

“Обеспредметившаяся предметность”: наброски о материальном мире Набокова

Ольга Труханова

◇ eSamizdat 2020 (XIII), pp. 109-119 ◇

“ДОМ — просто каменная глыба, когда уходит человек”, — пишет Набоков в своем эссе, посвященном предметам, окружающим нас в повседневной жизни, а “вещь, сделанная кем-то вещь, сама по себе не существует”¹. На первый взгляд может показаться, что ничего сверхнового в этих наблюдениях не представлено, а автор лишь предлагает размышление над природой вещей, которое, по сути, возвращает нас к платоновской онтологии, в основе которой лежит принцип отношений, определяющих их свойства и состояния. За пределами этих отношений вещь превращается в ничто. Но ценность рефлексии писателя сводится скорее к роли, отведенной конкретному *homo sapiens*’у в функционировании закона изменчивости явлений материального мира. Набоков делает акцент на различиях в восприятии объективного и субъективного существования предметов и сосредотачивается на множественности и мимолетности их чувственной реализации. Именно поэтому к его излюбленным приемам можно отнести очеловечивание вещей и овеществление людей, ведь для правильной работы ума нужно замкнуть полный круг: “человек — подобие Божие, вещь — подобие человеческое. Человек, который делает вещь своим Богом, уподобляется ей”².

В этом коротком тексте 28-летний Владимир Набоков заложил фундамент не только поэтики вещи, но и дома как вечного спутника людского, выражающего индивидуальное; поэтики, которая плавно перетечет в его зрелое творчество, включая лекции и фрагменты эстетической и литературной критики. Не зря Михаил Эпштейн в на-

звании своей статьи о феномене стиля Набокова использовал цитату из посвящения Сирина *Памяти Л. И. Шигалева*: “моя жизнь — сплошное прощание с предметами”³. По мнению исследователя, с которым сложно не согласиться, причиной безошибочного узнавания “набоковского” есть особое обращение писателя с вещью, он “все время держит ее на грани присутствия — куда-то она клонится, кренится, почти исчезая, и посылая напоследок какой-то размытый отблеск”⁴.

Доклад Набокова *Человек и вещи* был написан в январе 1928 года, а к концу июня того же года была готова беловая версия романа *Король, дама, валет*⁵, в котором, по справедливому замечанию А. Долинина, принципы этого эссе нашли свое воплощение. Роман станет пороговым не только для развития темы “человекоподобных автоматов и автоматоподобных людей”⁶, но и дома, в котором интерьер и отдельные предметы становятся полноправными “действующими лицами”, а не только лишь необходимой декорацией в ходе сюжетной линии, отражающей социально-исторический контекст и положение в нем героев. Сдержанные признаки антропоморфизации вещей можно увидеть еще в *Машеньке*, первом романе писателя, которые затем, от текста к тексту, могут достигать гораздо более высоких уровней образности. Например, разделенная в пансионе Лидии Николаевны Дорн чета зеленых кресел наделяет-

¹ В. Набоков, *Человек и вещи*, Berg Collection, New York Public Library, Box 1, folder 1.

² Там же.

³ М. Epstein, *Good-bye to Objects, or, the Nabokovian in Nabokov*, в *A Small Alpine Forms: Studies in Nabokov's Short Fiction*, под ред. G. Barabtarlo — Ch. Nicol, New York 1993, с. 217-224.

⁴ Там же, с. 221.

⁵ Ср. Б. Бойд, *Владимир Набоков. Русские годы*, Санкт-Петербург 2010, с. 327.

⁶ А. Долинин, *Доклады Владимира Набокова в берлинском литературном кружке*, “Звезда”, 1999, 7, с. 10.

ся эмоциями, и одно из них “скучало” у Ганина. В *КДВ* старые кресла уже “с комическим радушием протягивали свои плюшевые руки”⁷, а в *Даре* трансфер переворачивается и Федор Константинович “старался, как везде и всегда, вообразить внутреннее прозрачное движение другого человека, осторожно садясь в собеседника, как в кресло, так чтобы локти того служили ему подлокотниками и душа бы влегла в чужую душу”⁸.

Посредством антропоморфизации дом превращается в единый живой организм, который может функционировать совершенно автономно, организуя вокруг себя параллельный мир:

Сейчас — ночь. Ночью особенно чувствуешь неподвижность предметов, — лампы, мебели, портретов на столе. Изредка за стеной в водопроводе всхлипывает, переливается вода, подступая как бы, к горлу дома⁹.

Хью, выходя из этой постыдной уборной, прикрыл за собой дверь, но она, как глупый щенок, заскулила и последовала за ним в комнату¹⁰.

Ван Баак в своей работе, посвященной мифопоэтике дома в русской литературе, почти не рассматривает развитие этой идеи у писателей-эмигрантов. Исключение составляет только Бунин с возвращением к теме усадьбы¹¹. Но Набоков, хоть и входит в список тех, кто был вынужден работать за пределами России, вряд ли вписывается в строгие рамки феномена ностальгии, за исключением его автобиографических текстов. Она проскальзывает на страницах его произведений в виде выхваченных из детства воспоминаний, вплетающихся в самые разнообразные контексты, но не является определяющей.

Дом у Набокова — понятие скорее эстетическое и сугубо индивидуальное, чем утилитарное и романтично-универсальное. Это отражение того долгого пути, которое идея дома как *house*, и как *home* преодолевала в течение истории,

а также тех изменений, которые она претерпела, начиная с эпохи Средневековья: “as the self-consciousness of medieval people was spare, the interiors of their houses were bare, including the halls of nobles and of kings. The interior furniture of houses appeared together with the interior furniture of minds”¹². Восприятие собственного внутреннего мира, развитие саморефлексии переносятся на окружающие нас вещи, усиливая и литературный психологизм:

Как только мы сосредотачиваемся на любом предмете материального мира, что бы с ним ни творилось, само наше внимание непроизвольно погружает нас в его историю. Чтобы материя соответствовала моменту, новички должны учиться скользить по ее поверхности. Просвечивающие предметы, сквозь которые сияет прошлое!¹³

Предмет согласно Набокову обладает уникальным свойством накопления памяти и ее проекции в настоящее, поэтому его восприятие всегда связано с прошлым, в то время как настоящее — всего лишь прозрачная плёнка. В *Апологии Плюшкина* В. Топорова мы находим утверждение, подчеркивающее двойственность природы предметов: “Вещь в ее эмпирически-чувственном восприятии как бы держится напряжением [...] двух полей вещи — внутреннего и внешнего, граница между которыми выступает как зримо воспринимаемая поверхность вещи, обращенная, подобно Янусу, в две противоположные стороны”¹⁴. Как отмечает Кекова, “предмет осознается Набоковым в его вещности, в его независимости и неподвластности человеку. Эта особая жизнь вещи открывается некоему постороннему наблюдателю в отсутствие людей”¹⁵. Но в то же время, он наделяет вещи способностью отражать внутреннее состояние человека, которому принадлежат, сливаясь с ним “эмоционально”.

⁷ В. Набоков, *Король, дама, валет*, в Он же: *Собрание сочинений русского периода в 5-и томах*, II, Санкт-Петербург 2009, с. 135.

⁸ В. Набоков, *Дар*, Санкт-Петербург 2014, с. 44.

⁹ В. Набоков, *Письмо в Россию*, в Он же: *Полное собрание рассказов*, Москва 2015, с. 190.

¹⁰ В. Набоков, *Просвечивающие предметы*, пер. А. Долинин — М. Мейлах, Санкт-Петербург 2017, с. 217.

¹¹ J. Van Baak, *The House in Russian Literature. A Mythopoetic Exploration*, Amsterdam — New York 2009.

¹² J. Lukacs, *The Bourgeois Interior: Why the most maligned characteristics of the Modern Age may yet be seen as its most precious asset*, “The American Scholar”, 1970 (XXXIX), 4, с. 623.

¹³ В. Набоков, *Просвечивающие предметы*, указ. соч., с. 213.

¹⁴ В. Топоров, *Вещь в антропоцентрической перспективе (апология Плюшкина)*, в *Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического*, Москва 1995, с. 24-25.

¹⁵ С. Кекова, *Метафизика вещи в художественном мире Набокова*, в С. Кекова, *Мироощущение Николая Заболоцкого: опыт реконструкции и интерпретации*, Саратов 2007, с. 67.

Набоков в чертежах своих литературных домов и предметном наполнении интерьера опирается не только на детские воспоминания о родительской даче или дядиной усадьбе, но и на те приемы, которые использовали его предшественники в XIX веке. В них сочетается что-то и от гоголевских помещичьих дворов, и от толстовских покоев Ивана Ильича, ставших причиной его медленного умирания, и от флоберовских *bibelot* и *musées reçus*¹⁶.

Когда речь заходит о вещном мире у Набокова, чаще всего исследователи обращаются к образам зеркала и куклы — сквозным в творчестве писателя¹⁷. Однако они далеко не исчерпывают богатую галерею предметов, создающую особенную атмосферу его произведений и нередко выполняющих сюжетообразующую функцию¹⁸. Среди них очень много предметов мебели и домашнего обихода, но целостное восприятие образа созданных Набоковым интерьеров нередко остается за кадром. Исключение, по большому счету, составляют романы *Машенька*¹⁹ и *Защита Лужина*. Так, С. Сакун уже описывал в своей работе²⁰ как пространство берлинской квартиры шахматного гения оказалась не чем иным как игровой доской, на которой развернулась предложенная в романе матовая комбинация из 7 ходов²¹, а сам главный

герой представлен в виде черного коня. Чтобы наглядно доказать всю сложность надстройки, исследователь предлагает читателям план квартиры с точным расположением мебели и указанием цвета стен, получая в итоге черно-белые квадраты. Этот прием Набоков применял и в своем предыдущем романе, *Король, дама, валет*, с той разницей, что читателю не пришлось разгадывать ребус. На рождественском вечере в доме Драйера его жена Марта со своим любовником Францем передвигаются как шахматные фигуры. И несмотря на то, что заявлены они были игральными картами, их пространственное местонахождение напоминало бы шахматисту его коня по отношению к чужому ферзю.

1.

Как уже было отмечено в критических исследованиях, “роман *Король, дама, валет* стал этапом развития поэтики вещи, на котором вещная реальность Набокова начала приобретать новые функции в сравнении с предшествующими произведениями”²². Однако эта тема требует дополнительного рассмотрения и уточнений.

Главные герои показаны в названии как одушевленные персонажи карточной колоды, представители вещного мира под видом классической метафоры любовного треугольника в духе Флобера с подтекстом рыцарской традиции провансальской лирики. Ожившие карты в литературе встречаются нередко в авторских сказках, одной из которых является переведенная Набоковым *Алиса в стране чудес*. Марта, как и Королева червей Кэролла, отдает приказ “отрубить голову”, с той только разницей, что казнить она мечтает собственного мужа руками Валета-Франца. Если обратиться к русской литературе, то это, прежде всего, *Пиковая дама*²³ “Нет ни одного романа у Набокова, в котором не был бы так или иначе разыгран какой-то мотив из Пушкина”²⁴. Е. Га-

¹⁶ Cp. J. Watson, *Literature and Material Culture from Balzac to Proust*, Cambridge 2004, с. 83-108.

¹⁷ См. В. Полищук, *Поэтика вещи в прозе В.В. Набокова. Диссерт. канд. филол. наук*, Санкт-Петербург 2000.

¹⁸ О вещах-доминантах в произведениях Набокова (“карандаш”, “часы”, “зеркало”, “книга”, “шахматы”) и их роли в построении сюжета см. Д. Гусева, *Метафорические конструкции с номинациями вещей в русскоязычной прозе Набокова. Автореферат диссерт. канд. филол. наук*, Калининград 2008. О значении некоторых других предметов и о набоковской игре на противоположности смыслов вещей см. Н. Фатеева, *Функции вещественных деталей в прозе В. Набокова*, в *Концепт вещи в славянских культурах*, под ред. Н. Злыдневой — А. Семеновой — Д. Полякова, Москва 2012, с. 198-205.

¹⁹ См. А. Яновский, *О романе Набокова Машенька*, в *Владимир Набоков: pro et contra*, Санкт-Петербург 1997, с. 842-850; I. Książopolska, *The Silent Malice of (In)animate Objects: Nabokov's Things*, “Kronos. Philosophical Journal”, 2016 (V), с. 64-77.

²⁰ Более подробно см. С. Сакун, *Шахматный секрет романа В. Набокова “Защита Лужина” (новое прочтение романа)*, “Филологический вестник Ростовского государственного университета”, 1999, 1, с. 19-25.

²¹ Судя по всему, речь идёт о мате Легаля, который тот поставил в партии против Сен-Бри в Париже в 1750 году.

²² А. Долинин, *Доклады*, указ. соч.

²³ Е. Галимова, *Три карты. ‘Пиковая дама’ Пушкина и ‘Король, дама, валет’ Набокова*, “Русская литература”, 2003, 1, с. 111-122.

²⁴ В. Старк, *Пушкин в творчестве В. В. Набокова*, в *Владимир Набоков: pro et contra*, указ. соч., с. 781.

лимова отмечает, что авторы первых критических откликов на *КДВ* никаких связей этого романа с русской традицией вообще не выделяли и лишь позже заговорили о нем в ключе предполагаемого пародирования в том числе и *Анны Карениной*²⁵.

Однако *Пиковая дама* не единственный источник родной литературы. Особое внимание обращает Набоков в своих *Лекциях* на прозвища, которые дают игральным картам чиновники города NN из *Мёртвых душ*: “Черви — это *сердца*, но звучат как червяки и, при лингвистической склонности русских вытягивать слово до предела ради эмоционального эффекта, становятся *червоточиной* [...]”. Двойной подтекст, образовавшийся между пошлостью червоточины в чистом виде, и банальностью ассоциации схематичных сердец с любовной историей, скорее всего и легли в основу выбора масти автором *КДВ*²⁶. О том, что речь идет именно о ней, мы узнаем из предисловия к английскому изданию, написанному сорок лет спустя после выхода романа: “Finally, the question of the title. Those three court cards, all hearts, I have retained, while discarding a small pair”²⁷.

Основная часть действия происходит в помещении: в доме Драйера и Марты, в его магазине, в съемной комнате Франца и в отеле на берегу моря. Ещё Долинин указывал на расплывчатость и второстепенность образа Берлина, который читатель видит вначале близорукими глазами Франца, разбившего очки, но и в дальнейшем сталкивается с городом все так же сквозь призму его восприятия, бродящего по отдаленным районам города, так напоминавшим ему провинцию²⁸. Сцены внутренней жизни лишь усиливают акцент на принадлежности героев к буржуазному сословию: “When

we think of a bourgeois scene, we seldom think of nature outdoors; we usually think of something that is human, comfortable, cozy”²⁹.



Илл. 1 - К. Зеленцов, *В комнатах. Гостиная с колоннами на антресолях*, конец 1820-х — начало 1830-х, ГТГ.

Уже во внешнем облике дома, принадлежавшего дяде Франца и его жене, фокус сосредоточен на обывательском характере героев, а в его очертаниях угадывается почти человеческая фигура: “Этот зернисто-серый особнячок был на вид удивительно какой-то плотный, ладный, даже скажем аппетитный”³⁰. Центром то ли “карточного”, то ли “кукольного”³¹ дома Драйеров является гостиная в стиле бидермейер, которой так гордится хозяйка, с достаточно репрезентативными стенами голубой окраски [Илл. 1]. В ней сосредоточились предметы, типичные для мещанского вкуса, такие как фарфоровые звери и разноцветные подушки, а мебель “походила на выставку в хорошем магазине”³². Несмотря на то, что действие происходит в Берлине, невозможно с точностью утверждать, что Набоков подразумевает оригинальный немецкий бидермейер, а не его адаптированную

²⁵ Е. Галимова, указ. соч. В ключе темы данной статьи можно отметить сцену движения вокзала и города по отношению к поезду, такой “перевертыш”, в котором отдалается не транспортное средство, а предметы, его окружающие. Эпизод явно навеян последней поездкой Анны, во время которой её блуждающий взгляд переходил от одной предметной детали к другой, представляя общую картину в форме потока сознания.

²⁶ Галимова предполагает, что Марта была дамой пик, но ни ее муж, ни его племянник не соответствуют этой масти. Е. Галимова, указ. соч., с. 113.

²⁷ V. Nabokov, *Foreword to Queen, King, Knife*, London 2012, с. 7.

²⁸ А. Долинин, *Истинная жизнь писателя Сирина: первые романы*, в В. Набоков, *Собрание*, указ. соч., с. 17-18.

²⁹ J. Lukacs, *The Bourgeois Interior*, указ. соч., с. 622.

³⁰ В. Набоков, *Король*, указ. соч., с. 161.

³¹ Стоит отметить некоторое сходство образа Марты с главной героиней пьесы Ибсена, беззаботной хозяйки дома, предающейся повседневному хлопотам и покупкам в канун Рождества, любящей светскую жизнь и танцы. Скромная, по сравнению с домом Драйера, гостиная адвоката Хельмера, единственное место действия во всех трех актах, обладает, однако, теми же неизменными атрибутами: гравюрами на стенах, этажеркой с фарфоровыми и другими безделушками, книжным шкафом с книгами в роскошных переплетах. Роднит обеих женщин и забота о финансовом благополучии мужей, несмотря на то, что драма Норы существенно отличается от фарса Марты.

³² В. Набоков, *Король*, указ. соч., с. 153.

версию³³. Писатель очень метко подмечает и любовь его русской вариации к развешиванию портретов родственников³⁴. Так, Марта выдавала себя за даму благородного происхождения, повесив рядом с дагерротипом своего деда-купца портрет маслом важного старика в сюртуке и с тростью. Выбор стиля достаточно очевиден: провинциальные мотивы, стремление к комфорту, иногда чрезмерному и бессмысленному, прекрасно дополняет образ главной героини. Примечателен и тот факт, что расцвет бидермейера в России приходится как раз на то время, когда Николай Гоголь трудится над *Мёртвыми душами*, а Павел Федотов пишет свои жанровые зарисовки.

Интерьер не только является местом действия, отражает сущность героев, но и создает живую, иногда почти мистическую картинку, в которой то и дело происходит некий “бунт вещей”. Дом в целом, как мы уже говорили, не есть лишь декорация, пусть и со своим уютом или холодностью помещений в зависимости от функционального предназначения в ходе сюжета. Дом дышит, чувствует, подыгрывает героям или, наоборот, препятствует какому-то событию. Он, по сути, является продолжением, проекцией “Я” Марты в своем хладнокровии и нарочитой помпезности. Её ненавистью к мужу, наполнявшей грудь духотой, пропитана каждая вещь: “дому было душно от него, хрипло тикали часы, задыхались белые конусы салфеток на нарядном столе, — но как выкашлять его, как продохнуть?”³⁵ Антропоморфизация дома у Набокова почти никогда не осуществляется в полной мере без предметов, его населяющих, а скорее наоборот. Человекоподобен не только каркас, каждая мелочь обладает своим понятием цели, которым её наделяет создатель, “ ‘заражает’ вещь ‘разумом’ — теми способностями и их соче-

таниями, которые иногда настолько превосходят человеческие, что способны уходить из-под опеки и контроля человека”³⁶. Именно в таком уравнении, основанном на исследованиях Топорова: “Бог — мир = человек — вещи”³⁷ функционирует микрокосмос набоковского дома:

Теперь в комнате было пусто. Вещи стояли и лежали в тех небрежных положениях, которые они принимают в отсутствие людей. Черная самопишущая ручка дремала на недоконченном письме. Круглая, дамская шляпа, как ни в чем ни бывало, выглядывала из-под стула. Какая-то пробочка, вымазанная с одного конца синевой чернил, подумала-подумала, да и пока-тилась, тихонько, полукругом, по столу, а оттуда упала на пол [...]. В шкапу, улучив мгновение, тайком плюхнулся с вешалки халат, — что делал уже не раз, когда никто не мог услышать³⁸.

Несмотря на видимую нелепость, отсутствие хорошего вкуса хозяйки и иронию автора, знаменитого своими меткими замечаниями о пошлости, особняк семейства Драйер обладает неким магнетизмом, заложенным в самой идее дома как *home* и представителей буржуазного класса, каковыми являются герои романа, как аутентичных носителей понятия уюта, начиная с эпохи Средневековья³⁹. Одна из ключевых сцен романа — празднование Рождества, в котором дом Драйеров по праву занимает почетное место, отзеркаливая все скрытые мысли и желания героев, осознание которых приводит к тому, что события в романе начинают развиваться быстрее. Этот христианский праздник отождествляется с традиционно буржуазным бытом, поскольку несет в себе идею интерьеризации и прочно связан с культом семьи, детей и домашнего уюта⁴⁰. Центральное место отведено предметам мебели и в рассказе Набокова *Рождество*, среди которых, погрузившись в воспоминания в борьбе с одиночеством, находит утешение убитый горем отец:

Вернувшись по вечеряющим снегам из села в свою мызу, Слепцов сел в угол, на низкий плюшевый стул, на котором он не

³³ Кроме упоминания метрополитена и музея с египетскими древностями, иные признаки географической принадлежности города практически отсутствуют. Скорее всего Набоков заимствовал прием размытых территориальных рамок у Пушкина. Ср. Т. Цивьян, *Интерьер петербургского пространства в ‘Пиковой даме’ Пушкина*, “Slavica Tergestina”, 2000, 8, с. 191-202.

³⁴ Более подробно о русской адаптации стиля бидермейер см. А. Грашин, *Краткий курс стилиевой эволюции мебели*, Москва 2007.

³⁵ В. Набоков, *Король*, указ. соч., с. 223.

³⁶ В. Топоров, *Апология*, указ. соч., с. 33.

³⁷ Й. Ужаревич, *Порождение вещи*, в *Концепт*, указ. соч., с. 12.

³⁸ В. Набоков, *Король*, указ. соч., с. 247.

³⁹ Ср. “What places the bourgeois in the center of any discussion of domestic comfort is that unlike the aristocrat, who lived in a fortified castle, or the cleric, who lived in a monastery, or the serf, who lived in a hovel, the bourgeois lived in a house. The examination of the home begins here”. W. Rybczynski, *Home. A short story of an idea*, London 1986, с. 25.

⁴⁰ J. Lukacs, *The Bourgeois Interior*, указ. соч., с. 627.

сживал никогда. Так бывает после больших несчастий. Не брат родной, а случайный неприметный знакомый, с которым в обычное время ты и двух слов не скажешь, именно он толково, ласково поддерживает тебя, подает оброненную — шляпу, когда все кончено, и ты, пошатываясь, стучишь зубами, ничего не видишь от слез. С мебелью — то же самое. Во всякой комнате, даже очень уютной и до смешного маленькой, есть нежилой угол. Именно в такой угол и сел Слепцов⁴¹.

Богатому дому Драйера противопоставлена комната Франца, которую тот снял у старика Метекелфареса: небольшая, но чистая и светлая, с деревянной кроватью, столом, двумя стульями и комодом. Несмотря на отсутствие изобилия желтого цвета, как это было в *Машеньке*, и размеры чуть больше, чем “чемоданные”, все убранство и атмосфера отсылают к *Преступлению и наказанию*, а от первого романа ей достались все те же розы на обоях, как в воспоминаниях Ганина о летней усадьбе: “Узоры обоев, капустообразные розы, правильно чередуясь, доходили с трех сторон до двери, — но дальше расти было некуда, уйти из комнаты они не могли, как не могут вырваться из тесного круга смертные, прекрасно согласованные, но на плен обреченные мысли”⁴².

Настороженный и неестественный вид, который комната принимает перед отъездом временного обитателя — не что иное, как его же зеркальное отражение. Франца не любили вещи, они скорее потешались над ним и над его жалкой фигурой. Человек в этом двойном мире, созданном писателем, не является единоличным хозяином и повелителем, он должен заслужить одобрение, как в *Египетской книге мертвых* это делает душа Ани, которой чтобы пересечь Чертог Маати, приходится вести диалог с его составляющими, от дверного засова и петли, до порога и пола⁴³.

Когда молодой человек наконец-то покинул навсегда свое временное жилище, “дом раскрылся, выпустил его и стянулся опять”⁴⁴, подобно растению-хищнику, по ошибке упустившему свою жертву. Дверь, напоминающая пасть или в форме раскрытого рта вписывается в концепцию пред-

ставления дома как человеческого тела, изложенную М. Элиаде, и соотносится с понятием чудовищного в искусстве или “бунта вещей”, как на картинах Босха, его подражателей [Илл. 2], или непосредственно в архитектурных элементах (обычно так изображены врата Преисподней, если вспомнить парк Бомарцо или навеянный им боковой фасад Палаццо Дзуккари [Илл. 3]). Однако наиболее распространенным элементом является окно-глаз⁴⁵. Именно оно подмигивает золотым светом, напоминая Драйеру о портсигаре в форме раковины, которую тот зачем-то стащил у американца во время делового обеда и засунул в карман. Вернувшись после встречи в свой особняк, он чувствует его совершенно пустым, несмотря на обилие предметов. По состоянию вещей уже угадывалась близкая и неминуемая смерть Марты: накрытая простынейю поверх одеяла кровать, исчезнувшая со столика кукла негра, и остановившиеся абсолютно все часы в доме.



Илл. 2 — Последователь Иеронима Босха, *Visio Tugdali*, ок. 1485, Денверский художественный музей.

2.

Если предметы в интерпретации Набокова являются накопителями памяти, обращенными в прошлое, то в организационной структуре дома эту роль, конечно же, выполняет чердак. В своих автобиографических воспоминаниях писатель говорит о неразрывности времени “при котором и в пятьдесят ещё живёшь себе в дощатом домике

⁴¹ В. Набоков, *Рождество*, в Он же: *Полное собрание*, указ. соч., с. 184.

⁴² В. Набоков, *Король*, указ. соч., с. 275-276.

⁴³ Ср. *Египетская книга мертвых. Папирус Ани в переводе Э.А. Уоллеса Баджа*, пер. С. Архиповой, Москва 2003, с. 57.

⁴⁴ В. Набоков, *Король*, указ. соч., с. 278.

⁴⁵ См. Т. Цивьян, *Окно-глаз (к антропоморфизации дома)*, в “Традиционная культура”, 2001, 2, с. 19-24.

своего детства и всякий раз, прибираясь на чердаке, натыкаешься на всё те же побурелые учебники, так и застрявшие в позднейших наслоениях мёртвых вещей”⁴⁶, гарантируя столь важную в собственной картине мира связь с прошлым, с детскими грезами и мечтами. Иронизируя над своей судьбой в стихотворении *Разговор*, он снова прибегает к тому же образу: “бормочет где-то русский гений // на иностранном чердаке”⁴⁷. Гастон Башляр утверждает, что опыт, который человек переживает в своем первом доме, может оказывать определенное влияние на всю оставшуюся жизнь, а наше самопознание во времени — всего лишь иллюзия, поскольку мы отдаем себе отчет лишь о последовательности фиксаций в конкретных пространствах стабильности нашего существования. Бессознательное, в том числе, “имеет место обитания. Воспоминания недвижимы и тем более прочны, чем лучше они размещены в пространстве”⁴⁸. Чердак французский философ рассматривает как “пространство одиночества”, “раковину”, в которой “мы неизменно находим успокоение”, и которое для нас конститутивно. “Даже если эти пространства окончательно вычеркнуты из настоящего и не имеют перспектив на будущее, даже если мы навсегда лишились чердака, потеряли свою мансарду — тот факт, что мы любили чердак, что мы жили в мансарде, пребудет вовек”⁴⁹.

Набоков не раз возвращается в своих текстах в это отдаленное, но в то же время интимное помещение под крышей дома. Маленький Лужин считает дачный чердак особенным, “с оконцем, через которое можно было смотреть вниз, на лестницу, на коричневый блеск её перил, плавно изгибающихся пониже, теряющихся в тумане”⁵⁰ и, прячась там от грядущих перемен, связанных с переездом в город, он впервые натывается на старую шах-

матную доску с трещиной.



Илл. 3 - Палаццо Дзуккари, нач. XVII в., Рим.

В романе *Ада, или Радости страсти* дом и сад представлены как эротическое пространство, списанные из детских и юношеских воспоминаний автора, но именно чердаку Ардиса отведено особое место сообщника двух подростков в открытии их первой любви и семейных тайн. Брайан Бойд отмечает важность эпизода на чердаке чуть ли не для всей архитектоники этого сложно построенного произведения:

Подобно почтенному роману XIX века, *Ада* в сцене на чердаке знакомит нас со всеми семейными отношениями, с которыми нам необходимо освоиться, однако преподносит их в таком изобилии, что кажется, будто никакой экспозицией тут и не пахнет, — пока следующие главы не помогают нам отыскать именно то, что нам следует знать⁵¹.

Остальные пространства дома предстают в виде запутанного лабиринта извилистых коридоров, в которых, пройдя сквозь покои хозяев, можно наткнуться на полупотайную лесенку, ведущую в противоположное крыло, и потеряться в бесконечных анфиладах комнат, как в переходах памяти. Достаточно скромное убранство спален кон-

⁴⁶ В. Набоков, *Память, говори*, в Он же: *Собрание сочинений американского периода в 5-и томах*, V, Санкт-Петербург 1999, с. 531.

⁴⁷ В. Набоков, *Стихотворения*, Санкт-Петербург 2002, с. 339.

⁴⁸ Г. Башляр, *Избранное: Поэтика пространства*, Москва 2004, с. 30.

⁴⁹ Там же, с. 31.

⁵⁰ В. Набоков, *Защита Лужина*, в Он же: *Собрание сочинений русского периода в 5-и томах*, указ. соч., с. 314.

⁵¹ Б. Бойд, *Владимир Набоков. Американские годы*, Санкт-Петербург 2010, с. 650.

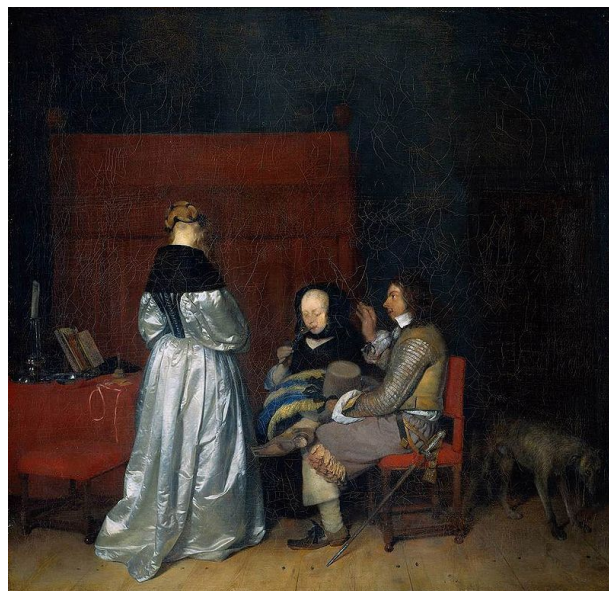
трастирует с гостиной, обитой шелком и обставленной в духе стиля ампир, которая по классическим усадебным канонам выходит в парк. Цветовое оформление салона и бальной залы, находящейся по другую ее сторону, выдержано в палевых и желто-фиолетовых тонах. Эти оттенки, как говорил Набоков в своих лекциях, впервые заметил и использовал Гоголь, а за ним Лермонтов и Толстой⁵².



Илл. 4 - Самюэль ван Хогстратена, *Тапочки*, 1662, Лувр.

На примере этого романа — одного из самых экфрастичных в творчестве Набокова, можно проследить также, как цитаты вещей и интерьера из живописи вплетаются в общую конструкцию. Целый ряд картин усиливает эстетическое восприятие чувственной линии: фреска, изображающая *Флору* из Археологического музея в Неаполе, *Ева с клесидрофоном* Пармиджанино, *Венера Кранаха*, *Сад земных наслаждений* Босха⁵³.

Но есть и менее очевидные цитаты. В седьмой



Илл. 5 - Герард Терборх, *Галантная беседа*, ок. 1654, Рейксмюсеум.

главе первой части *Ады* описана небольшая сценка, типичная для голландской живописи 17 века. Проснувшись однажды утром в Ардесе от какофонии птичьего щебета, Ван спускает ноги в тапочки, надевает халат и устремляется по запутанным коридорам и комнатам в направлении выхода в сад. Главная дверь оказывается запертой, поэтому юноше приходится пройти через все парадные комнаты к неприметной нише, где хранились запасные ключи. В угловой он встречает горничную Бланш, к которой проявляет явную симпатию сексуального характера. Пока девушка произносит свой монолог, объясняющий ее нежелание вступить с ним в связь, “в зеркале рука дворецкого извлекла ниоткуда графинчик и сгнула”⁵⁴. Мсье Бутеллен имел возможность наблюдать за ними из соседней комнаты благодаря зеркалу над софой, спрятанной за шелковой ширмой. Открытые настежь двери и сквозные коридоры с виднеющимися деталями интерьера — один из любимых сюжетов голландских художников в эпоху Золотого века. Некоторые из таких картин не просто являются образцами жанровой живописи, но и несут в себе назидательное послание, а вышеописанный эпизод как будто повторяет одно из полотен Самюэля ван Хогстратена, *Тапочки* [Илл. 4]. Столь

⁵² В. Набоков, *Лекции по русской литературе*, Санкт-Петербург 2012, с. 59.

⁵³ О живописи в романе *Ада, или Радости страсти* см. G. De Vries, D. Barton Johnson, *Nabokov and the Art of Painting*, Amsterdam 2006.

⁵⁴ В. Набоков, *Ада, или Радости страсти*, с. 74.

домашняя, но не лишенная эротического подтекста вещь, призвана не только помочь в построении перспективы и удлинения пространства. Она оставляет лишь намек и поле для воображения, перекликаясь с висящей в крайней комнате живописной цитатой — картиной Герарда Терборха *Галантная беседа* (или *Отеческое наставление*), на которой, вероятнее всего, изображены отнюдь не родители юной девушки, а сцена знакомства, где женщина с бокалом выполняет роль свахи [Илл. 5]. Сюжет и его интерпретация были настолько популярными, что его не раз повторил как сам художник, так и его последователи. На сегодняшний день существует 24 версии, разбросанные по разным музеям мира. Одна из них висит в берлинской *Gemäldegalerie*, а работу Хогстрате-на Набоков мог видеть в Лувре.

3.

Франческо Орландо, в своей фундаментальной работе, посвященной образу вещи в литературе, рассматривая важнейший в этом смысле феномен Плюшкина, цитирует глубокое замечание немецкого ученого Эрика Ауэрбаха, ранее выделившего

завоевание некоторых писателей 30-х — 40-х гг. XIX века, которое состоит не столько в свободном введении в литературу “всех повседневных атрибутов жизни, практических, некрасивых и пошлых” — считавшихся ранее недостойными или незначительными; сколько в способности воспринимать их вполне серьезно, или “даже трагично”, вместо того, чтобы — как когда-то — украшательствовать или обменивать их нехватку достоинства на остраение посредством комических или сатирических приемов⁵⁵.

Если Гоголь вслед за Пушкиным был одним из первых, кто ввёл бытовые предметы в литературу как полноценные и очень важные элементы, доведя их описание до наивысшей точки образности и живого взаимодействия с их литературным обладателем, Набоков расширяет функцию литературной вещи одновременно до археологической и, как мы это видели выше в случае с *КДВ*, до фольклорной и антропологической. Предметы, наполняющие сцены повседневной жизни, нередко приобретают значение и музейного артефакта,

начиная с рассказов и русских романов Набокова. Концепция пошлости и китча, которую он вывел, опираясь не в последнюю очередь на автора *Мёртвых душ*, соседствует с новым осмыслением предмета и быта. Как отмечает Светлана Бойм,

многие критики китча на Западе, от Набокова до Германа Броха, часто находили его истоки в буржуазном культе домашнего очага. В романе Набокова *Дар* кактусы на окне у немецкой хозяйки пансиона символизируют ее маленький пошлый мирок⁵⁶.

В том же *Даре*, однако, присутствует и ряд образов, превращающих особняк Годуновых-Чердынцевых на Английской набережной в этнографический музей,

на полках которого прозябали: ожерелье из волчьих зубов, алмазопитомый божок с голым пузом, другой фарфоровый, высовывающий в знак национального приветствия черный язык, шахматы с верблюдами вместо слонов, членистый деревянный дракон, сойотская табакерка из молочного стекла, другая агатовая, шаманский бубен, к нему заячья лапка, сапог из кожи маральих ног со стелькой из коры лазурной жимолости, тибетская мечевидная денежка, чашечка из кэрийского нефрита, серебряная брошка с бирюзой, лампада ламы, — и ещё много тому подобного хлама [...]⁵⁷.

Отдельного внимания в этой перспективе заслуживает рассказ *Посещение музея*. Согласно Юрию Лотману, тема дома, став идейным фокусом в произведениях Пушкина, “в творчестве Гоголя она получает законченное развитие в виде противопоставления [...] ‘дома’ — дьявольскому ‘антидому’ (публичный дом, канцелярия *Петербуржских повестей*) [...]”⁵⁸. Набоков создает образ антидома в стенах загадочного музея, противопоставленного дому в лице Петербурга, куда он совершенно не постижимым образом попадает, пройдя по бесконечным залам и комнатам, в которых хранились самые разнообразные предметы. Происхождение и культурная ценность некоторых из них достаточно сомнительна: пористые окаменелости, бледный заспиртованный червяк и черные

⁵⁶ С. Бойм, *Общие места. Мифология повседневной жизни*, Москва 2002, с. 18. Стоит отметить тот факт, что комнатные цветы становятся неотъемлемым элементом русского интерьера, начиная с периода бидермейера, который так ярко отразился в романе Набокова *КДВ*. Ср. А. Грашин, *Краткий курс*, указ. соч.

⁵⁷ В. Набоков, *Дар*, указ. соч., с. 21. О происхождении этих предметов см. А. Долинин, *Комментарий к роману Владимира Набокова ‘Дар’*, Москва 2016.

⁵⁸ Ю. Лотман, *Дом в ‘Мастере и Маргарите’*, в *Семиосфера. Культура и взрывы внутри мыслящих миров. Статьи, исследования, заметки*, Санкт-Петербург 2000, с. 313.

⁵⁵ E. Auerbach, *Mimesis*, цит. в: F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino 2015, с. 36.

шарики разной величины, напоминающие навоз. Отсутствие подписей к этим, на первый взгляд, случайным предметам, говорит о том, что коллекции не хватает порядка, или о том, что музей не совсем то, чем должен казаться.

О том, что речь идёт о доме Дьявола, читатель догадывается в ходе повествования, хотя предпосылки к такому выводу разбросаны автором еще с самого начала: судьба приводит героя на ступеньки музея против его воли, а в первом зале его встретили две совы, как будто сошедшие с полотна Босха. Когда же небольшое, сложенное из пестрых камней, не очень примечательное здание разрастается изнутри до невообразимых размеров места сомнениям уже не остается⁵⁹. При первом посещении рассказчику кажется, что музей состоит всего лишь из двух небольших залов, в одном из которых он и обнаруживает портрет деда его приятеля кисти художника Леруа. Но когда он во второй раз возвращается туда с месье Годаром, помещений оказалось гораздо больше. В них становилось тяжело и мутно. “В музее было нехорошо. Доносились вакхические восклицания, бравурный смех и как будто даже шум потасовки”⁶⁰.

Однако самым важным для нашей темы наблюдением, которое Набоков спрятал в этом рассказе, написанном ровно десять лет спустя после эссе *Человек и вещи*, остается другое: мы привыкли к мысли, что предметы не одушевлены, но это всего лишь сон, сон субстанции.

www.esamizdat.it ◇ О. Труханова, “Обеспредметившаяся предметность”: наброски о материальном мире Набокова ◇ eSamizdat 2020 (XIII), pp. 109-119.

⁵⁹ О параллелях с описанием княжеского дворца в рассказе Бунина *Несрочная весна*, а также о “двойничестве” главного героя с Орфеем, Одиссеем и Фаустом см. М. Ефимов, “В музее было нехорошо”. Два комментария к рассказу В. Набокова ‘Посещение музея’, “Nabokov Online Journal”, 2018 (XII), с. 1-16.

⁶⁰ В. Набоков, *Посещение музея*, в Он же: *Полное собрание*, указ. соч., с. 471. В другой “нехорошей квартире” № 50, на Большой садовой 302-бис сатана давал бал.

◇ *“The Sleep of Substance”: some Sketches from Nabokov’s Material World* ◇

Olga Trukhanova

Abstract

Wandering in the rich gallery of interiors created by Vladimir Nabokov we can find out some interesting points that reflects on his poetics as well. In each singular description, he goes above the apparent simplicity of the domestic objects we deal with in our everyday life, transforming them in singular pieces, animated ones and bearers of memory. Starting from his early novel *Queen, King, Knight* Nabokov traces the path which goes beyond the usual comprehension of the things we are surrounded by and opens a new perspective where the objects can be considered as autonomous characters even capable of emotion. This paper focuses on some different approaches Nabokov uses to introduce the image of the house and the interior that in part reconnects to the XIX-century tradition (including the idea of Anti-house) and the bourgeois conception of intimacy, domesticity and self-consciousness.

Keywords

Vladimir Nabokov, Domestic objects, Intérieur, Transparency, Lieu De Memoir, Anti-house.

Author

Olga Trukhanova, PhD in Russian literature achieved in 2016 at Sapienza – Rome University, actually lecturer of Russian language at the same University. Her interests include Russian novel of XIX-XXI century, interdisciplinary approaches to the relationship between literature and the visual arts, intertextual analysis. Author of the book *Il Vate, il Poeta, l’Esule. Brodskij rilegge Dante*.

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**



© (2020) Olga Trukhanova