



## ВВЕДЕНИЕ

Романы Владимира Набокова принадлежат числу сложнейших текстов европейской художественной литературы. Такие тексты нет смысла рассматривать в какой-либо одной концептуальной плоскости. В различных контекстах, в оптических фокусах разной разрешающей силы и их множественных интертекстуальных планах неуместно искать единое логически правильное поле. Напрашиваются сравнения стиля Набокова-романиста с многогранным драгоценным камнем (*The Prismatic Bezel* – название первого романа Себастьяна Найта) или фасеточным глазом насекомого, отражающим мир под множеством углов. Но такие метафоры вносят упрощение: фасеты набоковских художественных миров требуют — каждый — своего подхода, особой исследовательской методологии.

На этих страницах собраны три опыта чтения романа «Лолита» (1956) (в обеих его версиях — оригинальной английской и авторском переводе на русский язык) под тремя различными углами зрения.

Первый опыт посвящен пронизывающему роман полемическому диалогу Набокова с концепциями Вяч. И. Иванова, поэта, теоретика, русского ницшеанца, основоположника эстетической, в сущности театральной, концепции русского Серебряного века. Ориентация эта необычна, так как включает обыгрывание самой человеческой фигуры Иванова, как она обозначилась на культурном горизонте, в контексте литературного быта.

Второй опыт рассматривает пробегающие в романе тени мотивов Александра Блока. Не тех мотивов, что можно было бы ожидать обращаясь к влиятельному

поэту. Набоков писал Эдмунду Уилсону в 1943 году: «Блок <...> – один из тех поэтов, что становятся частью вашего существа, и все становится неблоковским и плоским. Я, как и большинство русских, прошел через эту стадию примерно двадцать пять лет тому» (*NWL*: 94). Мы обращаемся к мотивам из не художественных текстов Блока — из его статей о литературе. В самом американском романе Набокова обнаруживается довольно эзотерическая русская территория, в которую он вписан, на которой он ориентирован.

В третьем опыте нами подняты вопросы этики и эстетики Набокова, рассмотрены их удивительные течения и повороты в их своеобразном, проблемном взаимном пересечении и переплетении.

Все три опыта чтения романа, будучи независимы друг от друга, имеют общий контекст, разработанный нами за последние 25 лет в полусотне статей: представление о том, что всё творчество Набокова преломляет мир сквозь призму художественного и философского мышления Серебряного века русской культуры. Но Набоков не остается в его рамках, а, обыгрывая, переигрывает его насвежо, спорит с ним, принимает его как ткацкую основу, по которой расшивает собственные видения и узоры мысли. Интертекстуальные исследования получили большое распространение с середины XX в., но они как правило сводятся к частным текстуальным переключкам; мы же заняты выявлением обширных контекстов, которые задают набоковским текстам уникальные резонантные пространства. Их распознавание актуализует особые звучания набоковских текстов. Как нельзя читать Толстого, не познакомившись с социальным контекстом России XIX века, так Набоков останется непрочитанным без контекста культуры Серебряного века.

Первые версии включенных в эту книжку эссе опубликованы в следующих изданиях:

---

«Закулисный гром») // *Wiener slawistischer Almanach*, № 44, 1999, сс. 23-47.

«Лолита. По ту сторону порнографии и морализма») // *Литературное обозрение*, № 2, 1999, сс. 63-71.  
(*Idem*: *Старое литературное обозрение*, № 1, 2001, сс. 67-7.)

«Lolita the Butterfly» // *Nabokov Studies*, № 17, 2020  
(в печати).

## ЗАКУЛИСНЫЙ ГРОМ: О замысле «Лолиты» и о Вячеславе Иванове

### *Закулисный Иванов*

В письме подруги Лолиты, Моны Даль, описывающем школьный спектакль с роковым для Гумберта Гумберта названием «Зачарованные охотники», в котором она играла, упоминается между прочим следующее обстоятельство: «... невероятная гроза на дворе несколько заглушила наш скромный “гром за сценой”» (ССАП: 2. 273; в дальнейшем в ссылках на «Лолиту» в этом издании указываем только страницы). На этой, казалось бы, проходной фразе следует остановиться; дело в том, что в словаре Набокова *гром за сценой* или *закулисный гром* — не единичное и значит не случайное выражение, это мотив. Набоков его употребил в «Других берегах», характеризуя обстановку последних лет старой России: «И уже погромыхивал закулисный гром в стихах Александра Блока» (ССРП: 5. 284. Здесь и далее подчеркивания наши. — С.С., Е.Ш.). В этой фразе, помимо намека на «Балаганчик» и на революционные тенденции поэта, слышен отзвук слов, сказанных Александром Блоком Андрею Белому о Вячеславе Иванове (о его статье «Мысли о символизме» (1912): «Над печальными людьми, над печальной Россией в лохмотьях он с приятностью громыхнул жестяным листом» (письмо от 16 апреля 1912 // Блок 1960: 8. 387). «Закулисный гром», упомянутый в «Других берегах» и «гром за сценой» в «Лолите» — это гром, производимый в театре с помощью жестяного листа. Этот образ у Блока выражает желание отделить свое острое трагическое восприятие судеб Рос-

сии от «театральной трагедийности Иванова». Является ли «гром за сценой» в «Лолите» целенаправленной аллюзией или ассоциативной реминисценцией, так или иначе этот мотив служит нам эмблемой связи Блока и Иванова в набоковском восприятии. За отчетливой фигурой Блока в текстах Набокова, как это и было в реальном ландшафте культуры эпохи, то и дело выглядывает фигура другого корифея символизма, Вячеслава Ивановича Иванова. *Закулисный гром* Иванова, подхваченный Блоком, — это его теория происхождения трагедии из дионисийского культа, в котором «пафос боговмещения, полярности живых сил разрешаются в освободительных грозах» («Ницше и Дионис», 1904; цит; по: Иванов 1909: 8). Теории Иванова воспринимались одними современниками как пророчества о той «невероятной грозе на дворе» русской истории, которая их заглушила, другими же, — как пророчества шутовские, балаганные (см. Д. Мережковский, «Балаган и трагедия», 1910), а слова Блока были ироническим признанием того и другого. Но подлинная ценность скромного закулисного грома в «Лолите» заключалась в том, что это был символ, принадлежащий контексту мыслей о современной театральной культуре. Прозвучали они не со сцены, а в теоретических кулисах театральной культуры Серебряного века.

Набоков никогда не упоминал Вяч. Иванова прямо по имени, но мы намерены показать, что тексты Набокова пронизаны диалогом с ним. Этого можно было ожидать: Набоков был продуктом петербургского Серебряного века, Символизма в первую очередь. Иванов же был ведущим теоретиком младшего Символизма, а его знаменитая «башня» — важнейшим центром литературной жизни в период 1905–1912 годов. Объяснение, разумеется, находится на более глубоком уровне, но и эти внешние знаки ведут нас в нужном направлении. То, что Набоков, имея в виду Иванова, не называет его по име-

ни, подразумевает особую значимость: прятать наиболее важное – таков обычай Набокова.

Что касается «Лолиты», то диалог с А. Блоком составляет канву, или контурную карту, той территории, на которой роман концептуально развернут. В меньшей степени «Лолита» связана с Вяч. Ивановым; в первую очередь с ним связан самый замысел романа. Блок – золова арфа эпохи, но не мыслитель, считал своим долгом высказываться по вопросам мировоззрения и философии искусства. В этом он был главным образом последователем Вяч. Иванова. Ивановский закулисный гром погромывал в его стихах. Свою программную статью «О современном состоянии русского символизма», на которую Набоков отозвался в «Лолите», Блок назвал «бедкером по Иванову» (Блок 1960: 5. 426).

В качестве теоретика символизма Иванов сильно отличался от Блока. Если Блок вещал в визионерских образах и в тонах откровения, то символизм Иванова был рассудочно-философским и все же не абстрактно измышленным, а состоявшим в интерпретации символов, находимых готовыми в истории культуры. Его книжный мистицизм черпал убедительность в психологии творчества. Ивановский теоретический символизм имел собирательный характер, он сводил воедино разнородные элементы культуры, он опирался на аналитическую и интегративную работу структурального и систематического типа. Иванов выступил в роли кодификатора истории европейской культурной традиции с точки зрения нового Символизма. Его усилиями внедрилась пожалуй самая известная символистическая формула: *a realibus ad realiora, от действительности к высшей действительности*, под которой подписался практически каждый из младших символистов. Блок нашел в ней формулу синтеза диалектической квази-истории символизма, и развернул ее в статье «О современном состоянии русского Символизма».

В более точном смысле, той территорией, которую Блок прокомментировал в своем бедекере по Иванову, был доклад Вяч. Иванова в московском Обществе Свободной Эстетики и в петербургском Обществе Ревнителей Художественного Слова, который он затем оформил в статье «Заветы символизма», опубликованной в журнале «Аполлон» за май-июнь 1910 г. вместе с путеводительным докладом Блока в том же петербургском Обществе.

Статья «Заветы символизма» претендует на роль Нового Завета Символизма, причем роль Ветхого Завета с ивановской позиции достается Символизму французскому. Формула Иванова *a realibus ad realiora* лежала в основе эстетики, метафизики, космологии, историософии и теологии нового Символизма. Она прежде всего обозначала мистическую установку сознания художника, пронизывающего мир, в котором за внешними ежедневными явлениями лежит мир высших сущностей. Отличительными признаками «чисто символического художества», по Иванову, является «гармонически найденное созвучие того, что искусство изображает как действительность внешнюю (*realia*), и того, что оно провидит во внешнем как внутреннюю и высшую действительность (*realiora*)» (Иванов 1916: 134). В этом смысле Иванов называет свой мистический Символизм — *реалистическим*, а французский, ограничивающийся проекциями внутреннего на внешний мир, — *идеалистическим*.

Иванов предлагает диалектическую картину истории современного Символизма (что и было подхвачено Блоком). Первым диалектическим моментом душевной истории художника, тезой, является осознание художником, что мир волшебен, «что есть ходы и прорывы в его тайну из лабиринта души человеческой» (там же: 136). Это оптимистический момент доверия миру, за которым, однако, наступает момент распада и религиозно-нравственного испытания и отчаяния, ведущего к непри-



ятию сего мира. Это второй момент, антитеза. Если первый характеризуется теургической установкой художника, то второй – романтической ностальгией по прежним лучезарным видениям души. Если символизм этих двух моментов заключается в создании разрозненных и рассеянных символов, откуда происходит преобладание лирики, то третий момент, синтез, должен возникнуть в цельном и едином мирозерцании поэта. Тут возникнет теория большого стиля символической трагедии. У Иванова все сходится к теории трагедии и все из нее вытекает.

Путеводители Бедекера отмечали места, достойные посещения, звездочками. Блок, называя свою статью о Символизме «бедекером по Иванову», имел в виду очень конкретную подробность: он отмечает, как Бедекер звездочками, места наиболее ему близкие в статье Иванова. Сравнение с Бедекером было подсказано должно быть самим Ивановым – его излюбленным мотивом *кормчих звезд*.

Своеобразным бедекером романной символики предстает казалось бы необъяснимо растянутый перечень достопримечательностей, осмотренных Гумбертом и Лолитой в их первом путешествии по Америке. Внешне он напоминает так называемые эпические перечисления, которыми полна повествовательная литература от Гомера до Апдайка; Особый смысл им придавал Иванов, отметивший перечни от Гомера до Андре Жида («Две стихии в современном символизме» // Иванов 1909: 253): он видел в них магию, вызывающую в читателе сознание «реального бытия» – в смысле высшей реальности, которую он же называл *realiora*. Перечень достопримечательностей в «Лолите» имеет символический смысл в особом, набоковском значении, откликающемся на ивановский контекст.

Ежеутренной моей задачей в течение целого года странствий было изобретение какой-нибудь пред-

стоящей ей приманки – определенной цели во времени и пространстве – которую она могла бы предвкушать, дабы дожить до ночи. <...> Поставленная цель могла быть чем угодно ... <следует перечень – С.С. и Е.Ш.>, все равно чем, но эта цель должна была стоять перед нами, как неподвижная звезда... (187)

В следующей главе, продолжая список достопримечательностей, Гумберт упоминает парк Магнолий в южном штате, который они посетили, «потому что Бэдекер в 1900-ом году его отметил звездочкой» (191).

В нашем путеводителе по теме «Иванов и Набоков» мы отметили звездочкой «гром за сценой», или «закулисный гром».

### *Оркестры и фимелы*

Самый заголовок упомянутой выше статьи Мережковского, «Балаган и трагедия», симптоматичен для культуры Серебряного века, который свел эти два понятия.<sup>1</sup> Культура эпохи была пронизана вагнерианской идеей синтеза искусств. Театр мыслился местом и условием этого синтеза. Это была эпоха новаторства в театре, эпоха появления особо эксцентрических форм теат-

---

<sup>1</sup> При этом Мережковский был решительно против смешения балагана с трагическим— новаторства символистов с социальной революцией.

ральности. Первой среди них по влиятельности была возрожденная *commedia dell'arte*. Как заметил Дуглас Клейтон, покрытая ромбами фигура арлекина стала иконой авангардистской революции (Клейтон 1994: 7). Русским Серебряным веком был оживлен легкий, светлый дух венецианской комедии масок 17-го столетия, воспринятой в музейной рамке старинного и потому высокого искусства, но гораздо распространеннее была ее балаганная разновидность — с тем особым русским оттенком слова *балаган*, который подразумевает стихию примитивную, неуправляемую, разрушительную, страшную (там же: 14), который звучит в выражении «да это же балаган». Эпоха была насыщена апокалиптическими настроениями, и поэтому не странно то, казалось бы, парадоксальное обстоятельство, что концептуальная экспансия балагана в художественной культуре вовлекла в свою сферу и трагическое и самое трагедию.

Русский Серебряный век в определенном смысле был и русским нищезанством. В могущественном импульсе, заданном Фридрихом Ницше, гениальным автором «Рождения трагедии», видели – Иванов в первую очередь – залог всеобщего обновления (см. Иванов [1923]: 11). Концепцию этой книги раннего Ницше (1872) Иванов по-своему развивал в целом ряде работ, положив ее в основу своего представления о европейской культуре как органическом единстве, в рамках которого культура античного язычества – в той интерпретации, которую дал ей Ницше, – содержала в себе зерно христианства. Перекраивая теорию Ницше, Иванов стал мерить все явления культуры их отношением к дионисийскому культу. Ивановская концепция оказала сильнейшее влияние на русские авангардистские теории театра.

Поворотным событием в театральной жизни эпохи оказалась пьеса А.А. Блока «Балаганчик». Блок создал ее по настоянию Г.И. Чулкова, ближайшего сотрудника

Вяч. Иванова, в русле нео-народнических намерений нести театр в массы (о собрании на ивановской «башне» по этому поводу 3 янв. 1906 г. см. Чулков 1921: 21; Блок 1960: 8.146). А Всеволод Мейерхольд, также находившийся под влиянием Иванова,<sup>2</sup> дал ей в своей постановке современное театральное воплощение и т. о. способствовал ее утверждению в качестве шедевра элитарной культуры.

Успех «Балаганчика» – вначале скандальный – был связан с тем, что та область, которая до сих пор казалась никак не совместимой с балаганом, — мир лирического поэта — предстала в виде балагана. Иванов «волил» возрождения трагедии, но к 20-му веку от первоизданной сцены выжил лишь балаган. Блок, знавший и любивший городскую ярмарочную балаганную культуру, недолюбливал авангардный театр – его идеалом был театр К.С. Станиславского, против которого восстал Мейерхольд. Блок написал пьесу о страданиях поэта, принявшего роль в неподлинном мире, подобном балагану. Мейерхольд утвердил балаган как свой домен, как мир, подчиненный власти художника-режиссера. Он показал даже возможность замены актеров-людей – актерами-картонными-куклами, включив такую сцену в свою постановку «Балаганчика». Если Блок отождествлял себя с Пьеро, то Мейерхольд отождествлял себя с рукой пуппенмейстера, утаскивавшей Автора против его воли за кулисы. Мейерхольдовский спектакль был ослепителен, но его смысловой эффект был противоположен тому, которого хотел Блок.

Ивановское понимание театра как нерва культуры получило своеобразный отклик в идее театрокрации Н.Н. Евреинова. Соперник Мейерхольда, Евреинов, сблизил тоталитаризм сцены с социальным тоталитаризмом («Самое главное», 1922). Он напомнил, что казнь в исто-

---

<sup>2</sup> См. в книге Мейерхольда «О театре» (1913) главу «Условный театр», написанную в 1907 г.

рии была публичным зрелищем («История телесных наказаний в России», 1913), а театр возник из представления казни и мучений и таковым остается поныне («Театр и эшафот», 1918).

Подчеркнем театральный контекст слов Блока об Иванове: «он с приятностью громыхнул жестяным листом», как и отклик Набокова на «закулисный гром» и «гром за сценой». Театральная культура находится в самом сердце Серебряного века. И Вяч. Иванов заложил её теоретический фундамент. Балаганная сторона этой культуры менее всего представлена у Иванова, но и он не остался в стороне. Занимаясь происхождением трагедии, он неоднократно указывал на то, что ее предшественником был дифирамб (*песнь топора*), из которого родилась и комедия:

...круговой дифирамбический хор распался на два вида, и развитие продолжалось в двух отдельных руслах. Хор в козлиных масках выработал “драму сатиров”, которая вобрала в свой состав все, что было в первоначальном дифирамбе неустроенного, импровизованного, разнузданного и резвого. Все же героическое, похоронно-торжественное и плачевно-поминальное, высокое и важное стало достоянием того дифирамба – музыкального диалога между хором и протагонистом-героем, — откуда вышла трагедия. (Иванов 1916: 245-6)

Замечательным знаком эпохи стало то, что в книге 1923 г. Иванов самый дифирамб анахронистически называет «*commedia dell'arte козлов*» (Иванов [1923]: 235), имея в виду именно все, что было в нем «неустроенного, импровизованного, разнузданного и резвого», то есть по существу то, к чему подходит название балагана.

Эта траектория, связывающая Иванова, Блока, Мейерхольда и Евреинова, была в фокусе набоковского преломления феномена театральной культуры Серебряного

века. Набоков, принимая концепцию мира как балагана и значительно углубив ее, создал свой балаган – не для масс: это театр одного зрителя.<sup>3</sup> Пуппенмейстер растворен в этом зрителе, и акт становится визионерским. В нем все неявно. Между тем, это основополагающий феноменальный план набоковского мира, мира художника. Набоков индивидуалист. Поэтому более всего ему претит ивановская соборная, коммунальная (если угодно, коммунистическая) утопия, связанная с его теорией трагедии. Иванов жаждал возрождения хоровой культуры, из которой вышла трагедия. В его «мистическом анархизме» она сливалась со славянофильскими идеалами и общинными идеалами народничества. Он мечтал о том, чтобы земля покрылась «орхестрами и фимелами», то есть местами, устроенными для хоров и хорегов («О веселом ремесле и умном веселии» // Иванов 1909: 246). Андрей Белый уже в 1907 г. насмеялся над мистическим анархизмом Вяч. Иванова и Георгия Чулкова, а в 1917 г. бросил по поводу новой власти советов: «Это ваши орхестры, Вячеслав» (via Пайман 1998: 315).

Индивидуальный балаган смерти выстроен Набоковым *vis-à-vis* коммунальных орхестр и фимел Иванова;<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> «Как читатель я умею размножаться бесконечно и легко могу набить огромный отзывчивый зал своими двойниками, представителями, статистами и теми наемными господами, которые, ни секунды не колеблясь, выходят на сцену из разных рядов, как только волшебник предлагает публике убедиться в отсутствии обмана» («Лолита. Постскрипtum к русскому изданию» // 389). Театр одного зрителя создает особого рода затруднение для интерпретатора: необходимость обращаться к значениям, не предназначенным для «нормального» читателя.

<sup>4</sup> Евреинов придавал особое значение тому, что место хорего, фимела, было первоначально жертвенником в честь Диониса (Евреинов 1996: 22); Мы не знаем, познакомил ли при встрече в Париже Евреинов Набокова с текстом «Театра и