «Король, дама, валет», где Франц впервые встречает Марту в поезде и увлекается эротическими фантазиями на её счёт.

При этом помимо поезда в творчестве Набокова не менее значимы и другие виды транспорта, например, автомобиль в «Камере обскура»,

«Отчаянии» и «Лолите». Ю. Левинг заметил, что «в творчестве Набокова русского периода автомобильный мотив получил подробную трактовку в "Камере обскура", там же автор впервые столкнулся с необходимостью развернутого описания автокатастрофы» [50, с. 271]. В «Камере обскура» путешествия героев и даже их судьбы тесно связаны с автомобилем. После того как Магду бросил первый любовник Горн, она пыталась покончить с собой, но «красно-золотой пожарный автомобиль» привлёк её внимание и тем самым спас, но при этом «бурый дым» и «чёрные бумажки» [2, т. 3, с. 268] стали предвестьем хаотичной жизни.

Когда Кречмар поехал к Магде на машине, он считал, что «будет рай» [2, т. 3, с. 286]. Когда же любовная связь Кречмара с Магдой открылась, то «проехал грузовик, задрожали стёкла окон» [2, т. 3, с. 292]. Мир Кречмара пошатнулся, и с тех пор он пребывал в «аду». Образ автомобиля, таким образом, в «Камере обскура» сопутствует сюжету нравственного падения Магды и соблазнения Кречмара, начавшегося в авто. И логичным образом этот сюжет завершается автокатастрофой. Кречмар пытался увезти Магду на своей машине, но автомобилем «он управлял прескверно» [2, т. 3, с. 362], и его жизнь оказалась также неподвластна его воле, как руль в его руках. В конце романа, когда Кречмар хочет убить Магду, он слышит «Неторопливый и влажный шелест шин». Он «отрывисто крикнул. Шелест бесстрастно удалился» [2, т. 3, с. 390]. И это звук уезжающих колёс судьбы, говорящий о провале плана Кречмара и о его смерти.

В XIX веке в связи с появлением поезда люди смогли преодолеть ограничения пространства и времени, и вместе с тем начало меняться само восприятие времени и пространства. Привычность, стабильность «реального мира» начала ставиться под сомнение, и люди стали искать другой мир, чтобы заглянуть внутрь себя в поисках истинной вечности. Набоков считал, что «в ходе спирального развития мира пространство спеленывается в некое подобие времени, а время, в свою очередь, — в некое подобие мышления...» [2, т. 2, с. 576]. Таким образом, отталкиваясь от модернизации жизни и от открытий литературного модернизма, набоковский поезд и другие виды транспорта перевозят его героев из реального мира в мир воображаемый, потусторонний.

3.2. Образы железнодорожных станций: прологи к путешествию и «места силы»

В процессе перемещения в пространстве люди воспринимают свое местоположение в том числе через станции, на которые они прибывают на поезде. В романах и рассказах Владимира Набокова часто появляются образы железнодорожных станций, которые обозначают перемещение главного героя в пространстве. Поезд и вообще транспорт — это по определению активная движущая сила, в основном реализующая у писателя возможности

перемещения героев из одной реальности в другую, однако станция или вокзал — это у Набокова также явление активного характера.

Роман «Король, дама, валет» открывается описанием нестоличной железнодорожной станции. И это описание содержит некоторые ключевые мотивы книги, намёки на то, как сложится жизнь Франца в Берлине. На книжном лотке он заметит фотографии «жемчужно-голых красавиц» [2, т. 2, с. 131], которые скоро «воплотятся» в Марте: у себя дома в зеркале та однажды отметит «блеск мелких жемчужин» [2, т. 2, с. 172]. Интересно, что слово «лоток» здесь вызывает ассоциацию с Лотом, что вступил в кровосмесительную связь со своими дочерьми: Франц же станет любовником своей тёти.

Вообще финал первой главы Ю. Левинг предлагает рассматривать в том числе с психоаналитических позиций: ускоряющийся по мере приближения к Берлину, к «полости» его вокзала поезд и торопящийся Франц — это образы подходящего к концу сексуального акта. Таким образом, вокзалы — первый и второй — стали сценами, на которых развернулось протяжённое во времени любовное действие.

Эротические коннотации, связанные с вокзалом, присутствуют также в рассказе «Первая любовь» (1948), входящем в цикл «Другие берега»: маленький герой этого произведения, который вскоре на побережье южной Европы встретит свою первую любовь, наблюдает за видами из окна экспресса,

и он не может оторвать взгляд от «случайной части безымянной станции, невинно обнажившейся» [2, т. 5, с. 238] перед ним.

При этом сам поезд у Набокова также может быть частью эротического мотива. Например, в «Лолите», когда Гумберт Гумберт и Лолита, ставшие любовниками, останавливаются в мотелях, они порой слышат, как «в чудовищно жаркой и влажной ночи, кричали поезда, с душераздирающей и зловещей протяжностью, сливая мощь и надрыв в одном отчаянном вопле» [1, т. 2, с. 181]. Этой метафоре предшествует пассаж о мотельных рекламках. В них говорится о романтических прогулках верхом и глумливым замечании Лолиты о том, что возвращающиеся в три часа ночи наездники будят других. Наездники, лошади, ночь, жар, влага, крики — цепочка этих образов может быть прочитана — в контексте эротически мотивированного путешествия по Америка Гумберта Гумберта и Лолиты — как указание на их сексуальную связь.

Железная тачка, «проплывающая» мимо вагонного окна в «Короле, даме, валете», отзовется в железной лопатке девочки, что будет стоять у гостиничного номера умирающей Марты: эти образы связаны мотивом смерти и похорон. Люди, идущие по платформе, как в дурном сне, рожают у Франца чувство тошноты, и он ощущает ватную слабость в ногах. Эти состояния будут часто преследовать его позже, когда Марта будет навязывать ему идею об убийстве своего мужа. Мотив «ватности» связан с мотив кукольности, марионеточности, обуславливающим характер и суть главного героя.

В самом начале «Короля, дамы, валета» движение запускается стрелкой станционных часов, но парадоксально — это движение не поезда, а станции. Обычное физическое явление, при котором движущемуся наблюдателю кажется, что он остаётся на месте, тогда как мимо проходят столбы, тянется платформа, плывёт железная тачка и идут, пятась, люди, Набоков превращает в метафору ухода от человека драгоценной счастливой жизни и одновременно метафору останавливающейся жизни внутренней: «Роман <...>приводится в движение вокзальными часами, он начинается, <...> с мотива "механического движения и его иллюзии". Эта механистичность задает тон и ритм течению времени в романе» [46, с. 7]. В конце книги Драйер покидает на экспрессе курорт, возвращаясь по делам в Берлин, и также видит, как от него морские «образы, собранные в один солнечный узор, уезжали со скоростью восьмидесяти километров в час» [2, т. 2, с. 295]. Франц и Драйер схожи своим неумением видеть живую жизнь в её изменчивости, развитии: Франц воспринимает своего дядю неживым, Драйер держится за первое впечатление, произведённое на него Мартой и Францем. При этом оба они не удовлетворены берлинской жизнью, их мечты обращены в будущее, но часто возвращаются в прошлое.

В романе «Защита Лужина» происходящее на станции, с которой маленький Лужин должен отправиться в новую, школьную жизнь, также предопределяет судьбу главного героя. Лужин пытается остановить время, отменить изменения в жизни: он сбегает со станции и прячется на чердаке —

так же, как уже взрослым он будет убегать в критических ситуациях, а в финале окончательно выпадет из игры — из жизни.

Станционный автомат с марионетками с голыми висячими ножками окажется испорченным — как и он сам, о котором жена после его неостановимых повторяющихся движений по квартире скажет: «Стоп-машина» [2, т. 2, с. 462]. Как эти куколки, Лужин будет какое-то время свисать из окна своей квартиры. Отец Лужина предлагал «пустить» марионеток (этот глагол здесь звучит двусмысленно: «ожить и завертеться» [2, т. 2, с. 312] или обрести свободу), а его сын в конце романа «отпустит» раму, за которую держится, освобождаясь от шахмат, но всё равно падая при этом в распахнутую «шахматную» вечность [2, т. 2, с. 40]. (Ю. Левинг, однако, интерпретирует этот сломанный автомат как символ социальных потрясений, особенно явно проявляющихся на вокзалах [50, с. 93].)

Человек, что на станции стоял «в крагах, со стеклом в руках, и глядел вдаль, на опушку леса» [2, т. 2, с. 375] и в образе которого есть намёк на шахматы (краги и стек — аксессуары наездника), заставляет помыслить о нём как о будущем антрепренере-воспитателе Валентинове. Также на станции на тюке сидела девочка и «ела зелёное яблоко» [2, т. 2, с. 312], она же позже, выросши, появится на картине в квартире Лужиных: «Баба в кумачовом платке до бровей ела яблоко, и её чёрная тень на заборе ела яблоко побольше» [2, т. 2, с. 375]. Образ этой бабы прочерчивает линию жизни героя — от незрелого

зелёного яблока к красному, кумачовому цвету любви и страсти к предвестию чёрного цвета смерти.

Вокзал или станция или поезд могут выступать у Набокова в качестве точки отсчёта для всей жизни. И в этом смысле они оказываются связаны с детством и с игрушками. Таковы, например, «заводной поезд с жестяным вагоном, выкрашенным под фанеру», который «уходил жужжа под воланы кресла» [2, т. 2, с. 406] в «Защите Лужина», или «модель длинного фанерно-коричневого вагона в окне общества спальных вагонов и великих международных экспрессов» [2, т. 3, с. 101] в «Подвиге», или «двухаршинная модель коричневого спального вагона» в «Первой любви» [2, т. 5, с. 234], наконец, это «игрушечный вокзальчик» [1, т. 2, с. 48], на который прибывает Гумберт Гумберт.

Итак, железнодорожная станция или вокзал в творчестве Владимира Набокова — это привилегированная композиционная позиция, «место силы», способное «искажать время». В рассказе «Весна в Фиальте» влияние вокзала на судьбы персонажей отмечено с формульной четкостью: в дебаркадере герои стоят на «ускорявшем жизнь вокзальном ветерке» [2, т. 4, с. 569]. Вокзал в прозе Набокова обладает «повышенной гравитацией» [50, с. 93]: так, в романе «Король, дама, валет» «Поезд, как бы уже попав в поле притяжения столицы, шел необыкновенно быстро», и «огромная железная полость вокзала втянула в себя сразу отяжелевший поезд» [2, т. 2, с. 142]. Этот локус вообще соединяет в себе время и пространство [46, с. 7], характеризуется особым напряжением и

нередко определяет судьбу героев, которая в свою очередь проявляется в виде жизни-путешествия.

Поезд — один из любимых набоковских инструментов для развития сюжета и для построения нелинейного хронотопа. Но кроме того, поезд у Набокова может выступать в качестве интегрального образа, определяющего и иные составляющие литературного текста.

Железнодорожный вокзал или станция у писателя — места со специфически организованным временем и пространством: хронотоп мест, где останавливается поезд, обладает особой силой, способной смещать и трансформировать физические параметры реальности.

Глава IV. Роман «Подвиг»: героическое путешествие мифологического героя

Для большинства эмигрантов возвращение на Родину было главной их мечтой. Изгнанничество стало для них неоконченным путешествием. Целью этого путешествия оказалось «не некое неприкосновенное, не затронутое современной жизнью, не обозначенное географически место, а определенная ступень сознания, пространство воспоминания, аутентичная форма жизни, находящаяся в прошлом, своего рода обряд посвящения» [119, с. 264].

Главный герой романа «Подвиг» Мартын идентифицирует себя прежде всего в роли путешественника: «Да, я именно путешественник, — ответил он, <...> но путешественник в более широком смысле. Я еду очень далеко» [2, т. 3, с. 210-211]. Личность Мартына многогранна: он может быть паломником, бродягой, авантюристом. Набоков намеренно усложняет родословную Мартына: это не обычный русский изгнанник, а полурусский с швейцарскими корнями. Кроме того, важно, что под влиянием матери Мартын с детства воспитывался в английском духе. Но когда он начал учиться в университете, то понял, что его прошлые «британские» привычки имеют глубокий русский отпечаток. С семьей, живущей в Швейцарии, Мартын не ощущал тесной связи, главное направление его духовной эволюции — последовательное погружение в русскую культуру, осознание своей коренной принадлежности к ней. Можно сказать, что именно в

ходе длительного путешествия Мартын осознает себя русским, хотя путешествие это проходит за границами России.

Сложная идентичность делает Мартына чужим и в Швейцарии, и в Англии, и в Германии. Это обстоятельство делает понятным его стремление к возвращению домой. Однако подлинная мотивировка этой тяги намного сложнее и глубже. Можно сказать, что Мартын — не жертва самоотверженных героических мечтаний «русского патриота», а практик экзистенциализма. Перед лицом опасностей и трудностей он выбирает путь персонального стоицизма, отстраняется от мирской жизни и вступает на путь самосовершенствования и самореализации. В предисловии к «Подвигу», опубликованном в 1970 году, Набоков писал: «...здесь есть слава возвышенного приключения и незаинтересованного достижения; слава этой земли, ее заплатанного рая; слава личной отваги; слава лучезарного мученика» [58, с. 67]. А. Долинин так прокомментировал сверхзадачу писателя: «В некотором смысле “Подвиг” можно рассматривать как ответ Набокова тем советским писателям, которые, монополизировав тему подвига, подставили на место бескорыстного и благородного рыцаря рабов ложной идеи исторической необходимости» [31, с. 80].

На начальном этапе работы над текстом роман фигурировал под названием «Романтический век» («романтические времена»). Вот как Набоков объяснил причину изменения названия: «западные журналисты называют наше время "материалистическим", "практическим", "утилитарным" и т. п., но

главным образом потому, что целью моего романа, единственного моего целенаправленного романа, было подчеркнуть тот трепет и то очарование, которые мой юный Изгнанник находит в самых обыденных удовольствиях, также как и в кажущихся бессмысленными приключениях одинокой жизни» [58, с. 65]. Два содержательных свойства сознательно подчеркнуты писателем: это целенаправленность движения и принципиальное одиночество главного героя. Коренное значение слова «Подвиг» автор усматривает именно в движении, в подвижничестве.

Такое стремление Набокова противостоять «практической» ориентации современности и подчеркнуть важность духовного мира указывает не только на желание писателя искать свой путь в искусстве и в жизни, не только на его эстетический идеализм, но и на присутствие в «Подвиге» мифологического подтекста. Нора Букс пишет, что произведение «конструируется одновременно как биографический роман и мифологическая поэма» [28, с. 59]. Эдит Хейбер вообще акцентирует именно сказочные элементы в «Подвиге», утверждая, что «в широком смысле все сочинения Набокова можно рассматривать как сказки. В более узком понимании, по крайней мере среди его русских романов, только "Подвиг" содержит последовательный набор сказочных аллюзий» [81, с. 717]. А. Долинин указывает, что название романа «Подвиг» охватывает значение «дорога, путешествие, движение», и что «подобное отождествление подвига и пути восходит к мифопоэтическим и религиозным моделям мира» [31, с. 83].

Путешествие означает не только географическое перемещение, но и перемещение метафорическое, что обусловлено духовными изменениями. В романе «Подвиг» духовное путешествие Мартына важнее, чем приключения, именно по этой причине нет описания того, как Мартын пересекает границу с Советской Россией. Мартын, который наследовал воспоминания автора о его студенческих годах, занимает его место на дороге домой, исполняя авторскую мечту.

Мифы (легенды и сказки) — важные элементы романа «Подвиг». С точки зрения содержания, рыцарские легенды вели Мартына по его героическому пути с самого детства. Ранее Э. Хейбер отмечала сходство между «Подвигом» и волшебной сказкой «Волшебное кольцо»: главные герои носят то же имя Мартын / Мартынка; оба они являются сыновьями вдов; пренебрегают деньгами и так далее. Кроме того, интерпретация с точки зрения легенды соответствует и первоначальному названию романа «Романтический век», отвечающему творческим замыслам автора.

Мифы народов мира разнятся, их герои предстают в этих историях также в разных образах, но их испытания и процесс преодоления трудностей имеют некоторые общие черты, которые проявляются и в Мартыне. Это делает его образ одним из тысячи ликов мифологического героя. Путешествие героя романа «Подвиг» (связанное с духовным возвращением писателя) уже исследовалось посредством анализа мифологических архетипов и толкования

легендарных сюжетов на основе теорий, изложенных в книгах Дж. Кэмпбелла «Тысячеликий герой» и К. Воглера «Путешествие писателя».

В рамках этой исследовательской парадигмы в романе «Подвиг». были выявлены такие сюжетные компоненты мифологического путешествия, как «обыденный мир», «зов к странствиям», «отвержение зова», «встреча с наставником», «приближение к сокрытой пещере», «награда», а также идентифицированы архетипы «наставник», «вестник», «оборотень», «привратник», «союзник» и др.

Оптика мифа позволяет понять мотивацию Мартына, как швейцарско-русского полукровки, пересечь границу, чтобы вернуться в Россию, рискуя своей жизнью. Мифологические подтексты углубляют содержание романа: в основе сюжета оказывается борьба с внутренними страхами и собственными слабостями.

Роман «Подвиг» открывается описанием «обыденного мира» Мартына. В первой главе поочередно появляются члены семьи Мартына: швейцарец-дед, отец-врач и мать-англоманка. «Сказочных героев всех стран и эпох объединяет одна общая особенность: они лишились чего-то очень важного. Может быть, персонаж недавно потерял члена семьи: умерли родители...» [104, с. 143]. Семья Мартына — семья разрушенная: его отец умер при невыясненных обстоятельствах, когда его жены Софьи (с которой тот ранее расстался) и сына Мартына не было рядом. Из-за несчастливого брака родителей Мартын с

детства жил вдали от отца и не мог проводить его в последний путь, что стало для него важнейшей психологической травмой, постоянной болевой точкой.

Архетип героя в мифологии связан с поиском идентичности и цельности в самом себе, таким образом, «Подвиг» — это история о путешествии Мартына к совершенству и обретению себя. Сам Набоков не осуществил героический поступок Мартына, но в своем предисловии к роману он признается, что в Мартыне есть что-то от него самого, и называет его своим «дальним родственником» [58, с. 66]. Действительно, у них много общего, например, любовь к путешествиям и к футболу, а главное — сильнейшее стремление к возвращению на Родину (оно было определяющим для Набокова во время его учебы в Кембридже). При этом Мартыну не так повезло, как его автору: отец Набокова оставил сыну ценное духовное наследие, в отличие от родителей Мартына. Набоков выражает свое недовольство родителями Мартына: «его бледные родители, ни с какой разумной точки зрения не похожи на моих» [58, с. 66].

Во второй главе внимание автора сконцентрировано на главном герое. Вот его «стартовые» характеристики: «Мартын Эдельвейс, романтически настроенный юноша», что «с детства очарован миром сказок и рыцарских легенд» [81, с. 718]. Эту главу можно рассматривать как пророчество о будущем подвиге Мартына. Над его кроватью в детстве висит акварельная картина, на которой «густой лес и уходящая вглубь витая тропинка» [2, т. 3, с. 99]. Мать Мартына рассказала ему историю о мальчике, одетом так же, как

Мартын, мальчике, который вошёл в эту картину и пошел по дорожке, исчезающей в лесу. Позже Мартын понял, что его судьба была предсказана в раннем возрасте: «...с изголовья кровати он однажды прыгнул в картину...» [2, т. 3, с. 100]. В будущем, обдумывая возвращение в Россию, Мартын планирует перейти границу в лесу, словно продолжая движение внутри акварели.

Истории о «приключениях Артуровых рыцарей» [2, т. 3, с. 101], которые рассказывала ему мама, настолько впечатлили Мартына, что он воображал себя похожим на героя, который «надевает по частям блестящие выпуклые латы и едет на свой первый поединок» [2, т. 3, с. 101]. Зов будущего путешествия звучит на протяжении всей жизни Мартына в виде «мечты героя»: «Мартын вдруг опять ощутил то, что уже ощущал не раз в детстве, — невыносимый подъем всех чувств, что-то очаровательное и требовательное, присутствие такого, для чего только и стоит жить» [2, т. 3, с. 111].

Мечты часто далеки от реальности. Во сне Мартын — герой, который забирал всё у богатых и отдавал бедным; отважный капитан пиратского корабля; тот, кто помог исследователям найти дорогу в Африке; воин, что убежал из каторжных лагерей; солдат, который охранял Москву. Но в реальности Мартын недоволен своей робостью. Он начинал бояться неудачи еще до того, как она случалась: «его так нервила возможность случайного поражения и с такой отвратительной яркостью он его себе представлял, что ни разу не попробовал вступить с Колей» [2, т. 3, с. 106].

Лишенный общения с отцом, Мартын чувствует себя нерешительным и отчасти беспомощным перед жизнью. Когда ему стал угрожать незнакомец, Мартын подсознательно ждал защиты отца: он «представил себе, что, может быть, отец ждет его в эту ночь» [2, т. 3, с. 107]. Эта детская и юношеская слабость Мартына является ключом к пониманию особенностей и цели его путешествия: он хочет стать героем, потому что без этого не чувствует себя цельным и сильным.

Отъезд из Крыма вместе с матерью стал моментом, когда Мартын реализовал новый этап «путешествия героя» — «зов к странствиям»: «Первая стадия путешествия, описанного в мифе, — <...> "зов к странствиям", — означает, что судьба призвала героя и теперь его духовные интересы простираются за пределы привычного окружения, устремляясь в область неизвестного» [125, с. 53]. На этом этапе герой устанавливает свои цели. Поначалу цели Мартына сводятся к тому, чтобы стать таким же скромным и мужественным человеком, как его друг Дарвин; далее он стремится изменить свою заурядную жизнь; завоевать истинную любовь, вернуться в место, которое он раньше называл «домом».

Когда Мартын садился на корабль, покидающий привычный, «обыденный мир», тропинка к таинственной границе возникла в его сознании сенсорным импульсом-воспоминанием: «эта искристая стезя в море так же заманивала, как некогда тропинка в написанном лесу» [2, т. 3, с. 111]. Образ поезда в конце второй главы вновь возникнет, когда Мартын позже отправится

на «поле сражения». Свет, увиденный в поезде, подобный призыву к движению вдаль, словно растёт вместе с Мартыном, отражая его мечту стать героем. Образы лесной тропы и поезда уже вызвали комментарии исследователей. Например, Э. Хейбер считает, что эти «два образа из детства Мартына, связанные со сказкой и с путешествиями, оказывают определяющее влияние на всю его дальнейшую жизнь» [81, с. 719]. Когда Мартын попал в лучшую футбольную команду университета и произведен в звание колледжского «голубого» (таковы цвета футбольной формы), он понял, что его детская мечта стать потрясающим футболистом сбылась. С этого момента он все чаще «подмечал некую особенность своей жизни: свойство мечты незаметно оседать и переходить в действительность, как прежде она переходила в сон» [2, т. 3, с. 177]. Детский сон об управлении экспрессом в березовых лесах и сон о ходьбе по лесной тропинке позволили Мартыну услышать зов «тайной, беззаконной экспедиции» [2, т. 3, с. 177] и укрепили предчувствие, что однажды он отправится в необыкновенное путешествие.

Заметим, что поезд, дорога и лес — три образа-символа, связанные с путешествием Мартына на Родину, — присутствуют и в ранних стихотворениях Набокова. Так, в стихотворении «В поезде» главный герой во сне едет на поезде в мир прошлого. Однако после нескольких мгновений прекрасных воспоминаний чёрная дорога заставляет его будто очнуться и вернуться в обыденную жизнь, в дрящущее состояние изгнанничества [2, т. 1, с. 465-466]. В стихотворении «Весна» (1925) главный герой путешествует на

поезде через зиму и весну, чтобы вернуться в вечное лето родного города. Берёзовый лес — свидетель его дороги домой и неотъемлемая часть воспоминаний о лете в родном городе [2, т. 1, с. 548]. В стихотворении «Кто меня повезет» (1920) главный герой представляет себе ухабистую дорогу домой, воображает, как кто-то ждет его возвращения «меж берез и рябин» [2, т. 1, с. 536]. В стихотворении «Возвращение» (1920) также присутствуют слова «лес» и «дороги». Строкой «и будет радостно и страшно возвращенье» [2, т. 1, с. 540] лирический герой выражает сложное отношение изгнанников к Родине: желать вернуться в давно покинутые родные места, и при этом страх столкнуться с совершенно неузнаваемой родиной. Ностальгия в стихотворении «Домой» (1917-1922) также связана с образом леса: «мои деревья, ветер мой, / и слезы чудные, и слово / непостижимое: домой!..» [2, т. 1, с. 547-548]. Эти произведения — своего рода «лирическая репетиция» Набоковым возвращения на Родину и, вероятно, тематическое предвестие «Подвига».

В произведениях Набокова межтекстовые связи — устойчивое, константное явление. Так, кроме уже указанных параллелей, в романе «Подвиг» есть отсылки к текстам других писателей. Например, эпизод-сон, в котором Мартын как будто бы ведёт экспресс, перекликается со стихотворением Н.С. Гумилёва «Заблудившийся трамвай». В «Подвиге» экспресс из детского мира бежит, «скользящий между ярко-желтых березовых лесов и далее, через иностранные города, по мостам над улицами, и затем на юг, сквозь внезапно светящиеся туннели, и пологим берегом вдоль ослепительного

моря» [2, т. 3, с. 177]. Мартын пересекает границу пространства и времени и въезжает в таинственный мир будущего. Так же трамвай Гумилёва «заблудился в бездне времён», проскочив «сквозь рощу пальм, / Через Неву, через Нил и Сену», «по трём мостам» [109, с. 218]. Таким образом, экспресс Набокова и трамвай Гумилёва стали как будто «машиной времени» для своих героев.

На корабле, отплывающем из Крыма, Мартын встречает Аллу, которая заставила его «почувать все то драгоценное, дорожное» [2, т. 3, с. 114]. Появление Аллы пробуждает в Мартыне мечту стать героем-спасителем: он «уже наметил её объектом для спасения в случае беды» [2, т. 3, с. 116]. В мифологической парадигме «женщина является проводником к возвышенному кульминационному моменту высшего акта познания всех чувств» [125, с. 96-97]. Неверность Аллы мужу и изменчивость её эмоций и внешности наводят на мысль, что её образ созвучен мифологическому архетипу «оборотня». Оборотень — тот, кто обладает силой соблазнять и уничтожать героя; в «Подвиге» Алла увлекла Мартына в совершенно новый мир, мир чувственности, разрушая его невинность и наивность.

Появление дяди Генриха вновь обостряет для Мартына проблему идентификации, пробуждает множество трудных воспоминаний: «Генрих Эдельвейс остался холост, носил толстые усы, и некоторые его интонации да манера возиться с зубочисткой или ковырялкой для ногтей напоминали Мартыну отца» [2, т. 3, с. 126-127]. Глядя на чужой пейзаж, Мартын вдруг вспоминает «густую еловую опушку русского парка» [2, т. 3, с. 128]. Хотя дядя

Генрих формально словно замещает Мартынова отца, он не становится для него подлинным духовным отцом. Мартын прекрасно играл в теннис, но, когда француз предложил ему партию, тот почувствовал знакомую глупую дрожь [2, т. 3, с. 131]. У Мартына, у его мамы и у Генриха разные интересы, эта семья кажется гармоничной, но не может принести Мартыну настоящего счастья. Только когда его мать упомянула Россию, Мартын понял смутный зов, который всегда был в его сердце: далекие огни позвали его в путь.

Дарвин помог Мартыну глубже осознать свое внутреннее призвание и подтолкнул его к путешествию. Он является ключевой фигурой на Мартыновом пути. Как «союзник», он однажды подарил Мартыну путеводитель по Кембриджу. «У Мартына создалось впечатление, что <...> он пожалел его, как жалел всякого домоседа» [2, т. 3, с. 139]. Дарвин, как «вестник», также представил Мартыну идеальный образ жизни: участие в войне, литературные достижения, статус боксера и рождение в семье известного отца-адмирала [2, т. 3, с. 140]. Кроме того, Соня, любимая девушка Мартына, заинтересовалась Дарвином. Но Дарвин — лишь внешний фактор, который подталкивает Мартына к путешествию, главный источник его стремления — внутренняя потребность.

Особый статус полурусского с швейцарскими корнями позволяет Мартыну узнать, что «в конце концов он изгнанник» [2, т. 3, с. 143]. Формально близкие ему люди и природный ландшафт Швейцарии не дают ему пережить чувство укорененности. Именно поэтому Мартын, который долго не мог

определиться с наукой, которой он хотел бы заниматься, делает решающий выбор в соответствии с интуитивно постигаемым маршрутом судьбы: «Мартын словно подобрал ключ ко всем тем смутным, диким и нежным чувствам, которые осаждали его» [2, т. 3, с. 144], и в конце концов сделал выбор в пользу русской словесности, «были в ней для Мартына намеки на блаженство» [2, т. 3, с. 143]. Единственное, с чем русский в изгнании не может расстаться и что он может всегда носить с собой, — это сила русской истории, языка и культуры. В биографии Набокова Б. Бойд пишет, что для Набокова русский язык был единственным наследством, которое он спас, оказавшись вне России [26, с. 204].

Определив цель своего путешествия, Мартын всё же переживает «слабость, мутность, тошный страх» [2, т. 3, с. 160], когда сталкивается с реальной опасностью. Во время летних каникул он отправился в горы и в процессе восхождения оказался в опасной ситуации. Ему почти чудом удалось избежать падения. Но после этого он «решил наконец больше не подниматься в те места, чтобы не мучиться видом каменной полки, по которой не смеет пройти» [2, т. 3, с. 161]. На этом этапе – этапе «отвержения зова» – Мартын познал страх перед опасностью. И это стало частью его подготовки: «...это процесс расчленения, преодоления или преобразования инфантильных образов нашего личного прошлого» [125, с. 86].

Решающий этап самоопределения наступает, когда Мартын замечает, что Иоголевич имеет «тайное родство с самим Зилановым» [2, т. 3, с. 163]. С тех пор их подвиг — путешествие через границу — стал для Мартына и сильным

психологическим сигналом, и четкой целью. Он верил, что сможет воплотить свою мечту о приключениях так же, как это было с футболом, потому что у него было много «пророческих грёз» [2, т. 3, с. 197]. Но осуществление мечты должно пройти проверку реальностью: «Хотя герой мифа ходит по твердой земле, его путь всегда ведет внутрь» [125, с. 29-30].

Сильное влияние на духовный рост Мартына оказала Соня, которая позволяла ему любить себя, но при этом не быть любимым (в этом можно почувствовать намек на формулу отношений героя с отчизной). Во время борьбы с Дарвином из-за Сони Мартын почувствовал «знакомую дрожь и слабость в ногах» [2, т. 3, с. 188], но преодолел их, и, «когда кулак Дарвина вдруг вылетел, <...> пропал страх, стало на душе хорошо, светло» [2, т. 3, с. 188]. Он дрался с Дарвином, который явно был сильнее и опытнее его. Когда дуэль закончилась, в его памяти всплыла легенда о рыцарях короля Артура, заставившая раненого Мартына почувствовать, что их дуэль была «возвышенного, романтического свойства: ибо так плыл раненый Тристан сам друг с арфой» [2, т. 3, с. 190].

В предисловии к роману Набоков указывает, что Соня «должна быть признана специалистами в любовных соблазнах самой странно-привлекательной из всех моих девушек, хотя, конечно, она капризная и взбалмошная кокетка» [58, с. 66]. Важно также, что Соня носит одно и то же имя с мамой Мартына Софьей. Присущая Набокову ироническая манера

камуфлирует, но одновременно намекает на сопряженность образа Сони с мифопоэтическими атрибутами русских сказок.

Кокетливо-игровой характер отношений Сони с мужчинами, постоянная смена настроений и внешности говорят о её совпадении, как и в случае с Аллой, с архетипом «оборотня». Соня часто оставляет Мартына в замешательстве и недоумении. Мартын ослеплен любовью и не в силах разглядеть сквозь слои масок истинное сердце Сони. Эдит Хейбер анализирует связь фамилии Сони — «Зиланова» — со змеей и утверждает, что «в русской сказке змей нередко выступает в роли злодея <...> Змей, безусловно, воплощает силы раздора и смерти, и поражая его, герой вновь утверждает согласие и жизнь» [59, с. 726-727].

Не дождавшись ответа Сони, Мартын «превратится в Сонину тень и будет до конца жизни скользить по берлинским панелям, израсходовав на тщетную страсть то важное, торжественное, что зрело в нем» [2, т. 3, с. 209]. Мартын понял, что его жизнь окутана негативным влиянием Сони, и он «решил развязаться с Берлином и где-нибудь, все равно где, в очистительном одиночестве спокойно обдумать план экспедиции» [2, т. 3, с. 209]. Однако на этом его испытание не заканчивается. Мартын по-прежнему грезит о Соне и даже готов отказаться от своей мечты ради неё, рассчитывая жить с ней на «благополучной сказочной ферме» [2, т. 3, с. 219]. В этой формулировке едва различимо, но просвечивает биографический подтекст. Подобный эпизод был и в берлинской жизни Набокова: когда его невеста Светлана разорвала с ним

помолвку менее чем через год после смерти его отца, Набоков, чтобы преодолеть чувство отчаяния, нанялся чернорабочим на ферму.

Соня — ахиллесова пята Мартына, его единственное слабое место, но её отказ уничтожил в сознании героя соблазн обыденной, уютной жизни. Если герой будет достаточно терпелив с «оборотнем», он, возможно, в конце концов увидит истину. Мартын поведал Соне о своих планах пересечь границу, но превратил это в шутку. Они вместе придумали «Зоорландию» — священное место в воображении Мартына-паломника. Когда же Мартын обнаружил в эмигрантской газете название фельетона Бубнова «Зоорландия», он был вынужден признать любовную связь Сони с другим человеком.

Путь к подвигу внешне связан с безответной любовью Мартына к Соне, но внутренне неотделим от проблем в его семье. Его отчим Генрих — человек слишком прагматического склада, у Мартына же совершенно иные устремления, и потому его уход был предопределён: «Многие герои начинают свое путешествие с ухода (сепарации) из семьи или племени» [104, с.69]. Освобождение от семьи стало неотъемлемой частью его духовного путешествия. Мартын почувствовал, что «зоорландская ночь показалась ещё темнее, дебри её лесов ещё глубже», он понял, что «никто и ничто не может ему помешать вольным странником пробраться в эти леса» [2, т. 3, с. 208] и вырваться из пут пошлого мира в священную землю «Зоорландии».

Прежде чем отправиться в путешествие, Мартын нуждался в опыте, руководстве и обучении со стороны «наставника», у которого есть карта

неизвестного мира. «Наставники — это бывшие герои, пережившие жизненные испытания, а теперь делящиеся своими дарами — знаниями и мудростью» [104, с. 82]. Архетип наставника в «Подвиге» тесно связан с образом родителей героя. Но родители Мартына не могли служить ему примером для подражания, поэтому ему пришлось искать подходящих наставников самому. Он пытался учиться у Иоголевича и Зиланова, но его героический путь, в отличие от их пути, не имел политической окраски. Путешествие Мартына — романтическая мечта о героизме, которая была мотивирована духовными поисками сердца. Мартыну не интересна социальная история, и социально-политические устремления ему чужды. Его маршрут заведомо внеисторичен.

Вот почему он не мог четко описать свои цели и мотивы Иоголевичу и Зиланову, а в те времена, когда «практичность» была обязательным условием, мало кто мог понять, к чему же Мартын стремился. Все неизведанные территории вызывали у Мартына жажду покорения, а когда он в поезде увидел далекие огни, детские мечты о героизме позвали его к приключениям. Точное географическое измерение экспедиции не имеет для Мартына никакого значения [2, т. 3, с. 214].

Идеальным наставником для Мартина оказывается Грузинов. Еще до знакомства с ним до Мартына доходили слухи «о страсти его к опасности, о переходах через границу, о таинственных восстаниях» [2, т. 3, с. 223]. В то же время он напоминает ему о фигуре «отца» — в отличие от дяди Генриха, который хотя и занимает формально место его отца, не может передать

Мартыну нужен тому жизненный опыт. Но в отличие от обычного наставника, Грузинов выполняет и функцию препятствия на пути Мартына. Он предостерегает того о возможных опасностях и пытается помешать ему отправиться в путь. Его поведение больше похоже на поведение «привратника», еще одного архетипического персонажа мифологических схем.

Он — тайный помощник, призванный проверить решимость и навыки героя в его путешествии. «Наиболее мудрые из героев видят в «привратниках» не грозных противников, а потенциальных союзников и первых ласточек, сулящих силу и успех» [104, с. 95]. Грузинов сомневался в ценности и значимости, как ему казалось, авантюрного шага Мартына. После разговора с Грузиновым становится предельно ясно, что в запланированном путешествии Мартыну грозит смерть. Возможно, Мартын до этого момента считал, что он уже полностью готов к путешествию, но теперь он отправился в путь с готовностью умереть. Перед отъездом он прощается со всем: «ему показалось, что эти веснушки, и бровь, и рагу он видит в последний раз» [2, т. 3, с. 229]. Мать Мартына не хотела отпускать его от себя: «остался бы дома, — сказала она, когда Мартын с ней поравнялся, — ну что тебе ехать...» [2, т. 3, с. 230]. В той или иной степени она не хочет, чтобы Мартын изменился, и она также принадлежит к числу «привратников», проверяющих решимость героя отправиться в путь.

Обнаружив значительные изменения в Дарвине, Мартын твердо решил не становиться человеком, которого заботят только достижения, зарплата и

надежды на хорошее будущее. Э. Хейбер считает, что трансформация Дарвина указывает на связь его фамилии с теорией дарвиновской эволюции [59, с. 723-724]. Обычность Дарвина заставила Мартына интуитивно осознать свои настоящие потребности, и он сразу же отверг предложение друга въехать в СССР по британскому паспорту. Настоящая идентичность должна быть достигнута героически, а использование британского паспорта для въезда в СССР на поезде нарушило бы первоначальную цель Мартына.

В романе не описан самый долгожданный и захватывающий этап героического путешествия — пересечение границы. Эта фигура умолчания придает финалу необходимую многозначность. Для Мартына формальное достижение цели уже не имело значения. Перед отъездом он узнает, что Соня свободна, не обручена с Бубновым, но цель Мартына — совершить подвиг свободного выбора и стать идеальным героем в системе собственных духовных координат. Мартын важен для Сони, и она не так забывчива и безразлична к нему, как всегда показывала. Это значит, что Мартын своими героическими поступками завоевал любимую девушку, и это награда за его авантюрное путешествие: быть любимым, быть свободным и завершить свое становление. Жизнь — это путешествие, и путь духовного роста героя подошел к идеальному концу. Считая, что искусство делает жизнь вечной, Набоков заставил Мартына перед отъездом в газете прочитать превосходное произведение Бубнова о герое-немце с галстуком Мартына [2, т. 3, с. 242]. С тех пор Мартын покинул пространство своей прежней жизни и вошел в вечное

художественное пространство, которое гарантирует бессмертие образа Мартына в сознании автора Набокова [125, с. 27].

Путь Мартына к подвигу являет собой духовное путешествие — это путь к самопознанию и самореализации. Набоков утверждал, что «вещь эта — о преодолении страха, о триумфе и блаженстве этого подвига» [8, с. 111]. Б. Бойд считает, что «именно благодаря тому, что вместо Мартына, переходящего границу, перед нами знакомый швейцарский пейзаж, где его больше нет, и создается впечатление, что он воплотил в жизнь детскую фантазию о мальчике, который исчезает в картине, висящей на стене» [26, с. 422].

Главные этапы на пути духовного роста Мартына соотносятся с автобиографическим опытом автора. Известно, например, что в студенческие годы Набоков также был голкипером команды колледжа, участвовал в дуэли и работал на ферме. «Мартын менял в трамвае доллар» [2, т. 3, с. 197] — эта сцена тоже заимствована из набоковской жизни: писатель когда-то потратил пять американских долларов (аванс за перевод «Алисы в Стране чудес») для покупки трамвайного билета [26, с. 233]. «Подвиг» в каком-то смысле — это духовное путешествие самого Набокова на Родину, его способ преодолеть ограничения времени, пространства и судьбы. По свидетельству Б. Бойда, будучи студентом второго курса в Кембридже, Набоков писал домой: «неужели я никогда не вернусь, неужели все конечно, стерто, погибло? <...> ...мамочка, ведь мы должны вернуться, ведь не может же быть, что все это умерло, испепелилось» [26, с. 211-212]. Однако позже писатель изменил отношение к

судьбе изгнанника: «я никогда не вернусь, по той простой причине, что вся Россия, которая мне нужна, всегда со мной: литература, язык и мое собственное русское детство» [8, с. 21-22]. Впрочем, Мартын также не считал Советский Союз своей конечной точкой путешествия: «герой "Подвига" — эмигрант из России, молодой романтик моего тогдашнего возраста и моего круга, любитель приключений ради приключений, гордо презирающий опасность, штурмующий никому не нужные вершины, который просто ради острых ощущений решает перейти советскую границу и потом вернуться обратно» [8, с. 111].

Это романтическое героическое путешествие похоже на сон Набокова, который вдруг проснулся в момент пересечения границы, потому что хозяин сна подсознательно отказывается возвращаться на Родину. История идеально завершилась, когда главный герой отважно начал путь к подвигу.

Некоторые исследователи утверждают, что сюжеты Набокова о возвращении изгнанников на Родину имеют связь с эпизодами реальной жизни его современников. Так, А. Долинин утверждал, что «за всеми этими вымышленными персонажами, партиями и организациями легко угадываются реальные лица и события 1920-х годов, составляющие исторический фон романа» [31, с. 80].

Критики высказывали свои предположения о том, чем закончилось путешествие Мартына. Э. Хейбер считает, что фамилия Грузинова наводит на

мысль о гибели Мартына⁸. Б. Бойд также полагает, что «в романе о Мартыне Эдельвейсе герой совершает подвиг ради подвига и уходит в смерть, словно в картину» [26, с. 248]. А. Долинин предположил, что финал путешествия Мартына — это попадание в ситуацию смертельной опасности [31, с. 86]. При этом в образе синицы (в последнем эпизоде романа) дух Мартына символически вернулся в дом матери: «душа Мартына переживает его смерть и, как в народных поверьях, возвращается к родительскому дому в виде тумана, дождя или поющей птицы» [31, с. 89-90]. В целом, на наш взгляд, Набоков в «Подвиге» оставляет финал открытым, давая возможность читателю интерпретировать его по-своему.

Хотя Набоков утверждал, что писал только для себя, своей жены и друзей [10, р. 140], в 1970 году, спустя 40 лет после завершения работы над «Подвигом», он признался, что книга была написана с определенной целью [58, с. 65]. Он по-своему отразил героические легенды, сформированные молодым поколением эмиграции. Смысловой стержень этих легенд – возвращение на родину, даже если это возвращение сулит смерть.

Героизм — характерная черта русской эмиграции первой волны и в целом русского поколения первой трети XX века, которое прошло через ряд

⁸ Потому что когда Мартын узнает о смерти отца, он видит как будто бы ничего не значащий сон, в котором какой-то приятель говорит ему, что грузины не едят мороженое. Позже, когда Мартын разговаривает с Грузиновым о переходе русской границы, тот, в ответ на предложение поесть мороженого, произносит слова, в которых можно усмотреть связь между судьбой отца и сына: «... "я все равно мороженого никогда не ем"». – См. Хейбер Э. «Подвиг» Набокова и волшебная сказка // В. В. Набоков: pro et contra. Материалы и исследования о жизни и творчестве В. В. Набокова. Том 2. СПб.: Издательство Русского Христианского гуманитарного института, 2001. 1064 с. С. 724.

драматических исторических потрясений. Набоков в «Подвиге» воспроизводит этот героизм разными способами. Он апеллирует к его мифологической праснове, но также и к многочисленным его литературным воплощениям и отражениям. Один из важнейших аллюзивных пластов романа — отсылки к судьбе и творчеству Николая Гумилёва. Мартын Эдельвейс — во многом гумилёвский герой — с его возвышенными уединёнными мечтами, вырастающими из детства и неотвергаемыми в юности, с его стремлением к опасным путешествиям, к ситуациям самопроверки. Например, знаменитая история о том, как Гумилёв пробрался сквозь узкую пещеру («дикую щель» [108, т. 3, с. 145]) в Африке, совершив что-то вроде инициационного перехода, отзывается в эпизоде, в котором Мартын перешёл по узкому уступу швейцарской горы, чуть не сорвавшись вниз. Ещё более явной видится эта переключка в поэзии: так, герой гумилёвского стихотворения «Девушке», «взойдя на нагую скалу», от счастья и от тоски «прямо в солнце пускает стрелу» [108, т. 2, с. 56].

Посмертные миры «Памяти» и «Заблудившегося трамвая», «Сад иной земли» одного из последних гумилёвских стихотворений, вызванные к жизни в том числе предчувствиями, порождёнными смертельно опасной для поэта советской действительностью, по характеру схожи с сумрачной Зоорландией Набокова. Вымышленное иномирное набоковское пространство имеет множество смысловых слоёв [172, с. 57-62]. Зоорландия, с одной стороны, — это антиутопический звериный СССР (в графике этой аббревиатуры можно

разглядеть первую четырёхбуквенную часть мифологического набоковского топонима), с другой — «зоологический сад планет» [108, т. 4, с. 82], что за «гнездом орла» [108, т. 2, с. 178], отсылающий к четвёртой песне «Открытия Америки». В «Зоорландии» (анаграммированная «родина злая»), столицей которой является «Ульдаборг» — северный город у льда, слышится-видится и средневековый и ренессансный, совершающий подвиги «Орландо» Лудовико Ариосто, и романтическая инфернальная «Орландина» Яна Потоцкого, отражения образов которых можно разглядеть также в гумилёвских героях.

Мартын представляет себе как бы идеальные составляющие своей биографии, и они с самого начала напоминают о жизни Гумилёва. В крымскую пору набоковский герой воображает романтическую сцену, как «в бытность свою капитаном на пиратском корвете он, стоя спиной к грот-мачте, один отбивал напор бунтующего экипажа» [2, т. 3, с. 108] (см. стихотворение «Капитаны»); изображение конной атаки содержит упоминание стихотворного ритма — анапеста и звукоподражание топоту и такатаканию лошадиных копыт и пулемёта (см. стихотворение «Война»), георгиевского креста (см. стихотворение «Память»), а также Сони, что встречает Мартына на вокзале Виктории (см. стихотворение «Наступление»: «и так сладко рядить Победу, / Словно девушку...» [108, т. 3, с. 52]). Дядя Генрих, упрекая Мартына и примеряя на него возможные роли своего прошлого — офицера, нотариуса, врача, — случайно «цитирует» гумилёвское стихотворение «Я и Вы».

Мартын разрабатывает «формулу дальних странствий», очевидно находящуюся в связи с «музой дальних странствий» [108, т. 3, с. 154] Гумилёва. Подвиг как перемещение в пространстве и героическое свершение получают таким образом поэтическое измерение. Эта формула-муза ведёт Мартына через границу жизни и смерти, за пределы земного пространства, превращая его в миф: он становится богом, который «идёт, летит, плывёт» [108, т. 2, с. 181]. Мартын — воин, причастный Марсу, Мартын — мученик, помеченный смертью, Мартын — также морская чайка, «речной орёл» (в южной традиции), двуглавый имперский орёл крымского Памятника затопленным кораблям, птица, что «кричит победно» (см. гумилёвское стихотворение «На мотив Грига»). Мартын, благородный белый рыцарь-герой Эдельвейс (второе название этого цветка на латыни содержит корень «лев», который можно услышать в окончании фамилии Гумилёва), отправляется навсегда в свою зазеркальную За-Орландию, но возвращается оттуда в родную Россию посредством сохраняющего его поэтического творчества.

Глава V. Роман «Дар»: воображаемый травелог как реализация творческого замысла

«Дар» — итоговое произведение русскоязычного периода творчества Набокова, которое вобрало в себя основные художественные находки и стилевые тенденции его предыдущих книг. Жанровые атрибуты травелога органично взаимодействуют в нем с другими жанровыми конструкциями — приметами биографического романа (поданного в ироническом ключе), литературными комментариями, пунктирно выстроенной «историей любви», а главное — с базовыми признаками метаромана, т.е. романа о том, как создается роман.

Набоков соединяет рассказ о жизни Федора Годунова-Чердынцева в изгнании с сюжетом путешествия в Среднюю Азию: с помощью воспоминаний и воображения герой переходит границу между онейрическим миром и миром реальным, следуя за умершим отцом в его путешествии» и компенсируя пробелы в реальности с помощью художественного воображения. «В каком-то смысле повествование героя — литературная компенсация несбывшейся мечты автора» [29, с . 131].

5.1. Интертекстуальные аспекты травелога в романе «Дар»

Федор Константинович — модой одинокий амбициозный поэт, живущий в Берлине, он трепетно и взволнованно воспринял первый хвалебный отзыв на свой сборник стихов. Он представлял, «как его стихотворение будут читать, может быть сейчас читают, все те, чье мнение было ему важно» [2, т. 4, с. 249]. Поэт настолько одинок, что придумывает свой диалог с Кончеевым. Мир поэта наполнен ностальгией: «чувство России у него в ногах, что он мог бы пятками ощупать и узнать её всю, как слепой ладонями» [2, т. 4, с. 249]. Ностальгическими мотивами пронизана его поэзия, но поэт задумывается над вопросом: «Что же понуждает меня слагать стихи о детстве?» [2, т. 4, с. 205] Герой осознает, что стихи о детстве связаны с образом отца. Кроме того, его отец становится той фигурой, которая впоследствии выводит Федора из реального мира и отправляет в «путешествие мечты».

Роман «Дар» был написан Набоковым в память об отце [26, с. 548]. Легко отметить переключки между образами отцов главного героя и самого писателя: отец Федора хотя и не интересовался политикой, но ненавидел смертную казнь так же сильно, как и отец самого Набокова [2, т. 4, с. 383][26, с. 45]; в детстве под влиянием немецкого гувернера отец Набокова начал исследовать бабочек, и также «любовь к бабочкам отцу Федора привил немец-гувернер» [2, т. 4, с. 285].

Б. Бойд доказывает, что одним из важнейших импульсов в работе Набокова над романом «Дар» [90, с. 12] послужило творчество А. С. Пушкина. Именно во время чтения пушкинского «Путешествия в Арзрум» (1836) у

Федора возникла идея написать об отцовском «путешествии в Среднюю Азию». В поэтическом исполнении тема отца в романе не звучала: она должна была быть оркестрована «не стихами с брелками и репетицией, а совсем, совсем другими, мужественными словами» [2, т. 4, с. 202].

Набоков неслучайно выбрал именно этот пушкинский травелог — описание путешествия на Восток. В XVIII веке в Европе «растущая роль путевых заметок и романов о путешествиях, воображаемых утопий, моральных вояжей и научных отчетов задала более точный и более глубокий фокус Востока» [150, с. 179-180]. Геополитическое противостояние между Востоком и Западом поставили Россию перед проблемой самоопределения. «В XVIII веке российское общество подверглось глубокой вестернизации. <...> Восприятие Китая также находилось под сильным влиянием европейских идей» [129, с. 46]. В период с 1800 годов по 1830 годы среди множества травелогов в Европе появились и травелоги, в которых рассказывалось о путешествиях на Восток и Юг. Эва Томпсон в книге «Имперское знание: Русская литература и колониализм», исследуя вопрос самоопределения России между Востоком и Западом, утверждает: за два с половиной века Россия превратилась из объекта изображения ориентализма в субъект, создающий ориенталистское изображение [192, p. 18].

В книге «Путешествие в Арзрум» Пушкин рассматривает бытовые привычки, одежду, еду и жилище турок, живущих в Арзруме, с интересом, с симпатией, но подчеркивая отличия восточной культуры. В «Даре» в глазах

русского путешественника восточные отличия очевидны: «Мне нравилось то, что <...> он никогда не менял своей одежды на китайскую, когда странствовал; вообще держался независимо; был до крайности суров и решителен в своих отношениях с туземцами, никаких не давая побряжек мандаринам и ламам...» [2, т. 4, с. 296-297]. Отец Федора был страстным охотником, он не хотел посещать Лхасу: «ему не хотелось пожертвовать ни одним часом охоты ради посещения ещё одного вонючего городка...» [2, т. 4, с. 297]. Пушкин восхищался красотой природы и гор в Арзруме, и Набоков в этом отношении придерживается пушкинского тона в описании природных ландшафтов: «Только в Китае ранний туман так обаятелен, все дрожит, — фантастические очерки фанз, сверкающие скалы...» [2, т. 4, с. 304].

«Путешествие в Арзрум» было написано Пушкиным в начале 1830-х гг., в этот же период П. Я. Чаадаев пишет свои «Философические письма». В первом письме Чаадаев утверждает: «мы не принадлежим <...> ни к Западу, ни к Востоку, и не имеем традиций ни того, ни другого» [169, с. 7]. Он считает, в России «ни у кого нет определенной сферы деятельности, <...> нет даже и домашнего очага, <...> в семьях мы имеем вид чужестранцев; в городах мы похожи на кочевников, мы хуже кочевников, пасущих стада в наших степях, ибо те более привязаны к своим пустыням, нежели мы к нашим городам» [169, с. 8]. Он говорит о сложном выборе, который пришлось сделать русским, находящимся между двумя цивилизациями и историями. И вопрос об

идентичности всё еще остался нерешенным в русской диаспоре даже сто лет спустя.

Для европейцев русские изгнанники пришли с Востока, (Россию европейцы воспринимали как восточное государство)» [112, с. 43], маркированное отсутствием законов и свобод. Набоков был русским изгнанником, тоскующим по России, но получившим европейское воспитание и английское образование, что усложнило для него проблему идентификации.

Американский культуролог арабского происхождения Э. Саид утверждал, что важными составляющими дискурса на тему «Восток» становятся такие понятия, как «восточный деспотизм, восточная роскошь, жестокость, чувственность» [150, с. 11]. Отношение Набокова к Китаю совпадает с этим общим представлением. У И. Бродского: в «Путешествии в Стамбул» также проявляется стереотипное представление о жестоком и агрессивном Востоке. В то же время Бродский прямо заявляет: «Что ж, вполне возможно, что мое отношение к людям, в свою очередь, тоже пахнет Востоком. В конце концов, откуда я сам?» [99, с. 313].

Мысль о путешествии на Восток формировалась в сознании автора «Дара» с детских лет. Так, согласно утверждению Б. Бойда, еще в 1911 году Набоков мечтал отправиться в лепидоптерологическую экспедицию. Его желание посетить Среднюю Азию может быть связано с историями научных экспедиций в Среднюю Азию в середине XIX века, совершенных Г. Грум-Гржимайло и Н. Пржевальским. В 1917 году Набоков вынашивал планы

экспедиции за насекомыми в Западный Китай. Поступив в Кембридж, он по-прежнему интересовался азиатскими энтомологическими экспедициями. В первом семестре своей учебы там он написал работу по энтомологии.

Таким образом, «путешествие в Среднюю Азию» — это не случайный проблеск набоковского воображения, а закономерное следствие эволюции его интересов, формировавшихся под влиянием общеевропейских научных и художественных тенденций. Важно заметить, что «Восток», к которому стремится главный герой Федор, не конкретное географическое место, а некий идеальный хронотоп, отражающий вкусы и жизненные устремления старшего Годунова-Чердынцева.

Федор в детстве мечтал участвовать в экспедициях отца, в его приключениях, но отец всегда говорил: «"В другое время взял бы..." — точно забыв, что для него то время было всегда другим» [2, т. 4, с. 314]. Экспедиция Федора в реальном мире так и не осуществилась. Но литературное творчество дало обоим авторам (Набокову и его герою Федору) возможность совершить свое путешествие — пусть и в сфере художественного воображения. В итоге, по мнению И. Паперно, «искусство оказывается более живым, чем жизнь; "слово" — более реальным, чем "вещь", т. е. мир идеального оказывается более реальным, чем мир реального» [137, с. 510].

То, как представлено путешествие в «Даре», — не объективное отражение реального мира, а субъективный продукт художнического воображения. Это перекликается с идеями В. Ф. Ходасевича, который является

одним из прототипов Кончеева, об отношениях между художественным творчеством и реальностью: «Прием есть средство и способ превращения действительности, нас окружающей, в действительность литературную. Иначе — средство и способ преобразования действительности» [162, с. 667].

Вторая глава романа открывается эпизодом короткого взаимодействия героя с радугой, которое интерпретируется как воображаемое путешествие в рай: «Образчик элизейских красок! <...> он ненароком вошел в основу радуги <...> и очутился в цветном воздухе, в играющем огне, будто в раю» [2, т. 4, с. 99]. Когда это короткое путешествие кончится, Федор «прямо из воспоминания <...> прямо из оранжерейного рая прошлого пересел в берлинский трамвай» [2, т. 4, с. 103]. В этом фрагменте воображаемое движение во времени и пространстве продолжено движением в физической реальности, причем поток воспоминаний или работа воображения поставлены в приоритетную позицию. Федор часто отправляется в воображаемые путешествия, которые приводят его к достижению важнейших целей — прежде всего духовных и творческих. В целом весь сюжет романа (начиная с первой страницы) связан с перемещениями, с непрерывным путешествием — не столько в физическом пространстве, сколько в сфере памяти и воображения.

В этом путешествии участвуют три члена семьи — Федор и его отец, а также мать, которая выступает в роли «проводника», обеспечивающего связь прошлого и настоящего. Когда мама приехала в Берлин к Федору, «прошлый свет догнал настоящее, пропитал его до насыщения, и все стало таким, каким

бывало в этом же Берлине три года назад, как бывало когда-то в России, как бывало и будет всегда» [2, т. 4, с. 270]. Эта формула взаимодействия времени и вечности, мгновения и дрящей истории побуждает вспомнить один из принципов символизма, о котором А. Белый в статье «Символизм как миропонимание» говорил так: «К тому, что было прежде времён, к тому, что будет, обращен символ» [96, с. 246]. Набоков по сути поддерживает этот принцип, говоря, что в художественном творчестве «память играет центральную, хотя и бессознательную роль и все держится на идеальном слиянии прошлого и настоящего. Вдохновение гения добавляет третий ингредиент: во внезапной вспышке сходятся не только прошлое и настоящее, но и будущее — ваша книга, то есть воспринимается весь круг времени целиком — иначе говорят, времени больше нет» [5, с. 470-471].

В «Даре» Набоков нередко использует эффект обратимости времени в художественном пространстве. Вот как переданы ощущения молодого автора сборника стихов, когда Федор узнает о якобы появившейся рецензии на этот сборник: «Неужто и вправду все очаровательно дрожащее, что снилось и снится мне сквозь мои стихи, удержалось в них и замечено читателем, чей отзыв я ещё сегодня узнаю? <...> Стрелки его часов с недавних пор почему-то пошаливали, вдруг принимаясь двигаться против времени, так что нельзя было положиться на них, но судя по свету, день, собравшись в путь, присел с домочадцами и задумался» [2, т. 4, с. 214-215]. Образ «потерянного мяча» [2, т. 4, с. 215] (в начальных стихах сборника) вновь всплывает в финальных стихах,

становится «найденным мячом» [2, т. 4, с. 215]. Стрелки часов будто крутятся в обратную сторону, линейное время отменяется – а потому становится возможна и новая встреча Федора с отцом. Кроме того, переживание времени в романе предельно психологизировано, связано с субъективными ощущениями. Вот показательный пример такого переживания Федора: «Ему казалось, что он сдерживает шаг до шляния, однако попадавшие по пути часы (боковые исчадия часовых лавок) шли ещё медленнее...» [2, т. 4, с. 217].

Представления Набокова о времени вполне соотносимы с концепциями «священного времени» и «вечности»⁹. Набоков считает, «великие романы — это великие сказки» [5, с. 34], так как «время и пространство, краски времен года, движения мышц и мысли — всё это для писателя, наделенного высоким даром, не традиционные понятия, извлеченные из общедоступной библиотеки расхожих истин, но ряд уникальных открытий, для которых гениальный мастер сумел найти уникальный же способ выражения» [5, с. 34]. В своих произведениях Набоков порывает с линейным, необратимым временем «здорового смысла» и обыденным пространством и создает вневременное художественное пространство и время, где главный герой способен преодолеть границы профанного времени и одновременно ощутить прошлое, настоящее и будущее. Именно в таких пространственно-временных координатах становится

⁹ Об этом писал Мирча Элиаде в «Священном времени и мифах»: в мифах существует обратимое, циклическое, вечное священное время, которое отличается от профанного времени; нет времени до появления реальности, описанной в мифах. Mircea Eliade. *The Sacred and the Profane* / Translated from the French by Willard R. Trask New York: A Harvest Book. 256 p. pp. 68-72.

возможным для Федора путешествие в Среднюю Азию — вместе с умершим отцом: «От бесед с отцом, от мечтаний в его отсутствие, от соседства тысячи книг, полных рисунков животных, от драгоценных отливов коллекций, от карт, от всей этой геральдики природы и каббалистики латинских имен, жизнь приобретала такую колдовскую легкость, что казалось — вот сейчас тронусь в путь» [2, т. 4, с. 299].

Когда Федор перечитывает «Путешествие в Арзрум», он начинает интересоваться фрагментами, которые пропустил и оставил непрочитанными в прежние годы, что предвещает притягательность для главного героя тех мест, которые он не посещал. Особенно значимой становится пушкинская строчка о границе, становящаяся импульсом для того, чтобы совершить собственное воображаемое путешествие : «Граница имела для меня что-то таинственное; с детских лет путешествия были моей любимой мечтой», — вдруг его что-то сильно и сладко кольнуло» [2, т. 4, с. 278]. Когда он рассказал о своей идее матери, она «будто уже знала об этом» [2, т. 4, с. 279] и решительно поддержала его, заверив в том, что отец наверняка поощрил бы его: «знаю, что он сказал бы тебе: молодец» [2, т. 4, с. 322].

Подготовка к путешествию для Федора — это погружение в книги, накопление письменных и устных свидетельств: он «собирал материалы, читал до рассвета, изучал карты, писал письма, видался с нужными людьми» [2, т. 4, с. 281]. Можно сказать, что Федор последовательно вживается в образ отца-путешественника, пытается представить подробности путешествия его глазами.

В этой связи А. Леденёв пишет: «Образ отца складывается и из личных детских воспоминаний Федора, и из мемуаров современников старшего Годунова-Чердынцева, но чем дальше, тем все заметнее в сознании Федора утрачивается дистанция между героем его книги и им самим. В набросках Федора это колебание повествовательной перспективы проявляется сначала в том, что в числе спутников отца появляется персонифицированный будущий биограф» [114, с. 440].

В начале путешествия Федор передает впечатления от увиденного (поведение попутчиков, яркие пейзажи, поступки отца) в единственном числе первого лица: «позади же отряда — геодезист Куницын (так я это вижу)» [2, т. 4, с. 300]. Позднее, размышляя о том, что чувствовал его отец во время одинокой ночи, Фёдор понял, что напрасно навязывал «ему задним числом тайну, которую он теперь носит с собой» — когда отец «просто <...> был счастлив среди еще недоназванного мира» [2, т. 4, с. 303]. Иными словами, Федор утверждает, что догадался о главных чувствах отца, и это чувство связано с удовольствием от хорошо сделанной работы – назвать то, что еще не было названо, описать то, что еще не было описано. Гносеологический и эстетический кругозоры Федора и его отца сближаются, в конце концов начинают совпадать. Пережив (а по сути как бы переписав своей рукой) экспедиционное путешествие отца, Федор осознает, что по-настоящему понимает отца. С этого момента личное местоимение меняется с «я» на «мы»: «наш караван направился на восток и вышел по сквозному ущелью в

каменистую пустыню» [2, т. 4, с. 303] и т. д. Та долгожданная поездка, о которой Федор мечтал в подростковом возрасте, как будто реализуется теперь – пусть и в форме воображаемого путешествия. Дж. Кэмпбелл утверждает такой способ понимания смысла жизни через общение отца с сыном: «Герой преступает пределы жизни с ее своего рода слепым пятном и на краткий миг способен смотреть на источник света. Он видит облик отца, понимает его и приходит к примирению с ним» [125, с. 120-121].

Теперь Федор утверждает своим творением вневременность существования отца, а потому, например, смело говорит, что «в берлинском музее многочисленные бабочки отцовского улова так же свежи сегодня, как были в восьмидесятых, девяностых годах» [2, т. 4, с. 145]. Когда отец появляется в его снах, Фёдор понимает, что ему не стоит продолжать останавливаться на трагических событиях отцовской смерти. Получив во сне одобрение своей работы, герой преодолевает в форме воображаемого совместного путешествия границы смерти и ощущает смысл вечности. Таким образом, интертекстуализация биографии отца, в частности, реализация параллелей с пушкинским «Путешествием в Арзрум» — это художественное свершение, благодаря «памяти о вневременном».

Устами главного героя Федора Набоков так формулирует родство своей эстетики с эстетикой символизма: «Я как будто помню свои будущие вещи, хотя даже не знаю, о чем будут они. Вспомню окончательно и напишу» [2, т. 4,

с. 374]. В. Александров обнаружил, что сам Набоков в англоязычной версии автобиографии «Strong Opinions» высказывал те же взгляды [58, с. 387].

Из-за переезда на новую квартиру Федор прекращает свое мечтательное путешествие, приостанавливает работу над биографией отца: «Ровно два года я прожил здесь, обо многом здесь думал, тень моего каравана шла по этим обоям, лилии росли на ковре из папиросного пепла, — но теперь путешествие кончилось» [2, т. 4, с. 327]. Но это была лишь внешняя причина прекращения путешествия; настоящая причина уже была изложена в письме Федора к матери: «прости меня, если я отказываюсь травить мою мечту там, где на свою охоту ходил отец. Видишь ли, я понял невозможность дать произрасти образам его странствий, не заразив их вторичной поэзией, все больше удаляющейся от той, которую заложил в них живой опыт восприимчивых, знающих и целомудренных натуралистов» [2, т. 4, с. 321]. Федор понял, что написанный им фрагмент биографии слишком зависим от лирических импульсов автора, что его травелогу недостает фактологической убедительности. Наблюдательность и знания в этом случае тотально замещаются воображением, происходит экспансия авторского сознания в автономный мир сознания героя. Если лирика Федора была перегружена остранным описательством, то его воображаемый травелог оказался перенасыщен слишком личными интонациями.

Ментальное путешествие остается незавершенным, у него нет финала. И такие путешествия – без указания на завершение — появляются и в других произведениях Набокова. В романе «Подвиг» он отправляет своего дублера

Мартына в авантюрное путешествие на родину: Мартын отказывается оформлять визу и въезжать в страну на поезде, предпочитая пересечь границу нелегально. В конце романа не говорится, чем это путешествие завершилось. Подобной неопределенностью, недоговоренностью отмечен и финал романа «Машенька», в котором Ганин в последний момент перед встречей с Машей, о которой он так тосковал, передумывает встречаться и пускается в новое путешествие — финал остается открытым. А. Долинин утверждает, что «герой "Машеньки" Ганин тоскует не столько о любимой девушке, с которой он расстался несколько лет назад, <...> сколько по утраченным месту и времени — по тому состоянию "дрожащего счастья", которое он пережил в юности» [2, т. 2, с. 11].

Переезжая на новую квартиру, Федор сравнивает съемное жилье, где была написана биография отца, с «пушкинской улицей» [2, т. 4, с. 327] где-нибудь в России, что вновь перекликается с отправной точкой «воображаемых путешествий» — с «Путешествием в Арзрум». Но если травелог Пушкина — это описание реального путешествия, то Набоков никогда не был в Средней Азии, и чтобы сделать содержание более подробным и убедительным, он использовал информацию из травелогов нескольких путешественников в качестве основы для маршрута экспедиции Федорова отца. А. Долинин отмечает, что восемь крупных экспедиций старшего Годунова-Чердынцева соответствуют восьми реальным среднеазиатским экспедициям нескольких известных русских путешественников [32, с. 173-174]. Подлинные материалы о

путешествии в Среднюю Азию дают воображению автора необходимую опору и становятся минимально необходимым условием для описания маршрутов и создания пейзажей.

5.2. Онейрические мотивы в романе «Дар»: сновидческий травелог

Осуществление «путешествия в Среднюю Азию» тесно связано с вопросом о достоверности онейрического мира в произведениях Набокова. Писатель так объяснил свое понимание соотношения снов и реальности в романе «Король, дама, валет»: «Опять — пробуждение, но, быть может, пробуждение еще не окончательное? Так бывает: очнешься и видишь, скажем, будто сидишь в нарядном купе второго класса, вместе с неизвестной изящной четой, а на самом деле это — пробуждение мнимое, это только следующий слой сна, словно поднимаешься со слоя на слой и все не можешь достигнуть поверхности, вынырнуть в явь. <...> кто ее знает, явь ли это, окончательная явь, или только новый обманчивый слой?» [2, т. 2, с. 143] Иногда ощущения во сне настолько реальны, что людям кажется, что они находятся в реальном мире; иногда множественные сны мешают распознать границу между сном и реальностью. В своем более позднем произведении «ULTIMA THULE» Набоков выражает отношения между многослойными снами и реальностью с

большой формульной четкостью – «"сон во сне" (когда снится, что проснулся)» [2, т. 5, с. 113].

Если произведение заканчивается в онейрическом мире, у читателя создается ощущение, что все происходящее — один длинный сон. В конце «Дара» Федор встречается с отцом во сне и получает от отца одобрение на написание его биографии. Чудесный сон «азиатского путешествия» преодолевает границы мира сновидений и становится «сказочной мечтательной реальностью».

Наблюдение Набокова о многослойности сновидений соотносится с его идеей о «серийности» и многогранности души: «Земная жизнь всего лишь первый выпуск серийной души, и сохранность индивидуального секрета вопреки истлеванию плоти — уже не просто оптимистическая догадка и даже не вопрос религиозной веры, если помнить, что бессмертие исключено только здравым смыслом» [5, с. 467]. Душа в онейрическом пространстве переходит в потусторонность, затем продолжает переходить на следующий слой этого сновидческого пространства и в то же время обретать вечность. Подобная трактовка связи между снами, реальностью, вечностью и потусторонностью дана и в автобиографии Набокова: «Когда этот замедленный и беззвучный взрыв любви происходит во мне, разворачивая свои тающие края и ошеломляя меня сознанием чего-то значительно более необъятного, нетленного и мощного, чем весь набор вещества и энергии в любом воображимом космосе, тогда я мысленно должен себя ущипнуть, не спит ли мой разум. Я должен проделать

молниеносный инвентарь мира, — так спящий человек старается оправдать абсурдность положения, в которое он попал, уверенностью в том, что он спит — должен сделать все пространство и время соучастниками в моем чувстве, смертном чувстве любви, дабы помочь себе в борьбе с окончательным унижением, со смехотворностью и ужасом положения, в котором я мог развить в себе бесконечность чувства и мысли при конечности существования» [1, т. 5, с. 572].

Подвижность границы между жизнью, сном и реальностью позволяют Федору вырваться из ограничений реального мира, где он потерял отца, и попасть в мир, созданный воспоминаниями и фантазиями. Роль воображения ярко подчеркнута в одном из стихотворений, сочиняемых Федором: «Ночные наши, бедные владения, — забор, фонарь, асфальтовую гладь — поставим на туза воображения, чтоб целый мир у ночи отыграть! Не облака — а горные отроги; костер в лесу, — не лампа у окна...» [2, т. 4, с. 338]

Сон о путешествии в Среднюю Азию разворачивается в «томной действительности» [2, т. 4, с. 302], в этом онейрическом мире юный Федор отправляется вслед за отцом в экспедицию в Среднюю Азию и не только попадает в пещеру, где его отец обнаруживает новый вид летучей мыши, но и сам испытывает монгольские жестокие пытки [2, т. 4, с. 203-204].

В детстве Федор «путешествовал в потемках постели» [2, т. 4, с. 203], но путешествие отца в Среднюю Азию возникает не только во сне, по ночам, но иногда представляется ему и во время бодрствования. Во время болезни Федора

его мысли по-прежнему идут по стопам отца: «отец, задумавшись, едет шагом по весенней, сплошь голубой от ирисов, равнине» [2, т. 4, с. 208]. В «Даре» последовательно появляется целая серия сновидений, причем почти всегда устанавливается связь между увиденным во сне и впечатлением, полученным в реальности. Вот один из характерных примеров: «Когда и я подпал под обаяние бабочек, в душе у меня что-то раскрылось, и я переживал все путешествия отца, точно их сам совершал, видел во сне вьющуюся дорогу, караван, разноцветные горы, завидовал отцу безумно <...> На Невском проспекте, в последних числах марта <...> высоко пролетала над экипажами вдоль фасадов домов, мимо Городской думы, липок сквера, статуи Екатерины, первая желтая бабочка» [2, т. 4, с. 290]. Образы, создаваемые воображением, появляющиеся в снах и галлюцинациях, и впечатления от реальности свободно перетекают друг в друга.

Таким образом, «путешествие в Среднюю Азию» протекает в жизни Федора днем и ночью, размывая границы между онейрическим миром и миром реальным. Но мир снов — не копия реального мира, он более «персональный» и свидетельствует не столько о внешней реальности, сколько о психологических процессах человека. Онейрический мир — это внутренний мир персонажа, где события следуют за ходом его мыслей и не связаны ни линейным временем, ни причинно-следственными связями. Например, в начале второй главы главный герой проходит во сне весь путь от радуги под дождем до Ордоса; от холма, на котором стоит его отец, до лесной тропы; от мужика, дающего ему спички, до девчонок, собирающих грибы; и, наконец, приходит к

скамье около дома, где сидят и разговаривают его родители [2, т. 4, с. 260-263].

В данном примере фоновое пространство движется вслед за мыслями Федора и не зависит от объективных факторов, таких как расстояние, причинность развития сюжета и так далее.

Кроме того, время в мире снов — это упомянутое ранее «священное время», которое является обратимым и циклическим, а на течение времени влияют субъективные ощущения и сознание сновидца. «Можно пережить во сне часы, месяцы, даже годы, а при некоторых особых обстоятельствах — века и тысячелетия. В этом смысле никто не сомневается, что спящий, замыкаясь от внешнего видимого мира и переходя сознанием в другую систему, и меру времени приобретает новую, в силу чего его время, сравнительно с временем покинутой им системы, протекает с невероятной быстротою» [158, с. 5]. Так, в начале сна отец Фёдора путешествует по Ордосу, а в конце — отец и мать беседуют на скамейке около дома.

Сны могут изменить поведения персонажа и продвинуть сюжет силой пророчества и психологического внушения. К. Г. Юнг считал, что сны — это комбинация сознания, подсознания, восприятий, мыслей и чувств, и поэтому они гораздо более пророческие, чем сознание [178, с. 289]. В рассказе «Облако, озеро, башня» прелестный сон о детстве и любви побуждает главного героя к тому, чтобы тосковать по отпечатку своей родины в чужбине. В «Даре» постоянно повторяющийся сон дает главному герою позитивное психологическое внушение. А пророческую силу снов разгадывает сам

создатель художественного пространства: «Так и Федор Константинович, вопреки рассудку и не смея представить себе её воплощения, жил привычной мечтой о возвращении отца, таинственно украшавшей жизнь и как бы поднимавшей её выше уровня соседних жизней, так что было видно много далекого и необыкновенного, как когда его, маленького, отец поднимал под локотки, чтобы он мог увидеть интересное за забором» [2, т. 4, с. 271-272].

В мире сновидений Федор возвращается в свое детство и вместе с отцом отправляется в Среднюю Азию охотиться на бабочек. На всем протяжении сновидческих фрагментов чувствуется позитивное отношение Набокова к осуществлению «путешествия в Среднюю Азию»: онейрический мир в художественном тексте — это во многом реализация мечты автора.

Кроме того, сон — это не только трансформация событий реального мира, но и путь к сердцу персонажа. Описание сна персонажа в литературном произведении — это способ показать его внутренний мир, через который автор может изобразить его характер, раскрыть его идеалы и жизненную траекторию. В «Даре» смерть отца — это незаживающая психологическая рана, с которой Федор долго пытался справиться, и поэтому «отец часто являлся ему во сне» [2, т. 4, с. 271]. Порой тоска по отцу у Федора проявляется в галлюцинациях, когда он принимает незнакомого старика за своего отца [2, т. 4, с. 271]. Всякий раз, когда Федор устает от «гибельного несовершенства мира» [2, т. 4, с. 268], он будто ретируется в мир снов, где возможно найти отца, и каждый раз, когда отец появляется, он приносит Федору новое вдохновение. Именно встреча с

отцом заставляет его больше не бояться неизвестного мира: «страх <...> однако, тотчас исчезал, уступая чувству удовлетворенной гармонии, когда он эту встречу отодвигал за предел земной жизни» [2, т. 4, с. 271].

В конечном счете сновидческие путешествия в «Даре» оркеструют и подпитывают литературное творчество главного героя, помогают ему обрести самого себя. Не имея возможности совершить совместное с отцом путешествие в Среднюю Азию в реальности, Федор так компонует воспоминания с воображением, что оказывается способным реализовать идею путешествия в творчестве и тем самым обрести новую степень свободы, которая компенсирует «физические ограничения» изгнанничества.

5.3. Роман «Дар» как энциклопедия набоковских травелогов

В романе «Дар» собираются, соединяются почти все ключевые мотивы ранее написанных Набоковым произведений и тех, что ещё будут написаны (вроде, например, «Лолиты»). Применительно к данному исследованию можно сказать, что в этом романе писатель использует едва ли не все варианты травелогов, о которых говорилось в предыдущих главах и параграфах. А. Долинин считает, что «Дар» — наиболее сложный из всех русских романов Набокова, так как его отличает «мозаичная структура» «вместе с <...> богатой аллюзивностью (которая предвосхищает "Лолиту" и "Аду"), многогранная

система лейтмотивов, повторяющаяся контаминация хронотопов и "«реальностей" (прошлого и настоящего, восприятия и сна, текста и не-текста, виртуального и фактического и т. д.)» [32, с. 559].

Фёдор Годунов-Чердынцев проходит по Берлину, и его перемещения по этому городу — вариант метафизического травелога, который обозначает движение от земли к небу и наоборот. Уже эпитет к роману предлагает эту траекторию: в реальной жизни дуб — это не только дерево, но и мебельный материал, а роза — не только цветок, но и лекарственное растение. Их можно классифицировать по-разному, и их значение полностью зависит от того, с какой точки зрения на них смотреть. Точно так же и смерть можно рассматривать с разных точек зрения, и смерть не означает исчезновение человека. Об эпитафии «Дара» Долинин пишет, что «Для Набокова капитуляция художника перед отчаянием и смертью — бесчестье, акт предательства самого себя, саморазоблачения, симптом внутренней болезни <...> он обладает уникальным преимуществом и несет бремя ответственности, ибо наделен обостренным творческим сознанием, которое способно уловить вечный порядок под наслоениями хаоса, вызвать в воображении новые гармонии, новые реальности из всего, что подвластно чувствам, и таким образом остановить время и победить смерть» [32, с. 560].

Федор, как и сам Набоков, творец художественного мира, освоил именно такую сложную перспективу. При анализе понимания Федором смерти В. Александров считает, что его «ошибка <...> насчет размеров карандаша

предвосхищает его последующие размышления о несовместимости здешнего и нездешнего миров» [18, с. 133-134], и он напоминает эпитафию романа «Приглашение на казнь» — предложение из трактата Делаланда «Discours sur les ombres»: «Как безумец полагает, что он Бог, так мы полагаем, что мы смертны» [2, т. 4, с. 47].

Годунов-Чердынцев идёт по улице «взлетающим шагом» [2, т. 4, с. 194] и наблюдает связи, устанавливающиеся между небом и землёй: солнце освещает землю, оно создаёт «опаловые ямы» (в этом определении присутствует не только цвет, но и образ падения — вниз, до «подвальной угольной» [2, т. 4, с. 195]), а земля в ответ тянется вверх: ремонтируемый дом оказывается в лесах, а по его фасаду ползёт плющ. Движение по горизонтали оборачивается движением по вертикали, а пространство приобретает трёхчастную структуру: небо — земля — подземный мир.

Реальность, которую видит герой, это реальность отражений: «из фургона выгружали параллелепипед белого ослепительного неба, зеркальный шкаф, по которому, как по экрану, прошло безупречно-ясное отражение ветвей» [2, т. 4, с. 194]. При этом Набоков отмечает специфику этого видения: ветви в зеркале не сами двигаются, не по-древесному, но движутся людьми, в том смысле, что их движение зависит от колебаний грузчиков и от умственных колебаний, прозрений, омрачений наблюдателя, то есть Годунова-Чердынцева. Также небо, и в целом, мир, есть лишь доступный человеку «скользящий фасад» реальности, и более того — только её фрагмент, «параллелепипед» [2, т. 4, с. 194]. Позже, в

Груневальдском лесу, когда герой почти непосредственно воспринимает краски и звуки природы, как только он начинает размышлять о её обмане, он вспоминает наставление отца, что предупреждал его об опасности проекций разума на наблюдаемый объект, в результате чего «на истину ложится тень инструмента» [2, т. 4, с. 505]. Путешествие по вертикали можно увидеть также в эпизоде, где Годунов-Чердынцев лежит в Груневальдском бору и смотрит, запрокинув голову, снизу вверх на сосны. «Перевернутое зрение» меняет положение реальности, и трава кажется «растущей куда-то вниз, в пустой прозрачный свет», становясь верхом мира, а подброшенный мяч улетает в бездну.

Кроме того, эта реальность для Годунова-Чердынцева слоится, оказывается связана с многослойным сном. Так, олицетворённый мебельный фургон имеет на лбу «звезду вентилятора», и эта звезда, и надпись на боку с графической претензией на отбрасывание тени выглядели как «недобросовестная попытка пролезть в следующее по классу измерение» [2, т. 4, с. 191]. Это измерение здесь не только социальное, но и метафизическое: и трактор, обладающий «откровенной анатомией», и фургон, претендующий на сверхвещное бытие, и его содержимое, уловляющее небо или стремящееся им быть, — все желают оказаться в иной реальности. В. Александров считает, что это изображение включает в себя «"добросовестные" попытки переместиться в другое измерение» [18, с. 133].

Позже Годунов-Чердынцев, возвращаясь от Чернышевских, наблюдает, как «погасшие дома уходили, не глядя, кто пятясь, кто боком, в бурое небо берлинской ночи, где все-таки были там и сям топкие места, тающие под взглядом, который таким образом выручал несколько звезд» [2, т. 4, с. 239]. Оптические эффекты, порождённые человеческим глазом, вновь могут быть здесь прочитаны как стремление предметного мира выйти за свои пределы. Равно и метафора неба, уподобляющая его водному пространству, снова увязывает земное и небесное. Земная реальность превращается в миф, где общественный туалет оказывается схож с домиком Бабы Яги, а тополь похож на «нервную систему великана» [2, т. 4, с. 239]. Тень дерева не воплощается в красавицу на скамейке, как и тени липовых ветвей растворяются, недовоплотившись, на крыше фургона. Иномирие пытается проникнуть в мир реальности, но не находит для этого сил. Но на это оказывается способен герой: переплывая озеро в Груневальдском бору, утратив время и обретя его, «он вышел на тот берег» [2, т. 4, с. 511]. Указательное местоимение здесь говорит не столько о противоположном берегу, сколько о берегу, где нет суеты отдыхающих немцев, а есть таинственное пространство, где разыгралась трагедия сына Чернышевских.

В пятой главе Годунов-Чердынцев отправляется на прогулку по городу. Пригородный, придорожный пейзаж скрывает в себе неизвестность подобно театру, таящему чудо. Природа, в зелёном «гриме листвы», пребывает в «блаженном отчуждении от городских кулис», и на её фоне почтовые

служащие затеивают игру. Мир схож с театром, в котором и чудо, и его воплощение, есть загадка для героя. Годунов-Чердынцев видит, как человек бежит за трамваем, что вёз к смерти Яшу Чернышевского и что проезжает по той же улице, где в крематории сожгли тело его отца Александра Яковлевича. И эти, и иные связи для героя — указание на наличие лицевой и изнаночной стороны реальности. Л. Салиева пишет, что «сущность искусства (творческого труда) для Набокова состояла в переводе инфернального (замыслов, воплощенных в другом, истинном мире) в земное, для литературного творчества — в слово» [66, с. 3].

Когда отец Годунова-Чердынцева отправляется в своё последнее путешествие, его отъезд также выглядит как переход из реальности в миф, в мир, граничащий со смертью. Рядом с автомобилем стоит расщеплённый молнией тополь, отец и мать, севшие в машину, начинают дрожать от запустившегося двигателя, провожающим долго слышен гром мотора. Наконец, скользит «прочь с завалинки, обратно в свой тихий, нарядный, розами и баранами богатый рай» «тень Жаксыбая, умершего прошлой осенью» [2, т. 4, с. 315]. Переход в иномирие, в «туман» [2, т. 4, с. 317], поддержан в этом эпизоде оттенками красного и чёрного цветов [66, с. 117]: молния, рыжий затылок шофёра, красный кузов авто, розы Жаксыбая, обгоревший тополь, чёрно-белая бабочка. Эту иномирную реальность Фёдор отмечает в окружающем пространстве, где летают бабочки: она открывается взгляду не дачника и не художника, но визионера, у которого «отверстые зеницы» [2, т. 4, с. 315]

пушкинского пророка («...эхо «Пророка» еще до сих пор дрожит в каком-нибудь гулко-переимчивом азиатском ущелье» [2, т. 4, с. 330]).

Чёрно-белая бабочка описывает круг, и пространство и время этого эпизода также оборачивается мифологическим хронотопом, утрачивающим конкретику. Фёдор, думая о последнем пути отца, вспоминает о пушкинских героях — о повешенном Пугачёвым астрономе, о Гринёве, смастерившем себе воздушного змея из географической карты. Литература для Годунова-Чердынцева — ещё один способ превратить отца в миф, в котором герой-умник, создавший путешествующую, но смертельно опасную змею, гибнет от рук разбушевавшихся тёмных сил. Также и тютчевские «Гени сизые...», и фетовская «Бабочка» — поэтическая концентрация мотивов жизни и смерти Константина Годунова-Чердынцева. Реальность зыблется, и человеческое «я», исчезая, погибая, смешивается со спящим природным миром, проводником в который оказывается лепидоптерологическое существо.

Годунов-Чердынцев идёт в Груневальдский бор и вместе с красотой жизни обнаруживает повсеместную и повсечасную смерть. Груневальдский бор красив, но Годунов-Чердынцев замечает место и повреждения сосны, где недавно произошла катастрофа самолёта, а неподалёку он видит «темный, частый ельничек, где однажды <...> набрёл на ямку (бережно вырытую перед смертью), в которой лежал, удивительно изящно согнувшись, лапы к лапам, труп молодой, тонко-мордой собаки волчьих кровей» [2, т. 4, с. 506]. В одном предложении у Набокова совмещается «живая тьма дубов и буков», что

«валит» «вниз, в сырые ложбинки» [2, т. 4, с. 507], и самоубийство Яши Чернышевского, застрелившегося в одной из них.

И в целом роман «Дар» от начала до конца фиксирует природный закон взаимопоедания, не отзываясь на него страхом и отвращением, но смотря на него «энтомологическим» и «эстетическим» взглядом. На городской улице герой, наблюдает, как «в веселый и безоблачный день» происходит «удачный муравьиный лет: самки взлетали, их подбирали воробьи, взлетая тоже; а там, где им никто не мешал, они долго потом ползали по гравию, теряя свои слабые бутафорские крылья» [2, т. 4, с. 245]. Отец Годунова-Чердынцева смеётся, когда показывает сыну, как гусеница голубянки питает муравьёв, а они питают её своими личинками. Мир страшен, но для отца и сына он напоминает мировой театр.

Первая глава открывается дорогой героя по Берлину, что начинается «облачным, но светлым днём» [2, т. 4, с. 191], а финал романа — это его встреча-возвращение-путешествие вместе с Зиной под «откровенным ночным небом» с сигнальными огнями аэроплана, подобными рубинам на брошке, — звёздами в вышине [2, т. 4, с. 541]. Герой, проживая месяцы, как будто проживает один день, в который заново обретает отца и находит любовь, день, в который он творчески созревает. Его путь по Берлину — это его жизненное путешествие.

И также это его металитературное путешествие. Первая страница «Дара» — это рефлексия Годунова-Чердынцева об особенностях начала русского

романа и о возможном сюжете, герои которого смотрят, как выгружают их мебель. Также он воспринимает улицу, на которой находится его новое жилище, сквозь литературу: «она шла с едва заметным наклоном, начинаясь почтамтом и кончаясь церковью, как эпистолярный роман» [2, т. 4, с. 192]. Годунов-Чердынцев пытается осмыслить «композиционный закон», услышать-увидеть «роение ритма» этой улицы, проецирующего в будущее. В пятой главе он будет размышлять о том, как из прошлого в настоящее (будущее) складывался его роман с Зиной, основанный на настоящем чувстве и внешних невольных обманах. Годунов-Чердынцев, забывший ключи, шагает ночью по панели перед своим новым домом и «вышагивает» стихотворение, опираясь на ритм улицы: он «уже заглядывал во вторую качавшуюся, за несколько сажений, строфу» [2, т. 4, с. 240]. Также, как, например, в рассказе «Тяжёлый дым», он творчески обживает комнату, в которую только что переехал: «Палевые в сизых тюльпанах обои будет трудно претворить в степную даль. Пустыню письменного стола придется возделывать долго, прежде чем взойдут на ней первые строки. И долго надобно будет сыпать пепел под кресло и в его пахи, чтобы сделалось оно пригодным для путешествий» [2, т. 4, с. 195]. Творческое путешествие Годунова-Чердынцева имеет своим источником некрасивость и суету бытовых подробностей (ахматовский «сор» земной жизни). Интересно, что география этих «путешествий» указывает на азиатские степи и пустыни, через которые проходил отец главного героя. Позже Годунов-Чердынцев, готовясь съезжать со съёмной квартиры, вновь охарактеризует мотивированное

вдохновением и воображением перемещение своего взгляда по обоям, где он наблюдал шедшую «тень <...> каравана», как путешествие [2, т. 4, с. 327].

Путешествие через Груневальдский бор для Годунова-Чердынцева оказывается чем-то вроде путешествия в первобытный рай, параллельного путешествию отца по Азии, но и там в его травелог выходного дня вторгаются литературные элементы. Себя, загоревшего в этом раю, он как живой текст переводит «на экзотическое наречие» [2, т. 4, с. 508] солнца. Мотылёк летит «снабжённый двумя запятыми» [2, т. 4, с. 509]. Наконец, и там, в бору, герой затеивает воображаемый диалог о литературе — с Кончеевым.

Годунов-Чердынцев, как и главный герой «Машеньки», путешествует и в болезни. Он, заболевший ребёнок, съезжает на санках по «преувеличенному льду / в полутропическом каком-то, / полутаврическом саду...», «куда из нашего Александровского <...> перекочевывал вместе со своим каменным верблюдом генерал Николай Михайлович Пржевальский, тут же превращающийся в статую моего отца, который в это время находился где-нибудь, скажем, между Кокандом и Асхабадом — или на склонах Сининских Альп» [2, т. 4, с. 207]. Поднявшаяся температура тела превращает зиму в жаркую тропическую или степную весну, преображая Таврический сад в среднеазиатское пространство. Бред же больного порождает «караван дробей» (метафора, вновь связанная с путешествием по Азии) в «безудержно расширяющейся вселенной» [2, т. 4, с. 208]. Маленький Годунов-Чердынцев видит в небе, сквозь слои синеватых сумерек, как к берегу далёкого острова пристала чья-то лодка, а песчаный берег

принял следы путешественника. Сам Годунов-Чердынцев своё детское путешествие по лесу и полю, параллельное эпизоду, в котором его отец оказался в центре радуги, вновь оказавшись в берлинском трамвае, характеризует как «припадок смертельной болезни» [2, т. 4, с. 264].

Герой «Дара» обладает и способностью путешествий-сопутствий. Его мама едет за фаберовским карандашом, а он видит, как всё происходит, и трудно определить, воображение ли это, или ясновидение, или перемещение духа, отделившегося от ослабшего в болезни тела, или путешествие авторского образа — двойника героя. Кстати, в другом эпизоде он отправляется в путешествие-воспоминание вместе с мамой, что находится рядом. Причём они «идут» внутри воспоминания так, что ни один не обгоняет другого, согласовывая свой внутренний ритм [2, т. 4, с. 272].

Ещё один вариант травелога в «Даре» представлен в 4 главе. Жизнь Чернышевского — путешествие, соотносящееся с жизнью-путешествием Константина Кирилловича Годунова-Чердынцева. Частичное фонетическое совпадение их фамилий — скорее, ложная дорога: они более не схожи, чем схожи. Для отца Фёдора природный мир — чудо и счастье, его глаз вмещает всё сотворённое в его сложности и неожиданности проявлений. Чернышевский в художественной биографии, написанной Фёдором, слеп. Он едет в Петербург и не замечает северных пейзажей. Подобно гоголевскому Башмачкину, неожиданно оказывающемуся не на середине строки, а на середине улицы, Чернышевский в дороге читает книгу, и для него «ухаб теряет значение ухаба,

становясь лишь типографской неровностью, скачком строки», и «опять ровно проходят слова, проходят деревья, проходит тень их по страницам» [2, т. 4, с. 395]. Чернышевский — человек умозрительных конструкций, пренебрегающий точным знанием природного мира, не относящийся к нему серьёзно, не берущий его во внимание, а потому ошибающийся и в своих теоретических, обобщающих построениях. Четвёртая глава отзывается в финале перечислением ошибок, которые невольно совершил Фёдор, ведомый судьбой к своей возлюбленной. Однако эти ошибки — судьбы и человека — ошибки творчески преображённые, в отличие от ошибок, совершённых Чернышевским. В биографии, созданной младшим Годуновым-Чердынцевым, автор романа «Что делать?», несмотря на искренность своих душевных движений, своё мужество и свою работоспособность, в отличие от К. К. Годунова-Чердынцева, совершает антипутешествие через свою жизнь.

Итак, роман «Дар» с точки зрения вариантов травелога в раннем творчестве Набокова представляет собой что-то вроде энциклопедии или компендиума. Почти все травелоги, о которых шла речь раньше, могут быть обнаружены в этом итоговом для русскоязычного периода произведении. В романе «Дар» присутствует травелог метафизический, металитературный, мечтательный, онейрический, морбиальный. Набоков не только фиксирует состояние изгнанничества у своих героев, но и реализует метафору, философскую позицию «жизнь как путешествие». Герои «Дара», соотносясь с

героями травелогов прошлого и друг с другом (сын и отец, отец и Чернышевский), путешествуя сквозь природную и городскую реальность, измеряют свою жизнь способностью к чувствованию потусторонности, к любви и к творчеству. Воображаемый травелог главного героя романа, не превратившийся в реальное путешествие, тем не менее обретает иную реальность — реальность творческую: младший Годунов-Чердынцев, меняя направления и модусы своего умственного и физического движения, в конечном итоге и сопутствует своему отцу в его последней экспедиции в Азии, и создаёт травелог жизни в творчестве.

Заключение

Путешествие — это передвижение, перемещение в пространстве, отличном от нашего «дома», при этом в широком смысле путешествием можно считать перемещение не только географическое или физическое, но и ментальное, связанное, например, с памятью или творчеством. Именно такие путешествия — путешествия, совершаемые не только во внешнем мире, но и внутри сознания литературного героя, — характерны в том числе для литературы русского зарубежья начала XX века. Одним из ярких представителей этой литературы, писателем, искавшим свой путь в творчестве и тем не менее многое в этой литературе определившим, является Владимир Набоков. Набоков — путешественник по складу личности и по судьбе. Вынужденная эмиграция обусловила травеложный характер его творчества, как и творчества многих его соплеменников-современников, оказавшихся за границей. Значительная часть набоковских произведений — это если не травелоги в полном смысле слова, то тексты, которые содержат жанровые компоненты травелога.

Травелог — один из ключевых жанров, к которому обращаются русские писатели-эмигранты начала прошлого века, что ищут варианты решения своих изгнаннических проблем. Тоска по утраченной Родине сопрягается у них с ощущением чуждости европейской реальности, в которой они осели. По

большей части травма изгнания не столько рефлексруется, сколько переживается ими. Русский эмигрант вне России — потерявшийся в пространстве и времени путешественник, которому остаётся только вспоминать и грустить о потерянной Родине. Этот печальный травеложный характер, отражающий нестабилизирующееся внешнее и внутреннее движение русских эмигрантов (как и опыт экспансивных травелогов писателей-резидентов закрытой «Зоорландии»), влияет на набоковскую поэзию и прозу, однако с самого начала Набоков отвергает общепринятые решения или переживания по поводу эмигрантских проблем. Писатель отчётливо осознаёт невозможность физического возвращения домой и одновременно находит различные варианты возвращения ментального.

Набоковские травелогии реализуются в парадигме двоимирия, которая основана у него на оппозиции обыденности и потусторонности. Потусторонность произведений Набокова имеет множество ликов, каждый из которых, кроме метафизического измерения, так или иначе обусловлен металитературной оптикой. Влекущая набоковских героев потусторонность обуславливает восприятие ими всякого земного пристанища как временного, призрачного.

Природная или городская реальность, сращённая с реальностью культурной, у писателя имеет своей просвечивающей основой универсальное мифологическое пространство, организованное на основе топосов- и локусов-символов. Городская и околгородская реальность в произведениях Набокова

— это современный, модернизированный, технизированный мир и одновременно пространство, сквозь которое для того, кто совершает путешествие, видна изнанка обыденного бытия. Набоковские герои, в зависимости от своей духовной сути устремляющиеся в своём жизненном путешествии в парадизную или инфернальную реальность, обретают либо рай, либо ад — в Петербурге или в Берлине, на городской окраине или далеко за пределами города.

Герои Набоковы влекомы потусторонностью, так как только она может помочь им познать самих себя, или вернуться в прошлое, или найти или восстановить любовь, или реализовать творческие стремления, или, наконец, соприкоснуться с вечностью, отменяющей земные ограничения. Основной способ путешествия набоковских героев в потусторонность — это сила их воображения, поддержанная реализацией авторской интенции.

Транспорт в травелогах Набокова — это внешний способ перемещения героев из обыденной реальности в потусторонность. Главный вид набоковского транспорта — поезд, соотносящийся с другими видами, такими, как автомобиль, аэроплан, велосипед. Поезд, на котором путешествуют главные герои, становится машиной времени. В отдельных произведениях поезд может выступать в качестве интегрального образа, вокруг которого выстраиваются все остальные элементы художественного текста. В то же время железнодорожный вокзал или станция у Набокова — «места силы», меняющие привычные

физические параметры реальности и провиденциально воздействующие на судьбу героя.

Роман «Подвиг» как травелог представляет собой художественное описание героического и вместе с тем мифологического путешествия главного героя. Жанровые компоненты этого романа связаны с мифами (легендами, волшебными сказками). Но к универсальной схеме мифа героя Набоков добавляет также опыт собственной судьбы и судеб своих современников, тем самым создавая миф целого поколения — первой волны русских эмигрантов. Главный герой «Подвига» Мартын, проходя этапы духовной инициации, отправляется в финале не столько в реальное место, сколько в пространство воображённой им страны и в сказочную вечность, что обеспечивается подвигом — деянием героя, подвигающегося на борьбу с собственными страстями.

Роман «Дар» представляет собой воображаемое путешествие, направленное и на приближение героя к отцу, и на реализацию творческого замысла. Эту книгу также можно охарактеризовать как «энциклопедию травелогов». Интерпретация произведений Набокова через призму травелога позволяет лучше понять метанарративные приёмы писателя. Используя реальные путевые очерки нескольких путешественников, Набоков создал в «Даре» свой сюжет путешествия в Среднюю Азию. Благодаря литературному творчеству и использованию метанарративных приемов, он реализовал также и свою мечту — поездку в Среднюю Азию за бабочками. Главный герой русский

эмигрант Федор, живущий в Европе, мечтает совершить азиатское путешествие вместе с отцом. Эта мечта, кроме прочего, затрагивает и проблему самоопределения России между Востоком и Западом. Также роман «Дар» демонстрирует, как жанровые компоненты травелога в произведениях Набокова порой оказываются связаны с обращением писателя к интертекстуальности. Путешествие в Среднюю Азию из «Путешествия в Арзрум» А. С. Пушкина, равно как и путешествие в ад из «Божественной комедии» Данте Алигьери, путешествие «заблудившегося трамвая» Н. С. Гумилева и многое др., в разных формах отражаются в различных набоковских произведениях, представая в качестве параллельного травеложного сюжета.

Библиография

Сочинения В. В. Набокова

1. *Набоков В. В.* Русский период. Собрание сочинений в 5 томах. Т. 1–5. СПб.: Симпозиум, 2004–2008.
2. *Набоков В. В.* Американский период. Собрание сочинений в 5 томах. Т. 1–5. СПб.: Симпозиум, 2004.
3. *Набоков В. В.* Собрание сочинений русского периода в 4 томах. Т. 1–4. М.: Правда, 1990–1992.
4. *Набоков В. В.* Лекции по русской литературе / Пер. с англ. С. Антонова, Е. Голышевой, Г. Дашевского и др. СПб.: Издательская Группа «Азбука-классика», 2010. 448 с.
5. *Набоков В.В.* Лекции по зарубежной литературе / Пер. с англ. С. Антонова, И. Бернштейн, В. Голышева и др. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2022. 480 с.
6. *Набоков В. В.* Полное собрание рассказов. СПб.: Азбука-Аттикус, 2015. 752 с.
7. *Набоков В. В.* Письма В.В. Набокова к Г.П. Струве. 1925-1931 // Звезда. 2003. №.11. С. 115-150.
8. *Набоков В. В.* Строгие суждения. М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2018. 416 с.

9. *Nabokov V. V. A Russian beauty and other stories.* New York; Toronto, 1973, 265 p.
10. *Nabokov V. V. Details of a sunset and other stories.* New York: McGraw-Hill, 1976, 179 p.
11. *Nabokov V. V. King, Queen, Knave.* Translated by Dmitry Nabokov in collaboration with the author. New York; Toronto: McGraw-Hill, 1968. 273 p.
12. *Nabokov V. V. Speak, Memory.* New York: G. P. Putnam & Sons, 1966. 316 p.
13. *Nabokov V. V. Tyrants Destroyed and Other Stories.* London: Weidenfeld and Nicolson, 1975. 238 p.

Исследования, посвящённые творчеству В. В. Набокова

14. *Аванесов С. С. Дитя во времени. Автобиографические сражения Владимира Набокова // Критика и семиотика. 2020. № 2. С. 337-363.*
15. *Аверин Б.В. Гений тотального воспоминания. О прозе Набокова // Звезда. 1999. № 4. С. 158–163.*
16. *Аверин Б. Дар Мнемозины: Романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции. СПб.: Амфора, 2003. 399 с.*
17. *Александров В. Набоков и «Серебряный век» русской культуры / Владимир Александров; пер. с англ. Н. Анастасьева // Звезда. 1996. № 11. С. 215-230.*
18. *Александров В. Е. Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика. Перевод с английского Н.А. Анастасьева. СПб.: Алетейя, 1999. 320 с.*

19. *Александров В. Е.* «Потусторонность» в «Даре» Набокова // В. В. Набоков: pro et contra: Личность и творчество Владимира Набокова в оценке рус. и зарубеж. мыслителей и исследователей: Антология.СПб.: Изд-во Рус. христиан. гуманитар. ин-та, 1999. С. 375-395.
20. *Анастасьев Н. А.* Феномен Набокова. М.: Совет. писатель, 1992. 316 с.
21. *Апресян Ю.* Как понимать «Дар» В. Набокова // Русский язык. 1999. № 14 (апр.) С. 5-8.
22. *Бартон Дж. Д.* Мир и антимир Владимира Набокова / Пер. с англ. СПб.: Симпозиум, 2011. 352 с.
23. *Бауэрс Ф.* Предисловие редактора // Лекции по русской литературе. Пер. с англ. С. Антонова, Е. Гольшевой, Г. Дашевского и др. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2022. 480 с. С. 12-13.
24. *Белоусова Е.Г., Сверчкова А.В.* Принципы организации хронотопа в рассказах В. Набокова 1920–1930-х годов // Вестник Челябинского государственного университета. 2013. № 29 (320). С. 5-8.
25. *Бойд Б.* Владимир Набоков: американские годы: Биография / Пер. с англ. СПб.: Симпозиум, 2010. 950 с.
26. *Бойд Б.* Владимир Набоков: русские годы: Биография / Пер. с англ. СПб.: Симпозиум, 2010. 696 с.

27. *Брыкова Е.* Ещё раз о зеркалах Владимира Набокова: один ответ и много вопросов к роману «Приглашение на казнь» / Е. Брыкова // Литература. 2001. № 21. С. 14-15.
28. *Букс Н.* Эшафот в хрустальном дворце. О русских романах Владимира Набокова. М.: Новое литературное обозрение, 1998. 208 с.
29. *Давыдов С. С.* «Тексты-матрёшки» Владимира Набокова. СПб.: Кирцидели. 2004. 158 с.
30. *Долинин А. А.* Доклады Владимира Набокова в Берлинском литературном кружке // Звезда. 1999. № 4. С. 7-11.
31. *Долинин А. А.* Истинная жизнь писателя Сирина: Работы о Набокове. СПб.: Академический проект, 2004. 400 с.
32. *Долинин А. А.* Комментарий к роману Владимира Набокова «Дару». М.: Новое издательство, 2019. 648 с.
33. *Дюбанкова О. Н.* Восприятие Набокова в русской критике (1921-1991). М.: ИКАР, 2008. 180 с.
34. *Ермолин Е.* Ключи Набокова: пути новой прозы и проза новых путей // Континент. 2006. № 127. С. 432-443.
35. *Ерофеев В.* Русский метароман В. Набокова, или В поисках потерянного рая // Вопросы литературы. 1988. №10. С. 125-160.
36. *Жаккар Ж.* Литература напоказ: от модернизма к классикам // Литература как таковая. От Набокова к Пушкину: Избранные работы о русской

словесности / Перевод с французского А. Поповой. М.: Новое литературное обозрение, 2011. 408 с.

37. *Зверев А. М.* Набоков. М.: Молодая гвардия, 2001. 453 с.

38. *Злочевская А.В.* Три лика мистической метапрозы XX века: Герман Гессе — Владимир Набоков — Михаил Булгаков. Санкт-Петербург: Super изд-во, 2016. 549 с.

39. *Золотусский И.* Путешествие к Набокову: из дневника одной телевизионной поездки // Новый мир. 1996. № 12. С. 185-197.

40. Империя N. Набоков и наследники. Сборник статей / Редакторы-составители Юрий Левинг, Евгений Сошкин. М.: Новое литературное обозрение, 2006. 544 с.

41. Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова: Критические отзывы, эссе, пародии / Под общей редакцией Н.Г. Мельникова. М.: Новое литературное обозрение, 2000. 688 с.

42. *Костюков С.* О художественном мире В. Набокова // Литература. 2000. № 13. С. 14.

43. *Кобо Х.* Женщина, которая создала Набокова // Литературная газета. 2002. 20-26 нояб. С. 14.

44. *Коннолли Дж.* Король, дама, валет (перевод Ксения Тверинович) // В. В. Набоков: pro et contra. СПб.: РХГИ, 2001. Т. 2. С. 599-618.

45. *Краснянский В.* Мир цвета у В. Набокова // Русский язык в школе. 2010. № 3. С. 43-47.

46. *Криволицкая Т. С.* «Городской текст» русских романов В. Набокова 1920-1930-х годов: автореферат дис. ... кандидата филологических наук: 10.01.01 / Криволицкая Татьяна Сергеевна; [Место защиты: Моск. пед. гос. ун-т]. Москва, 2008. 16 с.
47. *Кузнецов П.* Утопия одиночества. Владимир Набоков и метафизика // *Новый мир.* 1992. № 10. С. 243-250.
48. *Кучина Т. Г.* Творчество В. Набокова в зарубежном литературоведении: автореферат дис. ... кандидата филологических наук: 10.01.01, 10.01.05. МГУ. Москва, 1996. 18 с.
49. *Левин Ю. И.* Биспациальность как инвариант поэтического мира В. Набокова // *Russian Literature.* Amsterdam. 1990. XXVIII. С. 45–124.
50. *Левинг Ю.* Вокзал-Гараж-Ангар: Владимир Набоков и поэтика русского урбанизма. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2004. 400 с.
51. *Леденев А. В.* Вензельная образность в произведениях Владимира Набокова // *Верхневолжский филологический вестник.* 2016. №4. С. 27-31.
52. *Леденёв А. В.* Выразительные возможности авторской пунктуации в произведениях В. Набокова // *Сборник научных работ памяти А. Г. Соколова.* Под общей редакцией А.П. Авраменко. М.: МАКС Пресс, 2008. С. 195-204.
53. *Леденев А. В.* Поэтика и стилистика В. В. Набокова в контексте художественных исканий первой половины XX века. автореферат дис. ... доктора филологических наук: 10.01.01. Москва, 2005. 42 с.

54. *Леденев А. В.* Северо-запад в «метагеографии» В. Набокова // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Серия: Филология, педагогика, психология. 2006. № 8. С. 23–29.
55. *Маар М.* Человек, который придумал «Лолиту» // Литературная газета. 2004. 7 апр. С. 14.
56. *Мельников Н.* Портрет без сходства. Владимир Набоков в письмах и дневниках современников (1919-1980-е годы). М.: Новое лит. Обозрение, 2013. 258 с.
57. *Михеичева Е. А., Лаврушина А. В.* Хронотоп «Берлин Россия» в цикле рассказов В. В. Набокова «Возвращение Чорба» // Ученые записки ОГУ. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2013. №2. С. 205-210.
58. Набоков В. В.: pro et contra: Личность и творчество Владимира Набокова в оценке рус. и зарубеж. мыслителей и исследователей: Антология. СПб.: Изд-во Рус. христиан. гуманитар. ин-та, 1997. 960 с.
59. Набоков В. В.: pro et contra: Материалы и исследования о жизни и творчестве В. В. Набокова: Антология. Санкт-Петербург: Изд-во Рус. христиан. гуманитар. ин-та, 2001. 1060 с.
60. *Никитин Г.* В изгнании любил он лишь Россию / Г. Никитин // Культурно-просветительская работа (Встреча). 1999. № 4. С. 37-40. (К 100-летию со дня рождения В. В. Набокова).

61. Одиссей: человек в истории 2009: Путешествие как историко-культурный феномен / гл. ред. А.О. Чубарьян; сост. С.И. Лучицкая. М.: Наука, 2010. 444 с.
62. *Павликова П. Г.* Поэтическое творчество писателя-прозаика (на материале поэзии) В. В. Набокова и А. Г. Битова: дис. ... маг. филол. наук: 10.01.01. СПб.: 2017. 128 с.
63. *Питцер А.* Тайная история Владимира Набокова. М.: Синдбад, 2016. 524 с.
64. *Попов М. Е.* Культурная жизнь русской эмиграции в Берлине (1921–1923 гг.) // Научно-практический электронный журнал Аллея науки. 2018. № 6 (22). Т. 3. С. 104–106.
65. *Решетникова Т.* Родина в романе В. Набокова «Машенька» // Литература в школе. 2005. № 3. С. 36-38.
66. *Салиева Л. К.* Риторика «Дара» Набокова: фигура мысли / Л. К. Салиева М.: Изд-во Моск. ун-та, 2012. 136 с.
67. *Сафиулина Р.* Образы паломников в мекку в интерпретации И. Бунина, Н. Гумилева, В. Набокова // Филология и культура. Philology and culture, 2019. № 3. С. 176-181.
68. *Свинаренко И.* Бабочка и смерть. // Коммерманть власть. 1999. №16. С. 48-50.
69. *Смирнов И.* Логико-философский роман «Дар» // Звезда. 2016. № 2. С. 225-244.

70. *Степанова, Н. С.* Владимир Владимирович Набоков: сны о России / Н. С. Степанова. Курск: Пед. Сервис, 1996. 111 с.

71. *Степанова Н.С., Петрухина Н.М.* «Личная обочина общей истории»: трансформация повествовательных моделей автобиографической прозы в творчестве В. В. Набокова // Иностранные языки в Узбекистане. 2020. № 1 (30). С. 208–218.

72. *Стрельникова Л. Ю.* Игра как художественный метод в русскоязычных романах В. В. Набокова в контексте западноевропейской эстетики модернизма и постмодернизма. Армавир: НЧОУ ВО АЛСИ, 2017. 471 с.

73. *Струве Г.* Творчество Сирина // Классик без ретуши. М.: Новое литературное обозрение, 2000. С. 181-186.

74. *Титов О. А.* ИмPLICITные метафоры поезда в романе В. Набокова «Подвиг» / О. А. Титов // Язык русской литературы XX века: сборник научных статей / под общ. ред. О. П. Мурашёвой, Н.А. Николиной. Том 4. Ярославль: Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского, 2010. С. 102–115.

75. *Титов О. А.* Образ повествователя в рассказе В. Набокова «Облако, озеро, башня» // Русский язык в школе. 2009. № 1. С. 59-62.

76. *Толстой Ив.* Ходасевич в Кончееве // В. В. Набоков: pro et contra: Личность и творчество Владимира Набокова в оценке рус. и зарубеж.

мыслителей и исследователей: Антология. СПб.: Изд-во Рус. христиан. гуманитар. ин-та, 1999. С. 795-806.

77. *Топоров В. Н.* Петербургский текст русской литературы: избранные труды. СПб.: Искусство, 2003. 616 с.

78. *Тихомирова Е.* Урок по рассказу В. Набокова «Возвращение Чорба» // Литература. 2000. № 19. С. 14-15.

79. *Форрестер В.* Блестящее произведение молодости: Писатель в зеркале критики «Король, дама, валет» (1928): 40 лет без Набокова / Вивиан Форрестер // Иностранная литература. 2017. № 6. С. 180-181.

80. *Хасин Г.* Между микро и макро: повествование и метафизика в романе В. Набокова «Король, дама, валет» // В. В. Набоков: pro et contra. СПб.: РХГИ, 2001. Т. 2. С. 619-649.

81. *Хейбер Эд.* «Подвиг» Набокова и волшебная сказка // Старое литературное обозрение №1, 2001, С. 57-61.

82. *Хрущева Н. Л.* В гостях у Набокова / Нина Хрущева. М.: Время, 2008. 173 с.

83. *Целкова Л. Н.* В. В. Набоков в жизни и творчестве. М.: Русское слово, 2012. 128 с.

84. *Чук Л.* Время в романах Набокова // Вопросы литературы. 2015. №1. С. 284-302.

85. *Шастина Е. М.* «Берлинский текст» В. В. Набоков и Э. Канетти // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2015. № 6 (48). С. 206–209.

86. *Шаховская З. А.* В поисках Набокова. М.: Книга, 1991. 316 с.
87. *Шевченко В. Г. В. В.* Набоков и Крым: жизненно-биографический контекст // Вестник научных конференций. 2018. № 7–2 (35). С. 106–110.
88. *Шутакова Н. И.* «Агностицизм» В. В. Набокова и Г. И. Газданова. Ученые записки Орловского государственного университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. № 3-1, 2010, С. 228-233.
89. *Шутакова Н. Ив.* В. Набоков и Г. Газданов: творческие связи : автореферат дис. ... кандидата филологических наук: 10.01.01. Орел, 2011. 22 с.
90. *Boyd. B.* Nabokov, Pushkin and Shakespeare: Genius, Generosity and Gratitude in «Dar» and «Pale Fire» // *New Zealand Slavonic Journal*, 1999. pp. 1-21.
91. *Johnson K., Coates St.* Nabokov's Blues: The Scientific Odyssey of a Literary Genius, 1999, Zoland Books. 395 p.
92. *Tammi P.* Russian Subtexts in Nabokov's Fiction: Four Essays. Tampere: Tampere University Press, 1999. 187 p.
93. *Vladimir Nabokov in Context.* Edited by David M. Bethea. Cambridge University Press, 2018. 320 p.
94. *Тянь Цзюнью.* На бо кэ фу дэ люй син шэн я юй «Ло ли та» чжун дэ люй син суй ши [Путешествие Набокова и повествование о путешествии «Лолиты»]. // Цзе фан цзюнь вай го юе суюе юань суюе бао [Вестник Института иностранных языков НОАК]. 2013. №1. С. 107-128. (на китайском языке: 田俊武. 纳博科夫的旅行生涯与《洛丽塔》中的旅行叙事 // 解放军外国语学院学报. 2013. №1. С. 107-128.)

Общетеоретические работы и художественные произведения

95. *Аксенова М. В.* Травелог: путешествие жанра и жанр путешествий // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики, 2018, № 3 (31). С. 170-176.
96. *Белый А.* Символизм как миропонимание / Сост., вступ. ст. и прим. Л.А. Сугай. М.: Республика, 1994. 528 с.
97. *Березовая Л. Г.* Культура русской эмиграции (1920 30-е гг.) // Новый исторический вестник. 2001. №5. С. 120-173.
98. *Берман М.* Все твердое растворяется в воздухе. Опыт модерности / пер. с англ. В. Федюшина, Т. Беляковой. М.: Горизонталь, 2020. 448 с.
99. *Бродский И. А.* Сочинения Иосифа Бродского в 7 т. Т. 5. СПб.: Пушкинский фонд, 2001. 376 с.
100. *Брюсов В. Я.* Истины (Начала и намеки). 1901. URL: <http://bryusov.lit-info.ru/bryusov/kritika-bryusova/istiny-nachala-i-nameki.htm> [дата обращения 21.02.2024].
101. *Брюсов В. Я.* Собрание сочинений в семи томах / Под общей редакцией П. Г. Антокольского и др. М.: Художественная литература, 1973. 672 с.
102. *Брюсов В. Я.* Ф.И. Тютчев. Валерий Брюсов. Далекie и близкие. М.: Скорпион, 1912. С. 1–17.

103. *Вертинская О. М.* «Свой» и «чужой» дом в произведениях В. Набокова // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Серия: Филология, педагогика, психология. 2006. №8. С. 29-34.
104. *Воглер К.* Путешествие писателя. Мифологические структуры в литературе и кино. М.: Альпина нон-фикшн, 2015. 476 с.
105. *Герасимова Т.* Загадка многослойного мира: о рассказе В. В. Набокова «Тяжёлый дым» // Литература. 2001. № 30. С. 15.
106. *Гиппиус З. Н.* Стихотворения. СПб.: Академический проект, 1999. 612 с.
107. *Голотик С. И., Зимина В. Д., Карпенко С. В.* Российская эмиграция 1920 – 30-х гг. // Новый исторический вестник, 2002, № 7. С. 203-217.
108. *Гумилев Н.С.* Полное собрание сочинений в 10 т. Т. 1-4. М.: Воскресенье, 1998-2001.
109. *Гумилев Н. С.* Полное собрание сочинений в одном томе. М.: Издательство АЛЬФА КНИГА, 2017. 1148 с.
110. *Гуминский В. М.* Проблема генезиса и развития жанра путешествий в русской литературе: дис. ... канд. филологических наук: 10.01.01. М., 1979. 184 с.
111. *Джонсон Р. А.* Она: Глубинные аспекты женской психологии. Пер. с англ. М.: Когито-Центр, 2010. 112 с.
112. *Жданова Г. В.* Антиномия «восток — запад» в русской философии культуры 19-20 вв. // Вестник РУДН. Серия: Философия. 2008. №2. С. 43-53.

113. *Жиличева Г. А.* Интрига слова в рассказах И. Бунина и В. Набокова («Лёгкое дыхание» / «Тяжёлый дым») // Сибирский филологический журнал. 2021. №2. С. 123-136.
114. История русской литературы ХХ века (20–90-е годы): Основные имена. М.: Изд-во Моск. Ун-та, 2008. 576 с.
115. *Йожа Д. З.* Мифологические подтексты романа «Король, дама, валет» // В. В. Набоков: pro et contra. СПб.: РХГИ, 2001. Т. 2. С. 662-694.
116. *Катанян В. А.* Маяковский: Хроника жизни и творчества. М.: Сов. Писатель, 1985. 647 с.
117. *Кибальник С. А.* Газданов и Набоков // Русская литература. 2003. № 3. С. 22-41.
118. *Киссель В. С.* Путешествие на Солнце без возврата // Беглые взгляды: Новое прочтение русских травелогов первой трети XX века: Сборник статей / Перевод с немецкого Г. А. Тиме. М.: Новое литературное обозрение, 2010. 400 с. С. 9-36.
119. *Колер Гун-Брит.* Вездесущность и глубина: «Путешествие в неизвестный край» Юрия Терапиано в контексте травелогов русской эмиграции // Беглые взгляды: Новое прочтение русских травелогов первой трети 20 века: Сборник статей В. С. Киссель, Г. А. Тиме. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 247-270.

120. *Красноярова А. А.* Тема Китая в творчестве В. Набокова // Лучшая исследовательская статья 2022 сборник статей II Международного научно-исследовательского конкурса. С.68-73.

121. *Кубеев М. Н.* Тайны Берлина. История. Легенды. М.: Вече, 2006. 384 с.

122. *Кузнецова Н. С.* Счастье и смерть в эмиграции: рассказ В. Набокова «Наташа» (концепт «счастье» в системе ценностей В. Набокова) // Счастливые страницы в истории человечества и повседневной жизни людей: материалы Международной научной конференции, Тула, 28 апреля 2009 года / Тульский государственный университет. Тула: Тульский государственный университет, 2009. С. 292-299.

123. *Кублицкая О. В.* Путевая проза: жанр, стиль, дискурс, нарратив (итоги и перспективы изучения) // Вестник марийского государственного университета. 2019. Т. 13. № 1. С. 76-84.

124. *Кублицкая О. В., Мальцева Т. В.* Травелогема: к определению объема понятия // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. 2017. № 6. С. 162-168.

125. *Кэмпбелл Дж.* Тысячеликий герой. СПб.: Питер, 2018. 352 с.

126. *Леденев А. В.* Язык как «родина последняя»: лингвистическая образность в литературе русской эмиграции // Проблема изгнания: русский и американский контексты: сборник материалов международной научно-практической конференции. Ярославль: РИО ЯГПУ, 2017. С. 36-42.

127. *Липовецкий М.* Эпилог русского модернизма (Художественная философия творчества в «Даре» Набокова) // Вопросы литературы. 1994. Вып. 3. С. 72-95.
128. *Лихачёв Д.С.* Поэтика древнерусской литературы. М.: Наука, 1979. 413 с.
129. *Лукин А. В.* Медведь наблюдает за драконом: образ Китая в России в XVII-XXI веках. Москва: АСТ: Восток-Запад, 2007. 598 с.
130. *Майга А. А.* Литературный травелог: специфика жанра // Филология и культура. 2014. №3 С. 254-259.
131. *Мамин-Сибиряк Д. Н.* Книжка с картинками // Из далёкого прошлого. Свердловск: ОГИЗ Свердловское областное государственное издательство, 1944, 119 с.
132. *Мамуркина О. В.* Травелог в русской литературной традиции: стратегия текстопорождения // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2013. № 9 (27). часть 2. С. 110-113.
133. *Марченко Т.* Первая волна эмиграции: русская культура за рубежом URL: <https://arzamas.academy/materials/1368> [дата обращения 11.03.2024].
134. *Мартынова Н. В., Слипцевая Д. Р.* Исследование орнаментальных символов образа бабочки в традиционном мире // The Scientific Heritage. 2021. № 58-3. С. 9-14.

135. *Морозов Д. В.* Художественное время и пространство в русскоязычных романах В. Набокова 1920-1930 годов: автореферат дис. ... кандидата филологических наук: 10.01.01. Кострома, 2007. 18 с.

136. *Михайлов В. А.* Эволюция жанра литературного путешествия в произведениях русских писателей XVIII–XIX веков: автореферат дис. ... кандидата филологических наук: 10.01.01. Волгоград, 1999. 24 с.

137. *Паперно И.* Как сделан «Дар» Набокова // В. В. Набоков: pro et contra: Личность и творчество Владимира Набокова в оценке рус. и зарубеж. мыслителей и исследователей: Антология. СПб.: Изд-во Рус. христиан. гуманитар. ин-та, 1999. 975с. С. 491-514.

138. *Плавина А. А.* Жанровые характеристики травелога в англоязычном дискурсе: динамический аспект // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2019. Т. 12. № 3. С. 72-78.

139. *Пономарев Е.* «Либеральное путешествие»: советский писатель в Париже второй половины 1920-х годов // Беглые взгляды. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 329-358.

140. *Пономарев Е. Р.* Типология советского путешествия: «Путешествие на Запад» в литературе межвоенного периода. 2-е изд., испр. и доп. СПб.: Изд-во СПбГУКИ, 2013. 411 с.

141. *Пономарев Е. Р.* Типология советского путешествия «Путешествие на Запад» в русской литературе 1920-1930-х годов.: дис. ... доктора филологических наук: 10.01.01. Санкт-Петербург, 2014. 577 с.

142. *Попов М. Е.* Культурная жизнь русской эмиграции в Берлине (1921–1923 гг.) // Научно-практический электронный журнал Аллея науки. 2018. № 6 (22). Т. 3. С. 104–106.
143. *Прохорова И.* Диаспорическое воображение и культурная идентичность // Новое литературное обозрение. 2014 № 3. С. 9-20.
144. *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений в десяти томах. Том 3. Москва-Ленинград: Издательство академии наук СССР, 1950. 551 с.
145. *Раев М. И.* Россия за рубежом. История культуры российского зарубежья. 1919-1939. М.: Прогресс-Академия, 1994. 296 с.
146. *Рейтман М. Ис.* Знаменитые эмигранты из России. Очерки о россиянах, добившихся успеха в США. Ростов н / Д: изд-во Феникс, 1999. 320 с.
147. *Роян Б.* Империя знаков / Пер. с франц. Я. Г. Бражниковой. М.: Праксис, 2004. 144 с.
148. Русский травелог XVIII–XX веков: маршруты, топосы, жанры и нарративы: коллективная монография / под ред. Т.И. Печерской, Н.В. Константиновой; Мин-во образования и науки РФ, Новосиб. гос. пед. ун-т. Новосибирск: Изд-во НГПУ, 2016. 462 с.
149. *Руссова С. Н.* По Берлину. В поисках следов исчезнувших цивилизаций. М.: Языки славянской культуры, 2010. 192 с.
150. *Саид Э.* Ориентализм. СПб.: Русский Мир. 639 с.

151. *Сафарчиева Ф.* Современный травелог: жанр или иллюзия жанра? // Травелогги: рецепция и интерпретация: Сборник статей / Сост., отв. ред. Э.Ф. Шафранская. СПб.: Свое издательство, 2016. С. 206-216.
152. *Сорокина В.В.* Литературная критика русского Берлина 20-х годов XX века. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2010. 328 с.
153. *Сорокина В.В.* Русский Берлин. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2003. 368 с.
154. *Тиме Г.В.* Изгнание как путешествие: русский взгляд Другого (1920-е годы). // Белые взгляды: Новое прочтение русских травелогов первой трети 20 века: Сборник статей В. С. Киссель, Г. А. Тиме. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 235-246.
155. *Топоров В.Н.* Петербургский текст русской литературы: избранные труды. СПб.: Искусство-СПБ, 2003. 616 с.
156. *Травников С.Н.* Путевые записки петровского времени (Проблема историзма): Учебное пособие. М.: МГПИ, 1987. 98 с.
157. *Турома С.* Поэт как одинокий турист: Бродский, Венеция и путевые заметки // Новое литературное обозрение. 2004. № 67. С.164-180.
158. *Флоренский П.* Иконостас: Избранные труды по искусству, СПб.: Мифрил, Русская книга, 1993. 365 с.
159. *Франк С.* Русские травелогги середины 1930-х годов // Белые взгляды: Новое прочтение русских травелогов первой трети 20 века: Сборник статей В. С. Киссель, Г.А. Тиме. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 180-211.

160. *Фролова О.* Пушкинская тема в романе В. В. Набокова «Дар» // Русская речь. 2005. № 1. С. 32-41.

161. *Харви Д.* Состояние постмодерна. Исследование истоков культурных. М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2021. 575 с.

162. *Ходасевич В. Ф.* Памяти Гоголя Н. В. // Гоголь: pro et contra. Том 1. Сост. Вступ. Статья С. Гончарова. Комментар. Н. Н. Акимовой и К. Г. Исупова. СПб.: РХГА, 2009. С. 666-671.

163. *Ходасевич В. Ф.* Письмо Ходасевича Ю. И. Айхенвальду. URL: <http://hodasevich.lit-info.ru/hodasevich/pisma/pismo-87.htm> [дата обращения 11.03.2024].

164. *Ходасевич В. Ф.* Письмо Ходасевича Б. А. Диатроптову. URL: <http://hodasevich.lit-info.ru/hodasevich/pisma/pismo-81.htm> [дата обращения 11.03.2024].

165. *Ходасевич В. Ф.* Собрание сочинений: В 4 томах. Т. 1: Стихотворения. Литературная критика 1906–1922. М.: Согласие, 1996.

166. *Ходасевич В. Ф.* «Juvenilia» Брюсова // София. 1914. № 2. С. 64-67.

167. *Ходинская М. В.* Травелог и путеводитель как жанры современной страноведческой литературы // *Juventus in litteratura*: материалы 79-й научной конференции студентов, магистрантов и аспирантов БГУ, Минск, 11 мая 2022 г. Минск: БГУ, 2022. С. 28-34.

168. *Худенко Е. А.* Парадигмы изгнанничества и путешествия в сборнике В. Набокова возвращение Чорба // Культура и текст. 2005. №8. С. 169-174.

169. *Чаадаев П. Я.* Философические письма. М.: РИМИС, 2011. 272 с.
170. *Шкловский В. Б.* ZOO, или Письма не о любви. Ленинград: Издательство писателей в Ленинграде, 1929. 124 с.
171. *Шнак Г. В.* Травелог: поиск универсальной дефиниции. Четыре стратегии репрезентации пространства // Преподаватель XXI век. 2016. №2. С. 261-277.
172. *Шраер М. Д.* О концовке набоковского «Подвига» / Старое литературное обозрение. 1999. №22(274). С. 57-62.
173. *Шунейко А. А., Чибисова О. В.* Сто лет «Заблудившегося трамвая» Н.С. Гумилева в отражении отечественной аналитики / А. А. Шунейко, О. В. Чибисова // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2021. № 71. С. 294–309.
174. *Цветаева М. И.* Ответ на анкету журнала «Своими путями» URL: <http://tsvetaeva.lit-info.ru/tsvetaeva/biografiya/otvet-na-anketu-zhurnala-svoimi-putyami.htm?ysclid=ly8my1him0127970397> [дата обращения 11.02.2024].
175. *Эпельбуа А.* Платонов и Средняя Азия // Белые взгляды: Новое прочтение русских травелогов первой трети 20 века: Сборник статей В. С. Киссель, Г. А. Тиме. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 212-231.
176. *Эренбург И. Г.* Собрание сочинений в 9 томах. Т. 7. М.: Художественная литература, 1966. 752 с.
177. *Эткинд А. М.* Толкование путешествий: Россия и Америка в травелогах и интертекстах. Москва: Новое литературное обозрение. 2002. 608 с.

178. Юнг К. Структура и динамика психического. Пер. с англ. М.: Когито-Центр, 2008. 476 с.
179. Adams P. G. Travel Literature and the Evolution of the Novel. Lexington, Kentucky, 1983. 368 p.
180. Asholt W. Reiseliteratur und Fiktion // Ders. /Claude Leroy/ Die Blicke der Anderen Paris-Berlin-Moskau. Bielefeld: Aisthesis, 2006. pp. 79–100.
181. Bhabha Homi K. Locations of Culture. New York: Routledge. 1994. 285 p.
182. Borm J. D. Travel: On the Travel Book, Travel Writing and Terminology // Perspectives on Travel Writing, edited by Glenn Hooper and Tim Youngs, Aldershot: Ashgate Publishing Company, 2004. pp. 13-26.
183. Campbell M. B. Travel writing and its theory // The Cambridge Companion to Travel Writing. Eds. Tim Youngs and Peter Hulme. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. pp. 261-278.
184. Ewers C. Mobility in the English Novel from Defoe to Austen. Boydell Press, 2018. 219 p.
185. Kline George L. Variations on the Theme of Exile. // Brod-sky's Poetics and Aesthetics. New York: St. Martin's Press, 1990. pp. 56-88.
186. Pushkin A. Eugene Onegin. A Novel in Verse. Translated by Vladimir Nabokov. New York: Bollingen Foundation, 1964. 382 p.
187. Rupp K. The Anxiety of Writing: A Reading of the Old English Journey Charm // Oral Tradition. 2008. V. 23. № 2. pp. 255-266.

188. *Semenza J. C., Ebi K. L.* Climate change impact on migration, travel, travel destinations and the tourism industry // Climate change impact on migration, travel, travel destinations and the tourism industry. pp. 1-13

189. *Shine Choi.* Diaspora // Keywords for Travel Writing Studies: A Critical Glossary. Edited by Forsdick C., Walchester K, Kinsley Z., London: Anthem Press, 2019, pp. 69-71.

190. *Stout J. P.* The Journey Narrative in American Literature. Westport, CT: Greenwood Press, 1983. 264 p.

191. *Taylor T.* Modern Travel in World History. London, 2022. 203 p.

192. *Thompson Ewa M.* Imperial Knowledge: Russian Literature and Colonialism. Westport, Conn.: Greenwood Press, 2000. 239 p.

193. *Тянь Цзюнью.* Гуань юй люй син сяо шо [Теоретические конструкции романов-путешествий] // Вай юй цзяо сюе [Образование в области иностранных языков]. 2013. Т. 34. № 1. С. 78-81. (на китайском языке: 田俊武. 关于旅行小说的理论建构. // 外语教学. 2013. Т. 34. № 1. С. 78-81.)

194. *Тянь Цзюнью.* Лу люй син жэнь лэй сюе [Антропология путешествий] // Шан хай цзяо тун да сюе сюе бао (Чжэ сюе шэ хуэй кэ сюе) [Вестник Шанхайского университета Цзяо Тун (SJTU) (Философия и социальные науки)]. 2024. №3 С.118-130. (на китайском языке: 田俊武. 论旅行人类学 // 上海交通大学学报 (哲学社会科学报). 2024. №3 С.118-130.)

195. Тянь Цзюнью. Люй син се цзо [Рассказ о путешествии] // Вай го вэнь суюе [Зарубежная литература]. 2021. №4. С. 95-106. (на китайском языке: 田俊武. 旅行写作. // 外国文学, 2021. №4. С. 95-106.)

196. Тянь Цзюнью. Си фан люй син вэнь суюе янь цзю: цун янь мо дао бо син [Исследования западного травелога: От безвестности к процветанию] // Вай го вэнь суюе янь цзю [Исследование зарубежной литературы]. 2024. № 2. С. 150-164. (на китайском языке: 田俊武 西方旅行文学研究: 从湮没到勃兴 // 外国文学研究. 2024. № 2. С. 150-164.)

Словари и энциклопедии

197. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николукина. Институт научн. информации по общественным наукам РАН. М.: НПК «Интелвак», 2001. 1600 с.

198. Merriam-Webster's Encyclopedia of Literature. Springfield, Massachusetts: Merriam-Webster, 1995. 1236 p.

199. The Oxford Dictionary of Literary Terms (3 ed.). URL: <http://www.oxfordreference.com/abstract/10.1093/acref/9780199208272.001.0001/acref-9780199208272-e-1162?rskey=Ty6zzf&result=1167> [дата обращения 11.01.2024].