

Вера Полищук
Союз переводчиков России
pomplimus@gmail.com

Vera Polishchuk
Union of translators of Russia
pomplimus@gmail.com

РЕКВИЗИТ ПУППЕНМЕЙСТЕРА:
ПРЕДМЕТНЫЙ МИР ВЛАДИМИРА НАБОКОВА

MASTER OF PUPPETS' PROPS: MATERIAL OBJECTS
IN VLADIMIR NABOKOV'S WRITINGS

В статье рассматриваются ранее недостаточно изученные черты набоковской поэтики: функционирование вещей в его прозе. С самого начала своего творчества Набокова увлекал предметный мир и его символический и литературный потенциал. Создавая внутритекстовые узоры и рифмы за счет сквозных мотивов, связанных с вещами, Набоков вовлекал «идеального читателя» в игру, понуждая разгадывать загадки, и в то же время выражал важные идеи и авторские интенции.

Ключевые слова: Набоков, литература XX века, поэтика, предметный мир.

In my paper I'm intending to trace certain features of Nabokov's poetics, namely the usage of material objects in his prose. From the very beginning of his career as a writer Nabokov was especially fascinated by objects and their symbolical potential, especially of mirrors and dolls. Creating patterns by repeating objects in the text allowed Nabokov to play with the "ideal reader" the game of riddles and puzzles and to express some important ideas and intentions.

Key words: Nabokov, 20th century literature, poetics, material objects.

«Странное дело — вещи не любили Франца» (Набоков 2009: 278). Эта фраза во втором романе Владимира Набокова (Сирина) *Король, дама, валет* (1928), отсылающая к роману *Зависть* Юрия Олеши (Полищук 2009: 704; Долинин 2019: 60), знаменует появление чрезвычайно важной для писателя темы, которую он впоследствии будет развивать и обогащать на протяжении всего своего пути. Самого Набокова вещи и их потенциал как художественного приема живо интересовали, и можно уверенно утверждать, что

в корпусе его текстов существует особый предметный мир, который и подчиняется общим законам своеобразной и во многом уникальной поэтики Набокова, и на свой лад преломляет их. Жизнь вещей, их многофункциональность сообщают дополнительные смысловые пласты как русско-, так и англоязычным произведениям Набокова.

Поскольку рамки статьи не позволяют всесторонне рассмотреть эту обширную тему, моя цель — пунктирно показать наиболее яркие и характерные образцы поэтики вещи в прозе Набокова, от его ранних произведений к поздним, обозначив разновидности их функций и некоторые их закономерности. Примеры в основном взяты из романов *Король, дама, валет*, *Защита Лужина*, *Приглашение на казнь*, *Лолита* и *Пнин*.

Пристальный интерес к вещам и их взаимоотношениям с человеком Набоков проявлял с самого начала своего литературного пути. Об этом свидетельствует, например, его раннее эссе, «Человек и вещь», точнее, доклад, прочитанный в берлинском литературном кружке в 1928 году наряду с докладом «On Generalities» («Об обобщениях»), который ретроспективно также оказался программным для писателя (Набоков 1999а: 19–22). В своем эссе Набоков называет несколько основных, с его точки зрения, свойств вещи: она «служит уличным мальчишкой памяти», вызывая к жизни прустинский поток ассоциаций; обнаруживает антропоморфные или зооморфные свойства, будоражащие воображение; окрашивается эмоцией, если ускользает в небытие, разрушается, теряет хозяина» (Долинин 1999: 10).

Вещи у Набокова в большинстве случаев не только заключают в себе символическое значение, но и участвуют в игре автора с тем внимательным «идеальным читателем», о котором писатель говорил неоднократно и для которого оставлял в тексте подсказки и загадки: «Пусть это покажется странным, но книгу вообще нельзя читать — ее можно только перечитывать. Хороший читатель, читатель отборный, соучаствующий и созидующий, — это перечитыватель» (Набоков 2010: 36). Вещи зачастую вплетены в мотивную структуру произведения и служат своего рода внутритекстовыми рифмами, от различения которых зависит, уловит ли читатель авторскую интенцию, значимый повтор, аллюзию, цитату. И ассоциативный поток, который вызывает вещь, и ее зоо- или антропоморфные свойства, и окрашенность эмоцией очень часто становятся элементом тех мотивобразующих повторов, которыми отличается поэтика Набокова в целом.

Важно отметить характерную особенность набоковской поэтики вещи: основную *символическую и метафизическую* нагрузку в большинстве случаев несут на себе два излюбленных им предмета, которые и в истории культуры и литературы в целом изначально обладали очень обширным символическим потенциалом: это кукла и зеркало. В русскоязычной прозе эта особенность отчетливо проявляется уже в романе *Король, дама, валет* (1928), что было во многом продиктовано и прямым, и опосредованным влиянием Э. Т.-А. Гофмана. (В число претекстов набоковского романа входят новеллы Гофмана *Золотой горшок*, *Песочный человек*, *Автоматы*.)

Опосредованно поэтика Гофмана повлияла на Набокова через два промежуточных звена: «русскую готику» и прежде всего *Ликовую даму* А. Пушкина, и через кинематограф немецкого экспрессионизма, для которого наследование гофмановской традиции — сюжетным ходам, модели мира, отдельным образам и принципам изобразительности — было очень важным и манифестированным (фильмы «Голем» (1920) К. Бёзе и П. Вегенера, «Гомункулус» (1916) О. Рипперта, «Метрополис» (1927) Ф. Ланга, «Кабинет доктора Калигари» (1920) Р. Вине и другие).

Множество этих элементов складывается в единый тематический узор, в котором главенствует кукла. Роман переполнен манекенами и механизмами; одна из второстепенных сюжетных линий — знакомство Драйера с изобретателем, получившим от веселого дельца заказ на изготовление подвижных манекенов для витрины универсального магазина. (Такие манекены действительно были в моде в Берлине тех лет, что нашло отражение в фильме Вальтера Рутtmана «Берлин. Симфония большого города» (1927)) На протяжении романа постоянно звучит тема судьбы, неведомого кукловода, управляющего героями, выстраивается своего рода пропорция: персонажи управляют друг другом и вещами (изобретатель и манекены) так же, как персонажами управляет автор; герои воспринимают другого человека как неживой предмет, куклу; с куклами, манекенами, механизмами сравнивает их и автор. Более того, герои сами отчасти осознают свою механистичность, а огромное количество образов одушевленных вещей, присутствующих в романе, призвано подчеркнуть ущербность и бездушие персонажей. (Впоследствии, работая над английским переводом романа (*King, Queen, Knave*, 1968), Набоков значительно отредактировал текст: усугубил и сгустил образность, указывающую на кукольную, механическую природу персонажей, заменил ряд предметных деталей на другие, порождающие более прозрачные и отчетливые аллюзии, и т. п.). Так, например, молодого провинциала Франца, с его банальным умом и душевной слепотой, автор постоянно описывает как обладателя «механических» и «автоматических» реакций (частотный анализ подтверждает повторение этих эпитетов), а также вводит в текст его двойников-манекенов. При этом Франца окружают вещи, одушевленные поэтическим взглядом автора-творца: «Вещи лежали и стояли в тех небрежных положениях, которые они принимают в отсутствие людей. Черная самопишущая ручка дремала на недоконченном письме. Круглая дамская шляпа, как ни в чем не бывало, выглядывала из-под стула. Какая-то пробочка, вымазанная с одного конца синевой чернил, подумала-подумала да и покатила, тихонько, полукругом по столу, а оттуда упала на пол. Ветер с помощью дождя попытался открыть раму окна, но это не удалось. В шкалу, уловив мгновение, тайком плюхнулся с вешалки халат, — что делал уже не раз, когда никто не мог услышать» (Набоков 2009: 194).

Набоков еще не раз возвращался к образу кукольника, пуппенмейстера (Набоков 2002: 198), и подвластных ему кукол, но эти образы были уже

более имплицитными и/или были вписаны в другие тематические узоры, как это произошло, например, в романе *Защита Лужина* (1930). Здесь идеальный читатель должен как можно быстрее включиться с автором в игру, основанную и на образах вещей; значительная часть мотивообразующих повторов, сопряженных с вещами, или работает на выстраивание лужинского *déjà vu*, той «комбинации», которую он до поры до времени не может учуять, но которую читатель может заметить раньше героя; одновременно эти повторы с участием вещей подчинены шахматной образности. Лужину, страдающему душевным расстройством и живущему одновременно в двух мирах, во всех явлениях эмпирического мира мерещатся отражения воображаемого мира шахмат, который иллюзорен для окружающих (родители Лужина, жена Лужина, его тесть и теща). В кульминационных эпизодах романа, когда мир шахмат все больше затягивает протагониста, плотность шахматной образности резко возрастает. Так, в сцене последней партии с Турати шахматы мерещатся Лужину на каждом шагу: «В каждом углу зрела атака, — и, толкая столики, ведро, откуда торчала стеклянная пешка с золотым горлом, барабан, в который бил, изогнувшись, гривастый шахматный конь, он добрался до стеклянного, тихо вращающегося сияния и остановился, не зная, куда дальше идти» (Набоков 1999б: 390).

Шахматные фигуры представляют собой разновидность кукол, но и куклы и манекены также присутствуют в романе сами по себе: марионетки и манекены окружают Лужина с самого детства. Это и марионетки на перроне станции, и герой одной из двух любимых книг Лужина, Филеас Фогг из романа Жюль Верна *80 дней вокруг света*, охарактеризованный как «манекен в цилиндре, совершающий свой сложный изящный путь с оправданными жертвами, то на слоне, купленном за миллион, то на судне, которое нужно вполовину сжечь на топливо» (Набоков 1999б: 320). В этой фразе уже зашифрована будущая жизнь Лужина: он сам станет манекеном, ведомым шахматами. Отметим концентрацию в пределах одной фразы образов, которые могут быть прочитаны в шахматном ключе: «оправданные жертвы», «сложный изящный путь», «судно» (то есть «ладья») и «слон» — названия шахматных фигур. Наконец, именно манекен, восковая парикмахерская фигура (еще один мотивообразующий двойной повтор в тексте) входит в число толчков к *déjà vu* и прозрению Лужина, опознающего повторение прошлого. Кроме того, подчеркивается в романе и автоматизм житейских реакций Лужина, механистичность его действий, что также усиливает уподобление героя кукле (как и в *Короле, даме, валете* применительно к Францу, эпитеты «механически» и «автоматически» повторяются неоднократно). Перед самоубийством Лужин вырывается из накатанной колеи, и звучат слова: «Стоп-машина» (Набоков 1999б: 462). В целом комплекс образов и мотивов, в особенности сравнение Лужина с куклой, подчеркивает его подчиненную роль, пассивность перед судьбой и автором-кукловодом.

В романе *Приглашение на казнь* вся образность, связанная с вещами, работает на создание картины искусственного, алогичного, гносеологиче-

ски порочного мира, единственным по-настоящему живым и мыслящим обитателем которого является главный герой — Цинциннат Ц. В тексте романа есть множество доказательств того, что Цинциннат — «представитель» автора, и автор отчасти наделяет его функциями творца. (Так, в отличие от остальных персонажей, Цинциннат владеет давно забытым искусством слова, в то время как прочие изъясняются штампами, затертыми, омертвелыми шаблонами, канцеляритом и т.д. — обветшалым языком, соответствующим обветшалому, разрушающемуся на глазах миру). Одно из этих доказательств — то, что Цинциннат до ареста успел поработать *кукольных дел мастером* на фабрике игрушек, создавая куклы в виде *русских писателей*. Многократные сравнения персонажей с куклами составляют часть значимой для *Приглашения на казнь* темы обветшалой материи мира, который к финалу романа окончательно обнажает свою бутафорскую сущность и разваливается. Бутафорией оказывается все, — и далекий пейзаж за окном темницы, и сама крепость, и эшафот, и деревья, и облака. Все персонажи в этом мире носят театральный грим, многие — взаимозаменяемы, а вещи и даже живые существа оказываются бутафорией (паук, желудь, вывалившийся из книги, романа *Quercus*). (Интересно также отметить, что тему обветшания мира дополняют образы, входящие в семантическое поле «мусор-хлам-пыль-грязь»: они выстраиваются в некий ряд функциональных повторов, непосредственно связанный с авторскими интенциями; этой же теме подчинены и речевые характеристики героев, о которых уже упоминалось выше.) (Полищук 1998). В то же время кукольные образы призваны подчеркнуть бесправие обитателей этого антиутопического мира перед властью, и Цинциннат пишет Марфиньке: «...пойми, что меня убивают, что мы окружены куклами и что ты кукла сама» (Набоков 2002: 133).

Ключевой образ, поясняющий природу искусственного мира *Приглашения на казнь* и содержащий метафизическую подсказку, появляется лишь к середине романа, в сцене визита матери Цинцинната. Этот образ — «нетка». Ее прототипом, скорее всего, стали так называемые анаморфные игрушки или картинки, известные еще со времен эпохи Возрождения. Они использовались и для развлечения, и для хранения и распространения секретной, шифрованной, запрещенной информации. Вот описание нетки:

«...когда была ребенком, в моде были <...> такие штуки, назывались “нетки”, — и к ним полагалось, значит, особое зеркало <...> Одним словом, у вас было такое вот дикое зеркало и целая коллекция разных неток, то есть абсолютно нелепых предметов: всякие такие бесформенные, пестрые, в дырках, в пятнах, рябые, шишковатые штуки, вроде каких-то ископаемых, — но зеркало, которое обыкновенные предметы абсолютно искажало, теперь, значит, получало настоящую пищу, то есть, когда вы такой непонятный и уродливый предмет ставили так, что он отражался в непонятном и уродливом зеркале, получалось замечательно; нет на нет давало да, все восстанавливалось, все было хорошо, — и вот из бесформенной пестряди получался в зеркале чудный стройный образ: цветы, корабль, фигура, какой-нибудь пейзаж. Можно

было — на заказ — даже собственный портрет, то есть вам давали какую-то кошмарную кашу, а это и были вы, но ключ от вас был у зеркала. <...> бессмысленная нетка складывается в прелестную картину, ясную, ясную... <...>

Цинциннат <...> вдруг заметил выражение глаз Цецилии Ц., <...> словно завернулся краешек этой ужасной жизни, и сверкнула на миг подкладка» (Набоков 2002: 128–129).

Представляется, что игрушка-нетка — своего рода геральдическая эмблема романа, ключ к разгадке его метафизической тайны, подсказка протагонисту от автора-кукольника, подтверждающая правоту Цинцинната, который считает мир, где он томится в заточении, не более чем крашеной декорацией и кривым отражением иного, лучшего мира, куда и попадает в финале, преодолев смерть и направившись к «сущностям, подобным ему» (Набоков 2002: 187). Искусственный мир *Приглашения на казнь* — это мир-перевертыш, кривое, искаженное отражение иного, совершенного мира, о котором догадывается Цинциннат (и грезит о нем в своих записях: «Там — неподражаемой разумностью светится человеческий взгляд; там на воле гуляют умученные тут чудаки. <...> Там, там — оригинал тех садов, где мы тут бродили, скрывались; там все поражает своей чарующей очевидностью, простотой совершенного блага; там все потешает душу, все проникнуто той забавностью, которую знают дети; там сияет то зеркало, от которого иной раз сюда перескочит зайчик...») (Набоков 2002: 101).

В мире-нетке «Вещество устало. Сладко дремало время» (Набоков 2002: 69); великие русские писатели низведены до маленьких мягких кукол; книги почти никто не читает; персонажи носят имена героев классической русской и европейской литературы, но представляют собой или полную противоположность этим героям или пародию на них: мсье Пьер, тезка Пьера Безухова из *Войны и мира* Л. Толстого, лишен души; Родион Романович, в отличие от Раскольникова из *Преступления и наказания* Ф. Достоевского, феноменально глуп и неспособен самостоятельно мыслить, изъясняется клише; Марфинька, в противоположность целомудренной барышне из *Обрыва* И. Гончарова, распутна, а Эммочка напоминает пародию на флоренскую Эмму Бовари с ее романтическими мечтаниями о побеге при полной луне и о замках. По сути, и многие персонажи романа — тоже нетки.

В англоязычных произведениях Набоков, продолжая использовать те же основные принципы своей поэтики (игру с читателем, цитатность, мотивообразующие повторы и т. д.), уже не столь интенсивно и обильно использует в этих целях именно изображения вещей в тексте. Отлаженные тикающие механизмы, изобилующие куклами и манекенами, во многом остаются в прошлом, хотя полностью от принципиально важных для него мотивов куклы и кукольника писатель не отказывается. Это хорошо видно на примере романа *Лолита* (1958). Здесь Набоков при помощи уже знакомого нам образа *куклы* подчеркивает манипулятивную природу отношения Гумберта к похищенной девочке и беспомощность Лолиты. Как обычно у Набокова, подсказки, которые при первом прочтении могут показаться

случайными, произвольными деталями, в полной мере раскрывают свой смысл лишь тогда, когда читатель доходит до конца романа. Так, в первой части, в сцене, где Гумберт, Шарлотта и Лолита сидят в сумерках на террасе: «... и пока я говорил и жестикулировал в милосердной темноте, я пользовался невидимыми этими жестами, чтобы тронуть то руку ее, то плечо, то куклу-балерину из шерсти и кисеи, которую она тормозила и все сажала ко мне на колени. <...> Она тоже очень много ерзала, так что в конце концов мать ей резко сказала перестать возиться, а ее куклу вдруг швырнула в темноту» (Набоков 2008: 60).

Как читатель узнает впоследствии, Лолита увлекается танцами, Гумберт поощряет ее занятия, заставляет Лолиту танцевать для услаждения своего взора, но балериной, как и профессиональной актрисой, как и теннисисткой эта девочка со сломанной судьбой так и не становится. Задним числом бытовая деталь — мягкая, безвольная кукла-балерина, которую мнут и швыряют, — предвосхищает беспомощность танцовщицы-Лолиты. Позже Гумберт, зачитывая Клэру Куильти стихотворный смертный приговор, произнесет: «а ты /Наскучившую куклу взял /И, на кусочки растащив её, /Прочь бросил голову» (Набоков 2008: 366). Учитывая, что, согласно предположениям исследователей (Долинин 2019: 424–473), сцена эта, скорее всего, разворачивается лишь в воображении Гумберта, а романский Куильти — его *Doppelgänger*, выдуманный двойник, Гумберт в этих стихах выносит приговор себе: он не оценил в Лолите человека, ни разу не заинтересовался ее мыслями («прочь бросил голову»), сломал ей жизнь, воспринимал ее только как набор прелестей (вспомним анатомический перечень, который перекликается именно с фразой «на кусочки растащив ее»: «Упрекаю природу только в одном — в том, что я не мог, как хотелось бы, вывернуть мою Лолиту наизнанку и приложить жадные губы к молодой маточке, неизвестному сердцу, перламутровой печени, морскому винограду легких, чете миловидных почек!») (Набоков 2008: 204).

Кроме того, в тексте романа дважды или трижды встречаются упоминания о манекенах в витринах магазинов, и каждый раз их появление также связано с беспомощностью Лолиты: первый раз они возникают, когда Гумберт покупает девочке «приданое», предвкушая ночь в отеле «Зачарованные охотники» (манекены-дети), второй — во второй части романа, в «бердслейскую эпоху», когда Лолита совершает первые попытки сбежать из-под контроля Гумберта — это описание витрины:

«...две фигуры, имевшие такой вид, будто они только что пострадали от взрыва. Одна из них была совершенно нагая, без парика и без рук. <...> можно было предположить, что в одетом виде она изображала, и еще будет изображать, девочку Лолитинога роста. В теперешнем виде, однако, она не имела определенного пола. Рядом с нею стояла более высокая фигура — невеста в фате, совершенно законченная и, как говорится, целая, если не считать отсутствия одной руки. На полу, у ног девицы, там, где старательно ползал приказчик со своим инструментом, лежали три тонких голых руки

и белокурый парик. Две из этих рук случайно соединились в изогнутом положении, напоминавшем ужасный жест отчаяния и мольбы» (Набоков 2008: 277).

Особого внимания заслуживает то, как функционируют вещи в романе *Пнин* (1957): здесь Набоков переходит к методу, который можно назвать «эмблематическим». Возможно, он связан с тем, что существенную роль в романе играет живопись, описание картин, и, как уже доказали исследователи, символика в живописи (Vries, Johnson, Ashenden 2006; Shapiro 2009). У многих персонажей романа, в том числе и у протагониста, есть свое эмблематическое соответствие, и в ряде случаев в роли этой эмблемы выступает вещь. Эмблема имеет символическое значение и служит подсказкой для читателя, полнее раскрывающей авторский замысел. Подобными эмблемами (не всегда в виде вещей) наделены не только живые герои романа, но и умершие. Миру *Белочкину*, погибшую в концлагере возлюбленную молодого Тимофея Пнина, эмблематически воплощает *белка*: появление зверька или его изображения неизменно маркирует моменты, когда Пнин соприкасается с потусторонностью, погружается в прошлое, балансирует на грани смерти (в детстве, болея, он в бреду рассматривает изображение белки на обоях, а впоследствии белка, которая сидит на питьевом фонтанчике в парке, отвлекает его и спасает от начавшегося было сердечного приступа).

Как обычно, Набоков вводит для внимательного читателя подсказку, как толковать романную символику, но происходит это уже к концу романа: эпизод в 6-й, кульминационной главе романа, описание антикварной чаши «...сверкающего аквамаринного стекла с узором из завитых восходящих линий и листьев лилии» (Набоков 2004: 138). Эту вещь Пнину подарил Виктор, талантливый художник, — сын, которого родила в новом браке безнадежно любимая героем Лиза. Мальчик, по сути, один из немногих, кому Пнин действительно важен и нужен. «...По какому-то ласковому совпадению чаша появилась в тот самый день, когда Пнин сосчитал кресла и замыслил сегодняшнее торжество. Она пришла упакованной в ящик, помещенный в другой ящик, помещенный внутрь третьего, и обернутой в массу бумаги и целлофана, разлетевшегося по кухне, как карнавальная буря. Чаша, возникшая из нее, была из тех подарков, которые поначалу порождают в сознании получателя красочный образ, — геральдический силуэт, с такой символической силой отражающий чарующую природу дарителя, что реальные свойства самого подарка как бы растворяются в чистом внутреннем свете, но внезапно и навсегда обретают сияющую сущность, едва их похвалит человек посторонний, которому истинное великолепие вещи неведомо» (Набоков 2004: 138). Эта подсказка позволяет читателю задним числом осознать и потаенный, дополнительный смысл многих других, уже упоминавшихся выше, образов, в том числе и относящихся к сфере вещей. Не менее значим в романе и мотив дара ненужного, которым является сам Пнин с его талантами, душевными и интеллектуальными: он не нужен Лизе, его не ценят студенты. Этот мотив получает

предметное воплощение в трагикомическом эпизоде, когда Пнин сначала долго и старательно выбирает подарки для пасынка (том Джека Лондона и футбольный мяч; первое — попытка утвердить не кровную, но духовную родственную связь, подарить мальчику одну из любимых в детстве книг). Виктор принимает книгу, приняв ее за русскую классику (тем самым читателю показывают, что мальчик гораздо более развит интеллектуально, чем предполагал Пнин, что сулит им духовное родство). Но спорт Виктор ненавидит, и ночью Пнин тайком выбрасывает мяч за окно, где его и уносит ручьем. Примечательно, что Набоков неслучайно одушевляет предмет, говоря, что Пнин «казнил его [мяч] на старинный манер — выбрасываньем из окна» (Набоков 2004: 100). Мяч в каком-то смысле — эмблема самого Пнина, его ненужности и неценности. Но то, что часть подарка все-таки принята, намекает на дальнейшие благополучные отношения персонажей, — ведь Виктор тоже одинок, талантлив и никем не любим.

Автор неоднократно подсказывает читателю, что для Пнина не все потеряно, и несколько раз это будет сделано при помощи эмблематичных вещей. Так, когда гости хвалят подарок Виктора, чашу для пунша, она напоминает им тувельки Золушки. Пнин пользуется случаем, чтобы дать научную справку и рассказать о распространенном заблуждении, будто тувельки Золушки были хрустальными, а не отороченными беличьим мехом, но само упоминание сказки (как, кстати, и белки) имплицитно вводит в текст ожидание сказочного чуда. Эти же подсказки для читателя пронизывают и всю сцену вечеринки у Пнина, где «эмблематический принцип» реализуется особенно заметно. Сначала в тексте приведены характеристики гостей, причем, что, казалось бы, нелогично, подробно охарактеризован эпизодический персонаж, который появляется лишь в этой сцене и как будто не играет никакой роли в сюжете. Но у Набокова не бывает ничего случайного: нецененный нелюдим, чудаковитый Рой Тейер, пишущий зашифрованные стихи в тайном дневнике, и кем-то напоминающий Лужина, — тоже обладатель эмблемы, которую читатель видит позже и получает очередную подсказку к толкованию романа. Вот набокровский натюрморт:

«Последняя капля Пнин-пунша сверкала в прекрасной чаше. Джоан раздавила в тарелке вымазанный губной помадой сигаретный окурочок. Бетти следов не оставила и даже снесла все бокалы на кухню. Миссис Тейер забыла на тарелке, рядом с кусочком нуги, хорошенький буклет разноцветных спичек. Мистер Тейер скрутил с полдюжины бумажных салфеток, придав им самые прихотливые очертания. Гаген загасил растрепанную сигару о несъеденную кисть винограда» (Набоков 2004: 154).

Попробуем расшифровать символический смысл этого натюрморта. Персонажи из числа гостей получают каждый свое эмблематическое соответствие, выраженное с помощью вещей. Бетти Блисс, о которой читатель уже знает, что она заурядна, но добра и кротка, не оставляет следов и даже уносит посуду. Джоан Клементс, романное воплощение женственности и обаяния, оставляет окурки, окрашенные помадой, что в терминах кине-

матографа того времени, да и в поэтике Набокова, — в какой-то степени женственный образ. Миссис Тэйер — манерная и слащавая светская дама, и ее эмблемой неспроста становится кусочек нуги и «хорошенький буклет спичек» (возможно, эпитет отражает манеру речи персонажа). Чудак-молчун Рой Тейер, который, как следует из текста, на протяжении вечера сочинял стихи, оставляет после себя причудливо скрученные салфетки, и эти предметы легко соотносить со стихотворными строками, которые он крутил в голове. И, наконец, самое примечательное: «эмблема» добродушного Гагена — сигара, загашенная о *нетронутую* кисть винограда.

С самого начала 6-й главы читателю известно больше, чем Пнину: ему грозит увольнение из-за кадровых перестановок на кафедре; известно нам и то, и что Гаген знает об этом, но, столкнувшись с моральной дилеммой, решил не извещать коллегу до конца вечеринки в честь новоселья Пнина. Возникает символическая параллель между нетронутой гроздью винограда, которую испортила погашенная об нее сигара, и так и не начавшейся спокойной жизнью Пнина в собственном доме на тихой улочке.

Однако автор оставляет для читателя и посылает персонажу, которого не зря на протяжении романа называл «мой бедный Пнин», еще одну завуалированную, символическую подсказку. Получив от Гагена неприятную весть, подавленный Пнин начинает мыть посуду. Ему кажется, будто он разбил драгоценную чашу, подарок Виктора, но, после краткого отчаяния, выясняется, что разбился лишь заурядный бокал, хотя Пнин и порезал руку. Здесь, возможно, есть и скрытая параллель с библейским выражением «чаша жизни», которое Набокову было тем более прекрасно знакомо и потому, что такое заглавие носил один из известнейших рассказов его учителя и затем литературного соперника Ивана Бунина *Чаша жизни* (1915) (Шраер 2015). Итак, чаша жизни Пнина уцелела (здесь особое значение задним числом обретает и фраза «Последняя капля Пнин-пунша сверкала в прекрасной чаше»), увольнение — еще не крушение всей его жизни. И в финале, когда, милосердно подобрав бездомную собаку, Пнин уезжает неведомо куда, ему, как и читателю, автор оставляет надежду на благополучное будущее. (Пять лет спустя благоденствующий Пнин в качестве эпизодического персонажа обнаруживается — вместе с собакой! — уже в другом литературном кампусе — в романе *Бледный огонь* (1962). В *Пнине* Набоков остается все тем же демиургом, управляющим своими героями, иногда суровым, иногда милосердным.

Набоковская поэтика вещи от произведения к произведению претерпевает незначительные изменения, но ключевые ее положения не меняются. Вещи Набокова, его бутафория — такие же полноправные действующие лица его романов, как и люди, участью которых распоряжается судьба, воплощенная в авторе-кукольнике. И вряд ли можно еще найти автора, который бы реализовывал этот принцип на протяжении стольких лет, так разнообразно, виртуозно и последовательно.

ЛИТЕРАТУРА

- Долинин Александр. «Доклады Владимира Набокова в Берлинском литературном кружке». *Звезда* 4 (1999): 7–10.
- Долинин Александр. *Истинная жизнь писателя Сирина. Истинная жизнь писателя Сирина*. Санкт-Петербург: Симпозиум, 2019.
- Набоков Владимир. «On Generalities. Гоголь. Человек и вещи». *Звезда* 4 (1999а): 19–22.
- Набоков Владимир. *Собрание сочинений русского периода*. В 5 т. Т. II. Санкт-Петербург: Симпозиум, 1999б.
- Набоков Владимир. *Собрание сочинений русского периода*. В 5 т. Т. IV. Санкт-Петербург: Симпозиум, 2002.
- Набоков Владимир. *Собрание сочинений американского периода*. В 5 т. Т. III. Санкт-Петербург: Симпозиум, 2004.
- Набоков Владимир. *Собрание сочинений американского периода*. В 5 т. Т. II. Санкт-Петербург: Симпозиум, 2008.
- Набоков Владимир. *Собрание сочинений русского периода*. В 5 т. Т. II. Санкт-Петербург: Симпозиум, 2009.
- Набоков Владимир. *Лекции по зарубежной литературе*. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2010.
- Полищук Вера. «Образы семантического поля “мусор/хлам/пыль/грязь” в романе Владимира Набокова “Приглашение на казнь”». *Wokol smieci. Praktyka, symbolika, metafora. Materiały z III międzynarodowej konferencji młodych filologów (Siedlce 11–13/XII/1997)*. Siedlce: Instytut Filologii Polskiej: WSPR, 1998: 119–124.
- Полищук Вера. «Примечания к роману “Король, дама, валет”». Набоков Владимир. *Собрание сочинений русского периода*. В 5 т. Т. II. Санкт-Петербург: Симпозиум, 2009.
- Шпраер Максим. *Бунин и Набоков. История соперничества*. Москва: Альпина нон-фикшн, 2015.
- Shapiro Gavriel. *The Sublime Artist's Studio: Nabokov and Painting*. Evanston: Northwestern University Press, 2009.
- Vries Gerard de, Johnson D. Barton. *Nabokov and the Art of Painting*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.

REFERENCES

- Dolinin Aleksandr. «Doklady Vladimira Nabokova v Berlinskom literaturnom kruzhek». *Zvezda* 4 (1999): 7–10.
- Dolinin Aleksandr. *Istinnaya zhizn' pisatelya Sirina. Istinnaya zhizn' pisatelya Sirina*. Sankt-Peterburg: Simpozium, 2019.
- Nabokov Vladimir. «On Generalities. Gogol'. Chelovek i veshchi». *Zvezda* 4 (1999a): 19–22.
- Nabokov Vladimir. *Sobranie sochinenij russkogo perioda*. V 5 t. T. II. Sankt-Peterburg: Simpozium, 1999b.
- Nabokov Vladimir. *Sobranie sochinenij russkogo perioda*. V 5 t. T. IV. Sankt-Peterburg: Simpozium, 2002.
- Nabokov Vladimir. *Sobranie sochinenij amerikanskogo perioda*. V 5 t. T. III. Sankt-Peterburg: Simpozium, 2004.
- Nabokov Vladimir. *Sobranie sochinenij amerikanskogo perioda*. V 5 t. T. II. Sankt-Peterburg: Simpozium, 2008.
- Nabokov Vladimir. *Sobranie sochinenij russkogo perioda*. V 5 t. T. II. Sankt-Peterburg: Simpozium, 2009.
- Nabokov Vladimir. *Lekcii po zarubezhnoj literature*. Sankt-Peterburg: Azbuka-klassika, 2010.
- Polishchuk Vera. «Obrazy semanticheskogo polya “musor/hlam/pyl’/gryaz’” v romane Vladimira Nabokova “Priglaszenie na kazn’”». *Wokol smieci. Praktyka, symbolika, metafora. Materiały z III międzynarodowej konferencji młodych filologów (Siedlce 11–13/XII/1997)*. Siedlce: Instytut filologii polskiej: WSPR, 1998: 119–124.

- Polishchuk Vera. «Primechaniya k romanu “Korol’, dama, valet”». Nabokov Vladimir. *Sobranie sochinenij russkogo perioda*. V 5 t. T. II. Sankt-Peterburg: Simpozium, 2009.
- Shapiro Gavriel. *The Sublime Artist’s Studio: Nabokov and Painting*. Evanston: Northwestern University Press, 2009.
- Shraer Maksim. *Bunin i Nabokov. Istoriya sopernichestva*. Moskva: Al’pina non-fikshn, 2015.
- Vries Gerard de, Johnson, D. Barton. *Nabokov and the Art of Painting*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.

Вера Полишчук

РЕКВИЗИТИ ПУПЕНМАЈСТЕРА:
ПРЕДМЕТНИ СВЕТ ВЛАДИМИРА НАБОКОВА

Резиме

Чланак се бави недовољно проученим цртама Набоковљеве поетике: функционирањем ствари у његовој прози. Од самог почетка свог стваралаштва, Набоков је био фасциниран светом предмета и његовим симболичким и књижевним потенцијалом. Стварајући унутартекстуалне обрасце и риме у спрези са дубинским мотивима повезаним са стварима, Набоков је „идеалног читаоца” увлачио у игру, приморавајући га да решава загонетке, али истовремено изражавао важне идеје и ауторске намере.

Кључне речи: Набоков, књижевност XX века, поетика, предметни свет.