

Известия Южного федерального университета.
Филологические науки. 2024. Том 28, № 3
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Научная статья

УДК 82-31

ББК 84(0)6

DOI 10.18522/1995-0640-2024-3-118-130

АЛЛЮЗИИ НА РУССКУЮ ПОЭЗИЮ В РОМАНЕ В. НАБОКОВА *BEND SINISTER* («ПОД ЗНАКОМ НЕЗАКОННОРОЖДЕННЫХ»)

Анастасия Олеговна Дроздова

Тюменский государственный университет, Тюмень, Россия

Аннотация. Цель работы – выявить стратегии авторской интерпретации русской лирики в романе В. Набокова *Bend Sinister*. С помощью структурно-семиотического и интертекстуального методов выделены аллюзии на произведения А. С. Пушкина, А. А. Фета, Б. Пастернака, а также на балладу И. Гёте в переводе В. Жуковского. Образы из чужих стихотворений: 1) организуют кольцевую композицию романа; 2) формируют сюжет о создании вымышленного мира рассказчиком-художником; 3) эксплицируют опыт чтения русской литературы как неотъемлемую характеристику творческой идентичности автора.

Ключевые слова: *Bend Sinister* («Под знаком незаконнорожденных»), В. Набоков, русская поэзия, аллюзия, литературный род, интертекстуальность, феноменология творчества, классическая литература

Благодарности: исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 23-78-01025, <https://rscf.ru/project/23-78-01025/>

Для цитирования: Дроздова А. О. Аллюзии на русскую поэзию в романе В. Набокова *Bend Sinister* («Под знаком незаконнорожденных») // Известия ЮФУ. Филол. науки. 2024. Т. 28, № 3. С. 118–130.

Original article

ALLUSIONS TO RUSSIAN POETRY IN V. NABOKOV'S NOVEL "BEND SINISTER"

Anastasiia O. Drozdova

University of Tyumen, Tyumen, Russian Federation

Abstract. The goal of the research is to investigate the strategies of V. Nabokov's interpretation of Russian poetry in his novel "Bend Sinister". Using the structural semiotics method, we distinguish the allusions to A. S. Pushkin's, A. A. Fet's, J. Goethe's, V. A. Zhukovsky's, B. L. Pasternak's poems. Images and motives from their works 1) organize the composition of the novel; 2) represent a plot about the creation of a fictional world by the narrator; 3) explicate the reading experience of Russian-language author and his artistic identity. Allusions also allow Nabokov to compare the literary genres and its syncretism in his own aesthetical system.

Key words: "Bend Sinister", V. Nabokov, Russian poetry, allusion, literary genre, intertextuality, phenomenology of art, classical literature

Acknowledgment: the research was funded by Russian Science Foundation, project number 23-78-01025, <https://rscf.ru/en/project/23-78-01025/>

For citation: Drozdova A. O. Allusions to Russian poetry in V. Nabokov's novel "Bend Sinister" // Proceedings of Southern Federal University. Philology. 2024. Vol. 28, № 3. P. 118–130.

Введение

«Могут спросить, достойно ли автора изобретать и рассовывать по книге эти тонкие вешки, самая природа которых требует, чтобы они не были слишком видны», – так В. Набоков в предисловии к роману *Bend Sinister* («Под знаком незаконнорожденных», 1947) характеризует неявную для неискушенного читателя сеть реминисценций на европейскую классику и массовую литературу [Набоков, 2004а, с. 201]. Выявление приемов «гибридизации языков» [Набоков, 2004а, с. 199] и гибридной интертекстуальности романа – актуальная проблема для литературоведов. Как отмечает Б. Бойд, в *Bend Sinister* Набоков сознательно трансформирует литературные шаблоны: чтение романа «вознаграждает нас не настолько, чтобы оправдать все трудности и темноты, с которыми мы сталкиваемся на его страницах» [Бойд, 2010, с. 129].

Сознательная активизация литературных ассоциаций у читателя – одна из художественных особенностей первого романа Набокова, написанного в Америке. В произведении реминисценции и отсылки явно ориентированы на англоязычного реципиента: исследователи отмечают аллюзии на произведения Шекспира [Sweeney, 1994], Джойса [Bernal, 1985], Малларме [Karshan, 2009/2011], американской массовой культуры [Norman, 2009]. Однако помимо иностранных источников, роман обращен и к русскому литературному наследию [Геллер, 1997, с. 579–580]. На пересечении разных литературных традиций писатель выстраивает историю о столкновении философа Круга, переживающего смерть жены, и «ничтожного диктатора» Падука [Набоков, 2004а, с. 197], над которым герой издевался в школьные годы.

Новизна работы определяется тем, что до настоящего времени интертекст русской поэзии в *Bend Sinister* не был прокомментирован учеными. Согласно нашей гипотезе, объектом рецепции Набокова является проблема феноменологии творчества в стихотворениях русских поэтов. Она оказывается для писателя актуальной в связи с поиском констант собственного художественного стиля в контексте иноязычной культуры. Авторефлексивная функция аллюзий связана также с оценкой Набоковым своей творческой идентичности как поэта и прозаика: как известно, в Америке автор пишет эпические произведения на английском языке, при этом продолжает создавать лирику на русском.

Наше исследование ориентируется на работы, в которых анализируется мотивно-образная структура романа и выявляется его жанровая неоднородность. Г. О'Брайен отмечает, что в *Bend Sinister* Набоков переосмысляет мотивы трагедии и оспаривает этическую возможность «катарсиса» в фикциональном повествовании [O'Brien, 2019, p. 80–84]. Л. Токер рассматривает, как рассказчик и Круг характеризуют природу времени и сознания с помощью поэтических средств: внутренняя речь героя насыщена синестетической образностью, лирическим ритмом [Toker, 1989, p. 185], метафорами и мультиязыковыми играми [Toker, 1989, p. 183–184]. Исследования позволяют говорить о том, что Набоков не только трансформирует каноны лирики и драмы в прозаическом тексте, но и актуализирует проблему границы между литературными родами.

Методология работы опирается на структурно-семиотический и интертекстуальный анализ, позволяющий изучить авторскую рецепцию чужих стихотворений. По наблюдению Ж. Хетени, смена кодов как основной стилистический принцип романа вводит тему бездомности, «положения между двумя берегами»: «мост-переход проложен прежде всего между двумя языками, од-

ним и другим, еще не приобретенным» [Хетени, 2022, с. 302]. Контексты русской поэзии в Bend Sinister привлекаются Набоковым для осмысления ситуации столкновения нескольких литературных традиций в индивидуальном художественном сознании.

Исследование и его результаты

Пушкинский код романа

Важнейшим литературным контекстом романа являются художественные миры А. С. Пушкина, в частности его произведения, посвященные теме вдохновения и витальности поэтического слова. Образы Пушкина вводят в роман оппозицию «живого» и «мертвого» начала жизни и творчества» (см. подробнее об этом [Фатеева, 2007, с. 227]), а также организуют его кольцевую композицию.

Первая глава романа открывается пейзажем, выдержанным в том же пафосе хандры и увядания, что и болдинский «вид» в стихотворении «Румяный критик мой, насмешник толстопузый...»: «серых туч густая полоса» [Пушкин, 1977, с. 179] – «бледные облачные клочья пересекают обморочную небесную синеву» [Набоков, 2004а, с. 204]; «на дворе живой собаки нет» [Пушкин, 1977, с. 179] – «день протянет не долго» [Набоков, 2004а, с. 204]. Повторяются детали пушкинского пейзажа – лужа и опавшие осенние листья: «прилипло несколько бурых хмурых умерших листьев», «ноябрьский ветер», «два листа <...> разбегаются, чтоб окунуться, рвение заносит их в середину лужи» [Набоков, 2004а, с. 203] – ср.: «Два только деревца, и то из них одно // Дождливой осенью совсем обнажено, // И листья на другом, размокнув и желтея, // Чтоб лужу засорить, лишь только ждут Борей» [Пушкин, 1977, с. 179]. Очертание лужи приобретает клякса, оставленная доктором Александром на университетском ходатайстве, луже уподобляются отпечаток пальца на окне Падука и капли молока на его столе. В финале романа лужу видит рассказчик: «отблеск особенной лужи <...>, неизменно приобретающей те же самые очертания после любого дождя» [Набоков, 2004а, с. 399]. По наблюдению А. Люксембурга, эта деталь задает установку на «ирреальность изображаемого, которое есть не что иное, как спровоцированная отражениями игра фантазии» [Люксембург, 2004, с. 574]. Детали пушкинского пейзажа в романе Набокова соединяют фикциональную реальность Круга и мир автора-творца.

Подобно стихотворению Пушкина, где лирический герой оказывается на карантине из-за «индийской заразы», в романе Набокова рассказчик не покидает своей комнаты. Ее окно, как в тюремной камере Круга, затянато «проволочной сеткой» [Набоков, 2004а, с. 398]. Подчеркивается двойственная семантика романтического мотива заточения. С одной стороны, с тюрьмой Круг сравнивает тело, в котором томится его бессмертное сознание; с другой – именно заточение является «сравнительным раем» [Набоков, 2004а, с. 399] для рассказчика – естественной средой для его кропотливой творческой работы.

Пушкин и Набоков обращаются к мотиву смерти ребенка. В стихотворении Пушкина передается как сопереживание лирического героя, так и отстраненность сельского мужичка, для которого смерть – обыденное происшествие: «Без шапки он; несет подмышкой гроб ребенка // И кличет издали ленивого попенка, // Чтоб тот отца позвал да церковь отворил. // Скорей! ждать некогда! давно бы схоронил» [Пушкин, 1977, с. 179]. В романе Набокова сын Круга Давид умирает из-за того, что слуги Падука помещают его в интернат для агрессивных детей. Как и в стихотворении Пушкина, смерть ребенка по-

казана с точки зрения бесчувственного Старейшины: «Ваш ребенок получит самые пышные похороны, о каких только может мечтать дитя белого человека» [Набоков, 2004а, с. 386]. Однако с точки зрения Круга, которому в финале даруется «мгновенное сумасшествие» [Набоков, 2004а, с. 392], Давид не умирает. В обморочной дреме герой чувствует «нескончаемую ласку» жены и сына [Набоков, 2004а, с. 391].

Стихотворением «Румяный критик мой, насмешник толстопузый...» Пушкин отвечает на замечания критиков (в частности, Ф.В. Булгарина), считающих бытописание автора недостаточно поэтичным: «Между тем Пушкин вводит бытовую лексику, фиксирующую “голый” предметный ряд, не только не порывая с поэтической традицией, но, наоборот, вступая в тесное взаимодействие с ней» [Балакин, Виролайнен, 2020, с. 523–524]. Как и в стихотворении Пушкина, в романе Набокова фиксация предметного ряда подчеркивает способность художника оживлять вещи по велению «томной музыки». В финале трагическая модальность нивелируется с помощью приема олицетворения: «лампа у изголовья, таблетки снотворного, стакан с молоком – смотрели мне в глаза с совершенным повиновением» [Набоков, 2024а, с. 399]. Набоков переживает пушкинское отношение к предметно-вещному миру, который оказывается не менее важным участником событий, чем живые персонажи. По мнению Л. Н. Рягузовой, принцип бытописания Набокова заключается в ««сцеплении» малых подробностей жизни и больших величин бытия» [Рягузова, 2000, с. 15].

В романе целая группа образов связана с ожившими фантазиями и словами, вышедшими из-под контроля. Эти образы формируют отдельный сюжет о том, как слова, навеянные литературной ассоциацией, материализуются в вымышленном мире.

Тональность меланхолического воспоминания о возлюбленной позволяет сопоставить Офелию из стихотворений А. Фета и жену Круга Ольгу. В фетовском цикле «К Офелии» звуки песни героини, ее мерцающий, призрачный облик связаны с водной стихией. Внутренний мир жены Круга в фантазии Эмбера предстает в виде пейзажа – ивы и водный поток (ср. в стихотворении «Я болен, Офелия, милый мой друг!..»): «что-то от чревовещателя в ней, непрестанный внутренний разговор, следующий в полусумраке ив извилистому течению ее действительной речи» [Набоков, 2004а, с. 226]. Как отмечает С. Суини, в седьмой главе Набоков сравнивает шекспировскую Офелию и речную нимфу из драмы Пушкина «Русалка» [Sweeney, 1994, p. 187]. А. Люксембург считает, что чертами пушкинской русалки наделена соблазнительница Мариэтта [Люксембург, 2004, с. 591]. Образ Офелии в романе представлен в двух вариантах: в трагическом – как образ Ольги, воскрешенный в памяти героев; в гротескном – в связи с искусительницей-ундиной Мариэттой. В дописанной Набоковым в 1942 г. пушкинской сцене из «Русалки» дочь русалка уводит князя на дно реки к его погибшей возлюбленной – так и Мариэтта, задерживающая героя перед его арестом, способствует посмертному воссоединению Круга и Ольги. Как и в стихотворениях Фета, видение Ольги-Офелии утешает обезумевшего героя.

Когда Круг воображает, как он пишет письмо умершей жене, его слова сравниваются с неповоротливой телегой: «медленные валки каракули <...> торили свой совестливый и бессмысленный путь по просторам почтовой открытки» [Набоков, 2004а, с. 284] – герой, оглушенный утратой, не может выразить свое горе. Образ дороги отсылает к стихотворениям Пушкина «Дорожные жалобы», «Телега жизни», в частности к метафоре жизни как трудного

пути. В дороге лирический герой Пушкина фантазирует о близкой смерти: «На большой мне, знать, дороге // Умереть господь судил» [Пушкин, 1977, с. 121]. В романе Набокова медленная телега противопоставлена быстрому поезду, на котором совершает неземное путешествие душа Ольги: «представим, что белый больничный поезд с белым дизельным тепловозом увез тебя через туннели в приморские горы» [Набоков, 2004а, с. 284]. В мире смертных движение товарного состава монотонно и тяжело: «бесконечный товарный состав, пыхтевший в полях» [Набоков, 2004а, с. 285]. В этой же главе герои садятся в «тележку», в которую запряжена «старая белая лошадь» [Набоков, 2004а, с. 285] – образ, в фольклоре связанный со смертью. Фантазии Круга материализуются: волочачиеся слова из письма жене превращаются в реальную телегу, на которой Круг и Давид бегут от преследователей Падука.

Метафорой ожившей фантазии является лунный свет. Образ луны отсылает к стихотворениям и переводам А. Фета, где лирический герой видит возлюбленную в лунном сиянии: «Как луна, светя во мраке, // Прорезает пар густой, // Так из темных лет всплывает // Ясный образ предо мной» (перевод Г. Гейне) [Фет, 2002, с. 178]; «И, как луна, что там вдали взошла, // Все кроткое душе напоминаешь» [Фет, 2002, с. 369]. В Bend Sinister луна также навевает на героя воспоминания, очертания луны напоминают женское лицо: «правую ее сторону, чуть ноздреватую, но хорошо напудренную выпуклость или же щечку – живо освещало искусственное на вид сияние незримого солнца» [Набоков, 2004а, с. 209]. А. Белый отмечает, что у Пушкина луна также представлена как женщина, Геката [Белый, 1922, с. 10]. В Bend Sinister на связь образа Ольги и луны указывает литера «О», ассоциирующаяся с формой луны. Эта параллель усиливается сопоставлением с тезкой героини, Ольгой Лариной из «Евгения Онегина»: «Кругла, красна лицом она, // Как эта глупая луна // На этом глупом небосклоне» [Пушкин, 1978, с. 50] – ср.: «gadabarbara [красивая женщина в полном цвету]» (об Ольге) [Набоков, 2004а, с. 227]. Героиня Набокова соотносится также с пушкинской Татьяной, которая «как лань лесная боязлива» [Пушкин, 1978, с. 41]. Когда Эмбер вспоминает об Ольге, в его памяти возникает образ сбитой лани: «она исходила кровью, над искалеченной, заходящейся криком ланью, выскочившей под слепящие фары машины» [Набоков, 2004а, с. 227]. Электрический свет используется Падуком для слезки [Набоков, 2004а, с. 391] и в конечном счете умерщвляет живых существ. Искусственный луч прожектора или фар противопоставляется лунному свету, который воскрешает образы памяти героя.

Луна участвует в процессе вымысла, она вдохновляет и тревожит героев. В эпизоде, где Круг и Эмбер фантазируют о возможных адаптациях «Гамлета», язык поэзии сопоставляется с лунным светом: «здравый смысл народа обязан выплунуть изысканные яства, состряпанные из поэзии и лунного света» [Набоков, 2004а, с. 292]. Лунный луч – метафора органа письма, с помощью которого призраки связываются с миром живых: «Но писать ты пока не можешь, потому что пальцы твои еще очень слабы. Лунным лучам не удержать и белого карандаша» [Набоков, 2004а, с. 284]. Всепроницающему лунному свету уподобляется также точка зрения творца, следящего за своими героями и оставляющего им послание о бессмертии: «именно в этот миг я ощутил укол сострадания к Адаму и соскользнул к нему по косому лучу бледного света, вызвав мгновенное сумасшествие» [Набоков, 2004а, с. 392]. В Bend Sinister лунный свет – это и материал, и способ создания призрачной реальности Падуграда.

Другая металитературная метафора – самопишущее перо – характери-

зует способность героев к творчеству. Образ «пера-самотека» [Набоков, 2004а, с. 356] восходит к пушкинскому самовольному перу: «И пальцы просятся к перу, перо к бумаге. // Минута – и стихи свободно потекут» [Пушкин, 1977, с. 248]; «перо, забывшись, не рисует» [Пушкин, 1978, с. 29]; «Перу старинной нет охоты // Марать летучие листы» [Пушкин, 1978, с. 119] – ср.: у Круга «вихлявое вечное перо» [Набоков, 2004а, с. 247]; «так ударяется капризное перо в бега с распутной мыслью» [Набоков, 2004а, с. 298]. В эпизоде, где герои-профессора по очереди подписывают ходатайство к Падуку, эпитет «заемное перо» [Набоков, 2004а, с. 426] подчеркивает механистичность и вынужденность их действий. Речевую и стилистическую неполноценность документа передает метафора «волшебной палочки» – пера, которая в руках доктора Александра, агента Падука, «сронила на бесценный типоскрипт большую черную слезу» [Набоков, 2004а, с. 246]. Перо действует по своей воле и выражает пренебрежительное отношение к мертвым словам официального письма. Перо Круга сопоставляется с дуэльным оружием, клинком: у пера есть ножны-«надульник»; «быстрым, сальтообразным, изящно точным ударом <...> Круг вlepил в четвертую строку запятую» [Набоков, 2004а, с. 247]. Перо является выражением творческой силы героя и его таланта. Как и в стихотворениях Пушкина, орудие письма выступает медиатором между вымыслом и словом.

Вымученные, тяжелые слова и легкая, подобная лунному лучу, речь – это два полюса набоковской феноменологии творчества. Творчество бесплодно, когда горящий герой замыкается в своих мыслях. Свободные слова, игра фантазии предполагают внимание героя к миру, которым управляет автор-творец: луна напоминает герою об умершей возлюбленной; перо Круга наиболее активно и остро, когда не подчиняется написанному, а своевольно «ударяет» по мертвым словам. Пушкинский и фетовский реминисцентные слои указывают на то, что для Набокова способность видеть в случайных языковых ассоциациях, сенсорных ощущениях источник вдохновения – ключевая способность гениального творца.

Роль реминисценций в характеристике персонажей

Аллюзии на русскую поэзию не только усиливают тему творчества и вдохновения, но и организуют систему персонажей романа. Реминисценции к произведениям В. Жуковского и Б. Пастернака передают авторскую оценку Давида, Круга и Падука как творцов и как исключительных героев, наделенных властью.

Сюжет о неудержимой фантазии, искажающей реальность, восходит к балладе «Лесной царь» И. Гёте и переводу В. Жуковского. Как в балладе о лесном царе, Круг оберегает сына от всего, что могло бы напомнить ребенку о смерти: «Круг, ощущая слабость в коленях, поторопил Давида, чтобы тот не заметил мертвой птицы» [Набоков, 2004а, с. 282]. И Жуковский, и Набоков используют контраст для противопоставления мира живых и мертвых: «“Он в темной короне, с густой бородой”. // – “О нет, то белеет туман над водой”» [Жуковский, 2008, с. 137] – ср.: Круг, говоря о смерти Ольги с Давидом: «Для нас с тобой кость *ничего не значит*, а для Бассо [собаки] – *очень много* (курсив наш. – А. Д.)» [Набоков, 2004а, с. 335]. Лесной царь зовет ребенка в свой дворец: «Цветы бирюзовы, жемчужны струи; // Из золота слиты чертоги мои» [Жуковский, 2008, с. 137]. Так и приспешники Падука обращаются с телом Давида так, как если бы он был царственной особой: похороны Давида предлагается организовать Дворцу Погребений, который может предоставить

«бронзовый саркофаг, инкрустированный бирюзой и гранатами» [Набоков, 2004а, с. 387].

О принадлежности Давида к миру бессмертных свидетельствует подлинный царский атрибут – «на безымянном пальчике левой руки Давид носил детское эмалевое колечко» [Набоков, 2004а, с. 288]. Эта деталь восходит к библейскому образу кольца царя Соломона и перстню всевластия из опер Вагнера «Кольцо нибелунга» – ср.: немецкий и скандинавский коды романа закреплены в конланге, восходящем, помимо славянских, к германским языкам [Дронов, 2014]. Сюжет воцарения в «Лесном царе» Жуковского отмечает М. Цветаева, чье эссе «Два лесных царя» могло быть известно Набокову: «У Жуковского мы видим старика, величественного, “в темной короне, с густой бородой”, вроде омраченного Царя – Саула очами пастуха Давида» [Цветаева, 1934, с. 213]. Цветаева сопоставляет ребенка, наделенного даром фантазии, и ветхозаветного царя-псалмопевца Давида.

Пародийная вариация сюжета о лесном царе – история соблазнения Круга Мариэттой. В портрете Мариэтты подчеркиваются детские черты: «симпатичное детское личико, с, казалось, запекшимися губами» [Набоков, 2004а, с. 315]; «золушка, маленькая замарашка» [Набоков, 2004а, с. 316]; «молоденькая девчушка» [Набоков, 2004а, с. 315]. Мариэтта-Золушка, как и умирающий мальчик из «Лесного царя», выглядит болезненно: «на редкость бескровные, равномерно просвечивающие щеки», «вечно матово-бледная и несказанно усталая после последнего бала» [Набоков, 2004а, с. 316]. Как и лесной царь Жуковского, Круг сопоставляется со стариком: «бледные юные ноги притягивали шарящую длань старика» [Набоков, 2004а, с. 362]. Однако беззащитность Мариэтты оказывается мнимой – героиня участвует в аресте Круга. Через сюжетную параллель с «Лесным царем» Набоков сближает алчность потустороннего короля эльфов, зачарованного красотой ребенка, и плотскую страсть Круга. Когда Круг поддается чарам Мариэтты, он лишается своих творческих сил и оставляет свой философский труд незаконченным.

Сходство Падука с лесным царем подмечает Круг во время аудиенции: «Хорошенькую мы изображаем картину – ты, что-то вроде Erlkönig'a, и я – мальчонка, вцепившийся в прозаического всадника и вперившийся в волшебные туманы. Пф!» [Набоков, 2004а, с. 322]. Пытаясь напугать Круга, Падук устрашает его: «Темны облака, все темнее они и гуще. Скачет Ловчий верхом на ужасном коне. Хо-йю-то-хо! Хо-йю-то-хо!» [Набоков, 2004а, с. 390]. Образ всадника отсылает и к «Медному всаднику» Пушкина, и к балладам Гёте и Жуковского. Существование Падука оказывается для Круга не чем иным, как наваждением, «волшебным туманом»: «Меня нисколько не интересует твое правительство. Меня возмущают только твои попытки вызвать во мне интерес к нему» [Набоков, 2004а, с. 323].

Подобно лесному царю, который сулит мальчику «золото, перлы и радость», Падук уговаривает Круга принять его идеологию среднего человека: «Падук объяснял, что к чему. Кругу предстоит назначение в президенты Университета, взамен Азуреуса. <...> Также ожидаются премии, годовые отпуска (для науки), лотерейные билеты, корова – много всякого» [Набоков, 2004а, с. 324]. Обещание лесного царя дать мальчику нянек-дочерей («Узнаешь прекрасных моих дочерей: // При месяце будут играть и летать, // Играя, летая, тебя усыплять» [Жуковский, 2008, с. 137]) воплощается в сюжете о трех сестрах Бахофен, разлучающих Круга и Давида. Как и у дочерей лесного царя, движения героинь плавные, томные: «нежно, почти мечтательно помавала термометром» [Набоков, 2004а, с. 385], «неторопливо вступила, покачивая

бедрами» [Набоков, 2004а, с. 309], «касались одна другой вялыми девичьими жестами» [Набоков, 2004а, с. 365].

Хотя Падук и пытается выдать себя за лесного царя, его угрозы мнимы. Обезумевший после гибели сына, Круг видит в Падуке мальчика, над которым он издевался в школе: «А не пугнуть ли им Жабу как следует? Из-за поленицы мальчишки следили за ним» [Набоков, 2004а, с. 398]. Набоков травестирует сюжет «Лесного царя»: ни один из героев не обладает могуществом потустороннего существа, которое может забирать чужие жизни. Единственным персонажем, наделенным царскими качествами, оказывается ребенок. По замечанию А. А. Накаряковой, имя Давида указывает на его особое положение «одинокое короля»: сын Круга является «одиноким – в силу особенности своего взгляда на окружающую действительность, своего внутреннего мира. “Королем” – ибо близкие, любящие люди готовы посвятить ему себя» [Накарякова, 2011, с. 52]. Царское имя Давида позволяет Набокову подчеркнуть мысль о том, что истинная власть над миром принадлежит только тем, кто беззащитен и чист сердцем.

Если поэтический дар Давида проявляется в его фантазиях-играх, то Круг уподобляется поэту, когда создает философский труд о времени. Герой обращается к метафорам для того, чтобы передать свои представления о сущности времени: «бесконечные годы, бесконечные складки черного бархата», «мысль <...> летит, как ведьма на помеле!» [Набоков, 2004а, с. 358]. Творческий талант философа акцентируется с помощью реминисценций к ранней лирике Б. Пастернака.

В портрете героя присутствует деталь, отсылающая к стихотворению Пастернака «Определение творчества» из цикла «Занятие философией» (1917): «Он был большой, тяжелый человек, волосатой разновидности, с чем-то бетховенским в лице» [Набоков, 2004а, с. 360] – «Разметав отвороты рубашки, // Волосато, как торс у Бетховена, // Накрывает ладонью, как шашки, // Сон и совесть, и ночь, и любовь оно» [Пастернак, 1961, с. 24]. Как отмечает А. Люксембург, бетховенские черты Круга соотносятся с музыкальным кодом романа, включающим также фамилию сестер Бахофен – героинь, сопровождающих Круга в царство теней [Люксембург, 2004, с. 602]. Музыкальная ассоциация мотивирована тем, что и в образах сестер-соблазнительниц, и в портрете Круга подчеркивается музыкально-оргастическое начало: «Круг сидел, тяжелый и мрачный, распираемый спелым, как виноград, желанием, бедненький» [Набоков, 2004а, с. 362]. В лирике Пастернака образ Бетховена также связан с «демоническим типом художника» [Бройтман, 2007, с. 88]. Аллюзия на стихотворение Пастернака позволяет уточнить авторскую оценку «страсти» Круга как выражения его жизненной и творческой силы: соблазненный Мариэттой Круг испытывает «корчи рассудка» [Бройтман, 2007, с. 88]. И в стихотворении Пастернака, и в романе Набокова Бетховен является «мифологизированным носителем креативного начала» [Бройтман, 2007, с. 355]. Однако если у Пастернака музыка Бетховена ассоциируется с поэзией, то в романе Набокова музыкальный дар глухого музыканта сопоставляется с мыслью философа, который ищет истину, пользуясь абстракциями: Кругу «приходится обсуждать вид, не имея возможности видеть» [Набоков, 2004а, с. 358]. Сюжет о недописанном труде Круга восходит и к истории Бетховена в философской повести М. Алданова «Десятая симфония» (1931), в которой обезумевший композитор не заканчивает свое последнее произведение. В повести Алданова, романе Набокова и стихотворении Пастернака искусство связывает героев с вечностью.

И в «Определении творчества», и в Bend Sinister присутствует мотив

игры в шахматы. У Пастернака творчество синтезирует стихийные и рациональные силы, аналогом которых являются ходы шахматных фигур: «К представлению света готовит, // Конноборцем над пешками пешими» [Пастернак, 1961, с. 24]. Анализируя сюжет *Bend Sinister*, Д. Шэйдлоуэр сравнивает композицию романа с шахматной задачей: «Шахматные фигуры, как и персонажи Набокова, контролируются игроками, которые их перемещают. (В случае шахматных задач есть только один игрок.) (перевод наш. – А. Д.)» [Sheidlower, 1979, p. 417]. И для Пастернака, и для Набокова важно подчеркнуть, что игра противоборствующих сил, приобретающая космический, мировой масштаб, происходит в сознании творца-поэта: «Мирозданье – лишь страсти разряды, // Человеческим сердцем накопленной» [Пастернак, 1961, с. 24].

Образ «разрядов страсти» в *Bend Sinister* оказывается сюжетообразующим: как отмечает В. Набоков в предисловии к роману, «главной темой <...> является, стало быть, биение любящего сердца Круга» [Набоков, 2004а, с. 197]. Рассказчик акцентирует звук сердцебиения в моменты, когда герой думает о сыне и жене: «тяжкий шум его сердца внезапно прервался особым спальным голосом сына» [Набоков, 2004а, с. 221]; «за ними (незримая, но бухающая в сердце) помещалась больница, в которой она умерла» [Набоков, 2004а, с. 356]. Как и в стихотворении Пастернака, в романе Набокова тема ритма приобретает металитературную семантику: «смерть – это всего лишь вопрос стиля <...>; вопрос ритма» [Набоков, 2004а, с. 399]. Смерть означает не хаос и распад, но гармоническое завершение: в жизни Круга ритм – конструктивный художественный принцип, подобный ритму лирического произведения. В финале романа стук сердца Круга сливается с боем часов, которые слышит рассказчик: «Некие башенные часы, которых я ни разу не смог обнаружить, которых, собственно, я никогда и не слышал в дневное время, пробили дважды» [Набоков, 2004а, с. 399]. Рассказчик подчеркивает, что не видел часы и не слышал их бой в дневное время. Эта деталь свидетельствует о том, что стук имеет физиологическую природу. Внутренний мир философа, посвятившего свой последний труд исследованию вечности, как часы, задает меру времени. Как и в «Определении творчества», сенсорные впечатления, в том числе и тонкое кинестетическое ощущение сердечного ритма, вид из окна, детали пейзажа образуют в фантазии рассказчика целый вымышленный мир.

Если тема поэтического вдохновения, раскрытая в ранних стихотворениях Пастернака, близка Набокову, то его переводческая практика и позднее прозаическое творчество – объект критики. Ироническое отношение писателя к вольным переложениям Шекспира отражено в седьмой главе, где пародируется сюжет «Гамлета» в стиле Джойса, используются соцреалистические штампы, а сюжет Шекспира перекладывается на язык кинематографа. О том, что Набоков читал пастернаковский перевод «Гамлета» 1941 г., можно узнать из его переписки с Г. Струве 1959 г.: приверженник буквального перевода, Набоков явно не принимал переводческий метод Пастернака [Стрыгин, 2022, с. 49].

В то же время интертекст романа свидетельствует о схожем представлении Набокова и Пастернака о поэзии как основе любого творчества: «поэзия включает все творческое сочинительство; я никогда не мог уловить никаких родовых различий между поэзией и художественной прозой» [Набоков, 2004b, с. 587]. И у Пастернака, и у Набокова поэт оживляет слова, творит из них свой уникальный мир. В лирике Пастернака слова сопоставляются с растениями: «Со мной, с моей свечою вровень // Миры расцветшие висят» [Пастернак, 1961, с. 177]. В *Bend Sinister* строки Шекспира порождают живых существ, подобных пчелам или бабочкам: «[частичка колоссального словаря]

оживала, росла, выбрасывала дрожащие усики и превращалась в сложный образ с пульсирующим мозгом и соотнесенными членами» [Набоков, 2004а, с. 302]. Растительные и энтомологические образы позволяют сопоставить творчество с естественным, поддающимся точному научному описанию процессом природной метаморфозы.

Заключение

Отсылки к произведениям Пушкина, Фета, Жуковского, Пастернака характеризуют автора как читателя русской лирики и как русского поэта. О роли интертекста в характеристике авторской идентичности говорит Н. Фатеева, анализирующая аллюзии в романе «Дар»: «В этом смысле “Дар” (последний роман писателя на русском языке) посвящен выбору альтернативы творческого метода художника слова, который мечтал быть великим поэтом, но стал великим прозаиком» [Фатеева, 2007, с. 246]. Таким образом, первый американский роман Набокова – апробация нового творческого метода в иноязыковой среде. Этот метод предполагает не отказ от индивидуального художественного стиля, но репрезентацию миров русской литературы как альтернативных, родственных, с которыми связана реальность героев англоязычной прозы писателя. Реминисценции к русской поэзии формируют сюжет о том, как литературная ассоциация влияет на развитие индивидуального художественного замысла и материализуется в вымышленном мире.

Аллюзии позволяют писателю соотнести лирику и эпос с разными креативными стратегиями: знаками присутствия автора в эпическом тексте Набокова оказываются образы и мотивы, имеющие поэтический контекст. В лирике автор напрямую говорит о собственных впечатлениях и чувствах: аллюзивный слой Bend Sinister обращен к стихотворениям, осмысляющим проблему творческой переработки бытового и автобиографического материала. Произведения «Румяный критик мой, насмешник толстопузый...», «Определение творчества», «Лесной царь» передают ситуацию выхода фантазии за границы «здорового смысла», общепринятой логики. Это преодоление границы – между разными литературными родами и языками – актуально для Набокова в момент его перехода в новую культурную среду.

Реминисцентный слой русской лирики высвечивает роль национальной литературной традиции в кросс-культурном контексте. Образы из стихотворений Пушкина, организующие композицию романа, свидетельствуют об авторской оценке классика как одного из гениев мировой литературы наравне с Шекспиром. Баллада «Лесной царь» – произведение и немецкого, и русского романтизма о схожей природе тирании и маниакальной фантазии. Аллюзия на стихотворение Пастернака позволяет говорить, что в понимании Набокова творчество предполагает приобщение человеческого сознания к «мирозданью» через создание собственной воображаемой реальности. «Прорехе истории» и «terrains vagues времени» [Набоков, 2004а, с. 231] Набоков противопоставляет витальное скрепление воображения и слова в произведениях разных эпох и литературных традиций.

Список источников

Балакин А. Ю., Виролайнен М. Н. «Румяный критик мой, насмешник толстопузый...» (1830) // Пушкинская энциклопедия: произведения. Вып. 4: П – Р. СПб.: Нестор-История, 2020. С. 521–526.

Белый А. Поэзия слова. СПб.: Эпоха, 1922. 134 с.

Бойд Б. Владимир Набоков: американские годы : биография. СПб.: Симпозиум, 2010. 950 с.

Бройтман С. Н. Поэтика книги Бориса Пастернака «Сестра моя – жизнь». М.: Прогресс-Традиция, 2007. 608 с.

Геллер Л. Художник в зоне мрака: Bend Sinister Набокова // В. В. Набоков: pro et contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. СПб.: Изд-во РХГИ, 1997. Т. 1. С. 573–584.

Дронов П. С. Владимир Набоков как конлангер: опыт комментария к фразам на искусственном языке в романе «Под знаком незаконнорожденных» (Bend Sinister) [Электронный ресурс] // Лингвистика и методика преподавания иностранных языков. 2014. Вып. 6. URL: https://iling-ran.ru/library/sborniki/for_lang/2014_06/2.pdf (дата обращения 20.03.2024).

Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем : в 20 т. Т. 3 : Баллады. М.: Языки русской культуры, 2008. 452 с.

Люксембург А. Комментарии // Набоков В. В. Собр. соч. : в 5 т. СПб.: Симпозиум, 2004. Т. 1. С. 551–605.

Набоков В. В. (а) Собр. соч. : в 5 т. СПб.: Симпозиум, 2004. Т. 1. 608 с.

Набоков В. В. (б) Собр. соч. : в 5 т. СПб.: Симпозиум, 2004. Т. 3. 702 с.

Накарякова А. А. «Нежность мира»: дети в творчестве В. Набокова // Филол. класс. 2011. № 2 (26). С. 48–52.

Пастернак Б. Соч. Т. 1 : Стихи и поэмы 1912–1932. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1961. 495 с.

Пушкин А. С. Полн. собр. соч. : в 10 т. Т. 3 : Стихотворения, 1827–1836. Л.: Наука, 1977. 495 с.

Пушкин А. С. Полн. собр. соч. : в 10 т. Т. 5 : Евгений Онегин. Драматические произведения. Л.: Наука, 1978. 527 с.

Рягузова Л. Н. Метаязыковая концептуализация сферы «творчество» в эстетической и художественной системе В. В. Набокова : автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Краснодар, 2000. 47 с.

Стрыгин А. Ю. Переводческая интерпретация монолога Гамлета «Быть или не быть» в контексте художественных принципов В. В. Набокова и Б. Л. Пастернака // Известия ЮФУ. Филол. науки. 2022. Т. 26, № 2. С. 47–56. DOI: 10.18522/1995-0640-2022-2-47-56.

Фатеева Н. А. Интертекст в мире текстов: контрапункт интертекстуальности. М.: КомКнига, 2007. 280 с.

Фет А. А. Соч. и письма : в 20 т. Т. 1 : Стихотворения и поэмы. 1839–1863. СПб.: Академический проект, 2002. 552 с.

Хетени Ж. Сдвиги. Узоры прозы Набокова. СПб.: Academica Studies Press, 2022. 463 с.

Цветаева М. Два лесных царя // Числа. 1934. № 10. С. 212–216.

Begnal M. H. “Bend Sinister”: Joyce, Shakespeare, Nabokov // Modern Language Studies. 1985. Vol. 15, № 4. P. 22–27.

Karshan T. Nabokov's “Homework in Paris”: Stéphane Mallarmé, Bend Sinister, and the Death of the Author // Nabokov Studies, 2009/2011. Vol. 12. P. 1–30. DOI: <https://doi.org/10.1353/nab.2009.0009>

Norman W. Nabokov's Dystopia: Bend Sinister, America and Mass Culture // Journal of American Studies. 2009. Vol. 43. P. 49–69. <https://doi.org/10.1017/S0021875809006549>

O'Brien G. The Tragic Game of Bend Sinister // Nabokov Studies. 2019. Vol. 16. P. 65–86. DOI: <https://doi.org/10.1353/nab.2019.0006>

Sheidlower D. I. Reading between the Lines and the Squares // Modern Fiction Studies. 1979. Vol. 25, № 3. P. 413–425.

Sweeney S. E. Sinistral Details: Nabokov, Wilson, and Hamlet in Bend Sinister // Nabokov Studies. 1994. Vol. 1. P. 179–194.

Token L. Bend Sinister: The “Inner” Problem // Nabokov: The Mystery of Literary Structures. Cornell: Cornell University Press, 1989. P. 177–197.

References

- Balakin A. Ju., Virolainen M. N. (2020). «My blushing critic, the fat man's taunting...» (1830). *Pushkin Encyclopedia: Works*. Vol. 4: P-R. Saint Petersburg, Nestor-History, pp. 521-526. (In Russian).
- Begnal M. H. (1985). "Bend Sinister": Joyce, Shakespeare, Nabokov. *Modern Language Studies*, vol. 15, no. 4, pp. 22-27.
- Bely A. (1922). *Poetry of the Word*. Saint Petersburg, Epoch, 134 p. (In Russian).
- Boyd B. (2010). *Vladimir Nabokov: American Years: Biography*. Saint Petersburg, Symposium, 950 p. (In Russian).
- Broitman S. N. (2007). *Poetics of Boris Pasternak's Book "My Sister Life"*. Moscow, Progress-Tradition, 608 p. (in Russian).
- Dronov P. S. (2014). Vladimir Nabokov as a Conlanger: a Draft of a Commentary on the Constructed Language in Bend Sinister. *Linguistics and Language Teaching*, vol. 6. Available at: https://iling-ran.ru/library/sborniki/for_lang/2014_06/2.pdf (accessed 20.03.2024). (In Russian).
- Fateeva N. A. (2007). *Intertext in the World of Texts: Counterpoint to intertextuality*. Moscow, ComBook, 280 p. (In Russian).
- Fet A. A. (2002). *Works and Letters*: in 20 vols. Vol. 1: Lyrics and Poems. 1839-1863. Saint Petersburg, Academic project, 552 p. (In Russian).
- Geller L. (1997). The Artist in the Zone of Darkness: Nabokov's "Bend Sinister". *V. V. Nabokov: pro et contra. Vladimir Nabokov's Personality and Art in the Assessment of the Russian and Foreign Thinkers and Researchers*. Saint Petersburg, RCHI, vol. 1, pp. 573-584. (In Russian).
- Hetenyi Z. (2022). *Shifts. Patterns in Nabokov's Prose*. Saint Petersburg, Academica Studies Press, 463 p. (In Russian).
- Karshan T. (2009/2011). Nabokov's "Homework in Paris": Stéphane Mallarmé, Bend Sinister, and the Death of the Author. *Nabokov Studies*, vol. 12, pp. 1-30. DOI: <https://doi.org/10.1353/nab.2009.0009>
- Luksemburg A. (2004). Commentary. Nabokov V. V. *Collected Works*: in 5 vols. Saint Petersburg, Symposium, vol. 1, pp. 551-605. (In Russian).
- Nabokov V. V. (2004a). *Collected Works*: in 5 vols. Saint Petersburg, Symposium, vol. 1, 608 p. (In Russian).
- Nabokov V. V. (2004b). *Collected Works*: in 5 vols. Saint Petersburg, Symposium, vol. 3, 702 p. (In Russian).
- Nakaryakova A. A. (2011). Tenderness of the World: The Children in the Work of Vladimir Nabokov. *Philological Class*, no. 2(26), pp. 48-52. (In Russian).
- Norman W. (2009). Nabokov's Dystopia: Bend Sinister, America and Mass Culture. *Journal of American Studies*, vol. 43, pp. 49-69. <https://doi.org/10.1017/S0021875809006549>
- O'Brien G. (2019). The Tragic Game of Bend Sinister. *Nabokov Studies*, vol. 16, pp. 65-86. DOI: <https://doi.org/10.1353/nab.2019.0006>
- Pasternak B. (1961). *Works*. Vol. 1: Lyrics and Poems 1912-1932. Ann Arbor, The University of Michigan Press, 495 p. (In Russian).
- Pushkin A. S. (1977). *Complete Collection of Works*: in 10 vols. Vol 3: Poems, 1827-1836. Leningrad, Science, 495 p. (In Russian).
- Pushkin A. S. (1978). *Complete Collection of Works*: in 10 vols. Vol 5: Eugene Onegin. Dramas. Leningrad, Science, 527 p. (In Russian).
- Ryaguzova L. N. (2000). *Metalinguistic Conceptualization of "Creativity" Sphere in V. V. Nabokov's Aesthetic and Artistic System*. Dissertation Thesis. Krasnodar, 47 p. (In Russian).
- Sheidlower D. I. (1979). Reading between the Lines and the Squares. *Modern Fiction Studies*, vol. 25, no. 3, pp. 413-425.
- Strygin A.Yu. (2022). Translation Interpretation of Hamlet's Monologue "To be or not to be" in the Context of the Literary Principles of V. V. Nabokov and B. L. Pasternak. *Proceedings of Southern Federal University. Philology*, vol. 26, no. 2, pp. 47-56. DOI: [10.18522/1995-0640-2022-2-47-56](https://doi.org/10.18522/1995-0640-2022-2-47-56). (In Russian).

Sweeney S. E. (1994). Sinistral Details: Nabokov, Wilson, and Hamlet in Bend Sinister. *Nabokov Studies*, vol. 1, pp. 179-194.

Toker L. (1989). Bend Sinister: The "Inner" Problem. *Nabokov: The Mystery of Literary Structures*. Cornell, Cornell University Press, pp. 177-197.

Tsvetaeva M. (1934). Two Erlkings. *Numbers*, no. 10, pp. 212-216. (In Russian).

Zhukovsky V. A. (2008). *Complete Collection of Works and Letters*: in 20 vols. Vol. 3: Ballads. Moscow, Languages of Russian culture, 452 p. (In Russian).

Сведения об авторе

Дроздова Анастасия Олеговна – канд. филол. наук, старший преподаватель, научный сотрудник кафедры языкознания и литературоведения Института социально-гуманитарных наук, an.o.droz@gmail.com

Information about the Author

Anastasiia O. Drozdova – Ph.D. in Philology, senior lecturer, research scientist of Department of Linguistics and Literature Studies, Institute of Social Science and Humanities, an.o.droz@gmail.com

Статья поступила в редакцию 21.03.2024; одобрена после рецензирования 21.06.2024; принята к публикации 21.06.2024.

The article was submitted 21.03.2024; approved after reviewing 21.06.2024; accepted for publication 21.06.2024.