

Научная статья

УДК 821.161.1-3.09«19»

НАБОКОВСКИЙ МЕТАСЮЖЕТ «ИММАНЕНТНОЕ VS ТРАНСЦЕНДЕНТНОЕ» (НА МАТЕРИАЛЕ РАННЕЙ ПРОЗЫ)

Громов Алексей Владимирович¹,

Смирнова Альфия Исламовна²

^{1,2} Московский городской педагогический университет,
Москва, Россия,

¹ grymere4orina@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-3279-5376>

² alfia-smirnova@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0001-9198-548X>

Аннотация. На основе принципов системного подхода в статье рассматривается набокровский метасюжет «имманентное vs трансцендентное», который был выработан русским писателем в течение берлинского периода творчества. В. В. Набоков, следуя в своих эстетико-философских исканиях за русскими экзистенциалистами, ставит в центр внимания процесс трансцендирования (творческий акт). Основой для данного метасюжета послужил оригинальный тип главного героя — мечтателя-путешественника, предпочитающего обыденной жизни фрактальные узоры в ирреальном мире, созданном его воображением. Такой герой в силу психологических особенностей и жизненных обстоятельств становится адептом эскапизма, в результате чего утрачивает привязанность к жизни, его душа стремится покинуть имманентность (обыденность). Однако факт смерти в материальном мире не обуславливает трагедию или спасание, поскольку каждый из героев находится в бесконечной художественной гиперреальности, из свойств которой, по В. В. Набокову, следует, что физическая смерть означает выход на другой уровень художественной реальности.

Ключевые слова: абсурд, эскапизм, трансцендентное, имманентное, пошлость, отчаяние, гиперреальность.

Для цитирования: Громов, А. В., Смирнова, А. И. (2024). Набоковский метасюжет «имманентное vs трансцендентное» (на материале ранней прозы). *Вестник МГПУ. Серия «Филология. Теория языка. Языковое образование»*, 3(55), 20–32.

Original article

UDC 821.161.1-3.09«19»

**VLADIMIR NABOKOV'S META-PLOT
«IMMANENCE VS TRANSCENDENCE»
(AS REVEALED IN EARLY PROSE)**Alexey V. Gromov¹,Alfia I. Smirnova²^{1,2} Moscow City University,
Moscow, Russia,¹ grymepe4orina@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-3279-5376>² alfia-smirnova@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0001-9198-548X>

Abstract. The authors rely on principles of a systematic approach in their attempt to examine Nabokov's meta-plot «immanent vs transcendent». The latter was developed by the Russian writer during his Berlin creative period. Vladimir Nabokov, following the Russian existentialists in his aesthetic and philosophical search focused on the process of transcendence (creative act). The meta-plot stemmed from the original type of the main character — a dreamer-traveler who prefers fractal imaginary patterns in the unreal world to everyday life. Such a hero, due to psychological features and life circumstances, becomes an adept of escapism, as a result, he loses his attachment to life, his soul strives to leave immanence (ordinariness). Nevertheless, the fact of death in the material world neither causes tragedy nor brings salvation, since each of the characters is in an infinite artistic hyperreality. Nabokov emphasizes the latter's properties which imply that physical death means reaching another level of artistic reality.

Keywords: absurd, escapism, transcendence, immanence, vulgarity, despair, hyperreality.

For citation: Gromov, A. V., Smirnova, A. I. (2024). Vladimir Nabokov's meta-plot «immanence vs transcendence» (as revealed in early prose). *MCU Journal of Philology. Theory of Linguistics. Linguistic Education*, 3(55), 20–32.

Введение

Писателю-эмигранту В. В. Набокову довелось жить в периоды мировой деформации, в годы революций и войн, в связи с чем в его мировоззрении выработался антропологический пессимизм, а также разочарованность в силе логического мышления. Русский художник, вопреки позитивистам, рационалистам и реалистам, утверждал подсознательный (иррациональный) характер творчества. Это роднит его с экзистенциальной литературой, представители которой изображали абсурдность бытия, уделяя особое внимание такой философской проблеме, как утрата смысла существования. Подавляющее большинство сюжетов на эту тему связано с понятием отчуждения, под которым могут подразумеваться различные смыслы:

отчуждение индивидуума от социума, от культурно-исторического процесса, от самого себя. В целом модернизм говорил о непреодолимой дистанции между индивидуумом и внешним миром. Человек только формально способен вписываться в окружающий мир, ведя, в сущности, блеклое существование в отчуждении. Например, в этом отношении показательно творчество Г. Газданова, который, как и Набоков, обращался к экзистенциальной проблематике, будучи писателем-эмигрантом: «...все это родное и как будто неотделимое от тебя с каждым днем становится все дальше, делается все более чуждо — до тех пор, пока <...> не поймешь с безнадежной окончательностью, что и ты чужд всему, в чем живешь» (Газданов, 1996, т. 1, с. 170).

Влияние философии экзистенциализма на творчество В. В. Набокова не поддается сомнению, впрочем, как и влияние Набокова на литературу экзистенциализма. Русский писатель разделял и деконструировал идеи Ф. Кафки, С. Кьеркегора, Л. И. Шестова, Н. А. Бердяева, что прослеживается на материале ранней прозы. Об этом пишут литературоведы Л. Ю. Стрельникова, В. В. Заманская и О. Д. Буренина. Их труды послужили теоретической основой для настоящего исследования.

Изучая природу творческого процесса, Набоков сумел создать оригинальный метасюжет, в рамках которого раскрывается суть таких экзистенциальных категорий, как *отчаяние*, *пошлость* и *отчуждение*. Структура этого метасюжета напоминает эффект интерференции, поскольку присутствует наложение друг на друга как минимум двух сценариев, отличающихся противоположностью финалов: набоковский герой осознает пошлость окружающей реальности, ввиду чего его начинают одолевать чувства отчаяния и отчуждения, приводящие к эскапизму, в результате чего в сознании героя утверждается бессмысленность окружающей реальности (точка кульминации), оборачивающаяся в финале выходом за ее пределы, т. е. герой выходит на новый уровень набоковской гиперреальности, что может являться для него как трагедией, так и спасением. Первому сценарию отвечают такие романы, как «Защита Лужина», «Отчаяние» и «Подвиг». Сценарий, развязку которого мы интерпретируем как спасение, распространяется на повесть «Соглядатай» и роман «Приглашение на казнь».

В сущности, то, чем заканчивается произведение (спасением или трагедией), стоит в полной зависимости от двух факторов: отношения главного героя к области трансцендентного и отношения реципиента к образу главного героя. Другими словами, подобие интерференции определяется уместностью противоположных интерпретаций одного и того же произведения. Например, в диссертации О. Ворониной «Категория художественной реальности в поэтике романов В. В. Набокова» развязка романа «Защита Лужина» трактуется скорее как спасение, с чем мы не можем согласиться: «Лужин последовательно превращается из человека играющего в человекобога...» (Воронина, 2002, с. 51). Учитывая интенцию Набокова на смысловую бесконечность, мы не удивляемся

наличию такой интерпретации. Сам же писатель, как нам видится, не склонен оперировать категорией спасения, что связано с такими принципами его эстетической программы, как антиутилитаризм и иррационализм. Однако исследователь вправе интерпретировать текст сообразно своему пониманию. И стоит ли постоянно следовать за автором произведения, ведь творческий процесс во многом интуитивный. Попытаемся схематично отразить относительность набоковского метасюжета «трансцендентное vs имманентное»:

1. Осознание пошлости – отчаяние и отчуждение – трансцендирование – трагедия.

2. Осознание пошлости – отчаяние и отчуждение – трансцендирование – спасение.

Ход исследования

В. В. Набоков неоднократно обращал читательское внимание на понятие пошлости. В лекции «Пошляки и пошлость» он дал развернутое описание этому феномену, руководствуясь собственной эстетической программой. По его мысли, пошляк — это обывательский тип, который удручает не столько своей повсеместностью, сколько вульгарностью некоторых представлений. В романе «Защита Лужина» автор изобразил такого обывателя, по-видимому, в лице Лужина-старшего: «Ему казалось, что все должны видеть недюжинность его сына; <...> Школа, которую он для сына выбрал, особенно славилась внимательностью к так называемой “внутренней” жизни ученика...» (Набоков, 2006, т. 2, с. 315). Но эти представления оказались слишком поверхностными, что выяснилось при беседе отца со школьным учителем, рассказывавшим о том, что Лужин мало бегает на переменах, что у него не получается ладить со сверстниками. Лужин-старший был в ожидании слов изумления и похвалы, но «услышал пасмурные, холодноватые слова, доказывавшие, что его сына воспитатель понимает еще меньше, чем он сам» (Набоков, 2006, т. 2, с. 316). В этом контексте *пошлость* сближается с понятием обыденности, а пошляк — с обывателем. Главный герой Лужин с раннего детства отчуждается от удручающей обыденной реальности: будь это семейные взаимоотношения или школьная жизнь.

Неслучайно Набоков в своих лекциях по литературе подчеркивал, что пошляк часто использует одни и те же шаблоны, оперирует выученным запасом идей. Как правило, речь обывателя преисполнена просторечной лексики, шаблонными оборотами. Его обращение с языком носит механический характер. Следовательно, образ мысли такого типа, по Набокову, не может претендовать на философскую или эстетическую ценность: «Истинный обыватель весь соткан из этих заурядных, убогих мыслей; кроме них, у него ничего нет» (Набоков, 2010, с. 426). За примером обратимся к роману «Камера обскура».

Путь главного героя к трагической развязке начался именно с подавляющего «ощущения повседневности, обыкновенности», катализатором которого выступала его жена. Кречмара удручала обыденность семейной жизни, его раздражали диалоги с женой, в которых проявлялась ее «привычка задавать вопросы зря», когда «сама знает ответ» (Набоков, 2006, т. 3, с. 255). Как и в случае с Лужиным, Кречмар отчуждается от семейной жизни.

В той же лекции Набоков отмечал: «Пошлость — это не только явная, неприкрытая бездарность, но главным образом мнимая значительность, мнимая красота, мнимый ум, мнимая привлекательность» (Набоков, 2010, с. 431). Подобные мысли были свойственны и главному герою романа «Подвиг» незадолго до того, как он исчез из чуждого для него мира. Он пришел провести знакомого литератора Бубнова, но впоследствии пожалел о своем решении, поскольку столкнулся с откровенной фальшью его ремесла: «...подмывало сказать Бубнову, что его рассказ о Зоорландии — неудачный, фальшивый, никуда негодный рассказ» (Набоков, 2006, т. 3, с. 241). Дело в том, что сказка о Зоорландии была придумана Мартыном, когда он проводил дни, лежа под соснами вместе с Соней. Придуманная сказка стала для Мартына символом зыбких и неопределенных отношений с возлюбленной, пока его фантазию не опошил посредственный беллетрист.

Еще одной характеристикой пошляка является то, что он «не увлекается и не интересуется искусством, в том числе и литературой, — вся его природа искусству враждебна» (Набоков, 2006, т. 3, с. 427). Приведенное описание справедливо по отношению к абсурдному спектаклю, который разыгрывается вокруг Цинцинната в романе «Приглашение на казнь», где сюжет раскрывает процесс обретения свободы: творческий аспект личности главного героя стремится к реализации авторского потенциала в условиях тюремного заключения: «Рядом — корявыми детскими буквами: “Писателей буду штрафовать” — и подпись: директор тюрьмы» (Набоков, 2006, т. 4, с. 57). Каждый персонаж, контактирующий с Цинциннатом, — это кукла-марионетка, выполняющая функцию препятствия на пути к обретению статуса независимого художника. Речевой план таких персонажей преисполнен комизмом бессмыслицы, поверхностными каламбурами, литературными штампами, напускной эмоциональностью, что характеризует их как проводников пошлости. Например, речь директора тюрьмы Родрига Ивановича чрезмерно эмоциональна, вычурно сентиментальна: «Чудесно, поразительно, — повторял Родриг Иванович, вытирая сиреневым платком глаза, увлажнившиеся от <...> счастливых смешков, ахов, переживаний» (Набоков, 2006, т. 4, с. 94). Данный образ конструируется автором на пародийной основе, когда форма не отвечает содержанию. Абсурдные реплики персонажа противоречат его торжественно-официальному внешнему виду: «Он был как всегда в сюртуке, держался отменно прямо, выпятив грудь, одну руку засунув за борт, а другую заложив за спину» (Набоков, 2006, т. 4, с. 49).

Вышесказанное справедливо и по отношению к м-сье Пьеру, чей образ выполняет функцию местного трикстера, сочетая в себе демонизм и фарс. Как отмечал Набоков, «в пошлости есть какой-то лоск, какая-то пухлость, и ее глянец...» (Набоков, 2010, с. 46). Перечисленные эпитеты относятся к образу м-сье Пьера. Это пухлый, аккуратно одетый, пользующийся литературными штампами гороховый шут с претензией на аристократизм: «Ну-с, поехали, — бодро сказал м-сье Пьер и надел свою гороховую с фазаньим перышком шляпу» (Набоков, 2006, т. 4, с. 180). Такая художественная деталь, как «гороховая с фазаньим перышком шляпа», говорит о том, что перед нами пародия на Мефистофеля, которая в романе отличается особой разновидностью пошлости — нарочитой театральностью. М-сье Пьер пародирует трикстера, сам являясь пародией на трикстера, что утверждает его в качестве короля мира декораций и пошлости, где все вещи и явления направлены на то, чтобы сбить главного героя с пути по обретению подлинного авторского голоса.

В лекции «Мертвые души» Набоков трактует феномен пошлости в духе экзистенциальной философии, акцентируя внимание на его связи с абсурдом. Анализируя образ Чичикова, русский писатель утверждал, что понятие пошлости не принадлежит области морали. «Преступление» Чичикова не относится к области этики и вызывает интерес исключительно по причине напускной таинственности вокруг глупой идеи покупать мертвых людей (в стране, где продают и покупают живых). По мысли Набокова-лектора, пошлость — это замаскированная глупость, которая противоположна всему красивому и подлинному, в связи с чем способна вызывать негативные эмоции чисто эстетического характера.

Спустя десятилетия О. Ханзен-Леве, руководствуясь эстетическим подходом, определил абсурд как специфичный знак, «морально-идеологической формой проявления которого оказывается “пошлость” <...> и ощущение полного отчуждения от самого себя», что согласуется с основой набоковского метасюжета — внутренним конфликтом личности (Ханзен-Леве, 2001, с. 198). Феномен отчуждения от самого себя запечатлен в повести «Соглядатай» задолго до возникновения научного дискурса по данному вопросу: «Пошлый, несчастный, дрожащий маленький человек в котелке стоял посреди комнаты, почему-то потирая руки. Таким я на мгновение увидел себя в зеркале» (Набоков, 2006, т. 3, с. 52). Стоит обратить внимание на лексическую доминанту «почему-то», которая в художественной системе автора выступает в роли маркера абсурда. Как правило, она возникает в речевом плане героев, когда они теряют адекватное понимание того, что происходит. В приведенном отрывке Смуров отчуждается от себя так, что перестает понимать собственные действия. В исследуемом материале эта лексема встречается довольно часто, представляя поэтику абсурда на лексико-стилистическом уровне.

Мотив отчуждения в художественной системе русского писателя тесно связан с категорией отчаяния. В рамках рассмотрения этого вопроса обратимся

к одному философскому претексту. В книге «Киргегард и экзистенциальная философия» русский мыслитель Л. И. Шестов транслирует фундаментальное положение о том, что источником философии следует считать не удивление (как учила древнегреческая философия), а состояние отчаяния, которое, нивелируя нормативную логику, заставляет человека выходить «за рамки разума», «...где разум показывает <...>, что человек стоит пред невозможным, что все кончено — и навсегда, что всякая дальнейшая борьба бессмысленна, т. е. там и тогда, когда человек испытывает свое полное бессилие» (Шестов, 1992, с. 76). По мысли философа, только отчаяние способно подвести человека к пределам сущего, за которыми — трансцендентное. Экзистенциализм, таким образом, подчеркивает, что основная задача философии — вырваться из власти рациональности, чтобы искать истину в той области, которую обыденное сознание трактует как абсурдное. При таком подходе подлинной философией становится философия абсурда, предлагающая процесс познания в пограничной ситуации — в моменте отчаяния.

Категория отчаяния была объектом исследования у раннего Набокова. Например, роман «Отчаяние» начинается с описания пограничного состояния главного героя: «У меня руки дрожат, мне хочется заорать...» (Набоков, 2006, т. 3, с. 398). В романе «Камера обскура» — сходная ситуация: «Его охватило такое отчаяние, что он решился на довольно опасный шаг» (Набоков, 2006, с. 285). В состоянии отчаяния пребывает и главный герой повести «Соглядатай»: «Мысль о смерти, так пугавшая меня некогда, была теперь близка и проста» (Набоков, 2006, т. 3, с. 53). Отчаяние заставляет набоковских героев совершить роковой поступок, на который они решаются, отбросив традиционную мораль и нормативную логику. В первом случае — это убийство, во втором — супружеская измена, в третьем — самоубийство.

Пограничное психическое состояние катализирует процесс отчуждения, влечет за собой экзистенциальный кризис. В ситуации экзистенциального кризиса обыденное сознание обращается в абсурдное: индивидуум, одолеваемый чувством страха и перманентной тревогой, оказывается в отчуждении, ввиду чего чувствует себя посторонним в равнодушном, пошлом мире кукол и декораций и, как следствие, решается на абсурдный (с точки зрения обыденного сознания) шаг. Таким образом, абсурдное сознание возникает в пограничных ситуациях, в особенности в ситуациях между жизнью и смертью. Приведем мысли главного героя из повести «Соглядатай» за секунды до самоубийства: «...бессмысленность мира, — стало мне очевидно. Я почувствовал вдруг невероятную свободу, — вот она-то и была знаком бессмысленности» (Набоков, 2006, т. 3, с. 52). Осознание бессмысленности мира в художественной реальности Набокова вытекает из обретения абсурдного сознания. Покончив с жизнью в материальном мире, главный герой обретает новую жизнь в идеальном (в мире идей и представлений). С точки зрения экзистенциальной философии он переместился из имманентного (обыденного) в область трансцендентного.

В. В. Набоков по-своему осмысливает трагедию. В его художественном мире она существует только по той причине, что человек стремится к ней. Это положение также было осмыслено Н. А. Бердяевым, усмотревшим корни трагедии в непреодолимом конфликте между имманентным (обыденным) и трансцендентным. Русский философ писал о том, что творчество есть трансцендирование, выход за пределы имманентного бытия. Художник, стремящийся к свободе творчества, пытается выйти за пределы обыденности, вырваться из реального мира в область чистой эстетики. Любовь к творчеству есть нелюбовь к жизни, поскольку, как верно отмечает О. Д. Буренина, творческий акт «проецируется на завершенность и одновременно проецируем завершенностью всего земного» (Буренина, 2014, с. 251). Следовательно, творческий процесс есть акт эскапизма. В такой момент душа человека стремится покинуть окружающий мир, по причине чего в ней может начать укореняться ощущение бессмысленности обыденной жизни.

Набоковский герой — адепт эскапизма. Он отказывается от окружающей реальности в пользу ирреального мира своих грез, в результате чего начинает терять привязанность к жизни. На это указывает полуироничное цитирование стихотворения «Пора, мой друг, пора!..» незадолго до того, как главный герой совершит убийство, представляющееся ему гениальным произведением искусства: «...а есть покой и воля, давно завидная мечтается мне доля. Давно, усталый раб...» (Набоков, 2006, т. 3, с. 433). Эта отсылка выполняет суггестивную функцию. Цитата прерывается репликой жены прямо перед словами «замыслил я побег», которые отражают суть феномена эскапизма. В сознании Германа окружающий мир утрачивает имманентность (обыденность), сливаясь с областью чистой эстетики. Между жизнью и искусством стираются границы, в результате чего Герман-художник и Герман-убийца сливаются в одном лице, стремящемся к идеалу артистичной личности (в набоковском понимании). Потеряв связь с реальностью, главный герой совершает убийство. Реализация артистического начала в рамках метасюжета «имманентное vs трансцендентное» приравнивается к реализации творческого потенциала, поскольку в контексте исследуемого материала данные понятия отождествляются. Отметим, что артистизм является ключевым принципом эстетической программы Набокова, на что указывает цикл его лекций как по русской, так и по зарубежной литературе.

Из материала исследования следует, что эскапизм обусловлен в первую очередь работой воображения. Например, Цинциннат посредством воображения бежит от угнетающего мира пошлых кукол и декораций: «...И кто этот спаситель? — Воображение, — отвечал Цинциннат. — А вам бежать хочется? <...> — удивился м-сье Пьер» (Набоков, 2006, т. 4, с. 114). В сущности, мотив эскапизма здесь выполняет обратную функцию, поскольку Цинциннат изначально пребывает в ирреальном мире абсурдного спектакля, из которого выбраться — значит нивелировать собственную сценическую предопределенность и перейти на другой уровень художественной реальности, где есть существа,

подобные ему, что не исключает концепт возвращения. Согласно выводам Дж. Конноли, главный герой в процессе словотворчества захотел соответствовать собственным эстетическим стандартам, благодаря чему сумел выйти за рамки художественного текста, тем самым обретя статус *the unfettered artist* («свободный художник») (Connolly, 1992, с. 184).

В рамках акта эскапизма сами герои оказываются способны деконструировать компоненты художественной реальности. Например, Мартын не просто хранит воспоминания о прошлом, а деконструирует их в процессе рекурсивной рефлексии. Он играет с воспоминаниями, переписывает их, что говорит о его артистичности (в набоковском смысле): «И уже Мартын ловил себя на том, что задним числом прихорашивает нелепое и довольно плоское ночное происшествие, столь же похожее на подлинную жизнь, которой он жил в мечтах, сколь похож бессвязный сон на цельную и полновесную действительность» (Набоков, 2006, с. 107–108). Здесь чувствуется чеховская традиция. Например, в пьесе «Три сестры» героини конструируют гиперреальность на основе грез о жизни в Москве. Воображение выступает в качестве средства для творческих симуляций. Странное бездействие в пьесе мотивировано тем, что симуляция реальности маскируется под реальное, заставляя персонажей самообманываться.

Мотив игры с памятью является характерным для экзистенциальной литературы, в особенности для творчества русских писателей — эмигрантов. Игра с воспоминаниями, ассоциативное мышление становятся объектами исследования. Думается, источником вдохновения был М. Пруст, который совершил переворот в литературе, разработав и популяризовав концепцию потока сознания. Например, Г. Газданов в романе «История одного путешествия» изображает главного героя Володю мечтателем-путешественником, который настолько глубоко погружается в мир своих фантазий, что однажды не заметил мчащийся на него автомобиль: «...у него образовалась привычка исправлять воспоминания и пытаться воссоздавать не то, что происходило, а то, что должно было произойти...» (Газданов, 1996, т. 1, с. 177). Аналогичный образ мышления присущ и Мартыну из романа «Подвиг». Этих героев, как и их авторов, объединяет оторванность от родной земли, в результате чего возникает ситуация одиночества в толпе, когда окружающий мир ощущается как чуждый. Обратимся к теории постструктуралиста Ж. Бодрийяра: «Когда реальное больше не является тем, чем оно было, ностальгия присваивает себе все его смысловое содержание» (Бодрийяр, 2015, с. 13). Возможно, образ России, хранимый в душе мечтателя-путешественника, и есть то реальное, которое таковым больше не является и уже не станет никогда. В этой связи стоит отметить образ главного героя романа «Вечер у Клэр»: «Я привыкал жить в прошедшей действительности, восстановленной моим воображением. <...> постоянная забава моей фантазии постепенно входила в привычку» (Газданов, 1996, т. 1, с. 52). В приведенном отрывке герой признается, что подлинную жизнь ведет в мире своих грез. В отказе от обыденной жизни чувствуется бердяевский трагизм имманентного и трансцендентного.

Набоков подобный трагизм воплотил в судьбе главного героя романа «Защита Лужина». Автор ставит в центр внимания шизотипичную личность, для которой игра в шахматы становится роковым препятствием на пути к жизни. Воображение Лужина стало платформой для творческих симуляций, непрерывного разыгрывания шахматных комбинаций. Лужин отчуждается с ранних лет, посредством шахмат он бежит в область трансцендентного, а в реальной жизни ведет блеклое существование. По мере того как герой продвигался по карьерной лестнице шахматиста, по мере достижения новых трофеев, его психика разрушалась, одолеваемая параноидальными мыслями. Сознание Лужина переносит категории шахматного мира на окружающую реальность, в связи с чем возникают разного рода галлюцинации, одна из которых заставляет его выискивать тех, кто планирует провернуть неизвестную сложную комбинацию против него в реальной жизни. Набоков раскрывает феномен абсурдного сознания: «Лужин <...> заплутал в одной из комбинаций, которые только что продумывал, сделал отчаянную попытку высвободиться, куда-нибудь вылезти, — хотя бы в небытие» (Набоков, 2006, т. 2, с. 390). Трансцендентное захватило разум Лужина, после чего он уже не смог нормально жить в обыденном мире. В результате он не сумел найти другого решения этой шахматной задачки, кроме как прыгнуть через окно в вечность, которая «угодно и неумолимо раскинулась перед ним» (Набоков, 2006, т. 2, с. 465). Роман заканчивается тезисом о том, что Александра Ивановича никогда не было. В последней строчке впервые звучит имя главного героя. Автор эксплицитно указывает на то, что Лужин был заложником своего ампула. В обыденной жизни его не существовало, поскольку он был погружен в гиперреальность шахматных абстракций, сводящих его с ума. Это привело к трагической развязке.

Характерен финал романа «Подвиг», когда Мартын уходит из чуждого ему мира в мир ностальгии и воспоминаний, оставляя всех в недоумении: «...как молодой человек, довольно далекий от русских вопросов, скорее, знаете, иностранной складки, мог оказаться способен на... на подвиг, если хотите» (Набоков, 2006, т. 3, с. 248). Подвиг в данном контексте — это абсурдный поступок, противоречащий здравому смыслу. Друзья героя не смогли понять, зачем он, рискуя жизнью, отправился в Россию, которая для человека иностранной складки того времени представлялась страной ужасов. В своем стремлении преодолеть имманентное (т. е. притяжение земной обыденной жизни) Мартын решается на роковой поступок: уходит в гиперреальный мир, составленный из обрывков его памяти и романтических мечтаний.

Главный герой «Соглядатая» построил удивительный симулятивный мир, в котором его сущность распалась на множество ликов, на множество версий несуществующего себя, из чего выходит, что личность Смурова — это симулякр. Свою экзистенцию герой определяет как тысячу отражений: есть только представления о Смурове, за которыми наблюдает несуществующий оригинал. В конце романа герой заключает, что подлинное счастье состоит в безучастном

наблюдении. Созерцая фантомы своего сознания, он обрел желаемые покой и волю: «Я понял, что единственное счастье в этом мире — это наблюдать, соглядатайствовать, во все глаза смотреть на себя, на других, — не делать никаких выводов, — просто глазеть. Клянусь, что это счастье» (Набоков, 2006, т. 3, с. 93).

В романе «Приглашение на казнь» главный герой, как это было в повести «Соглядатай», обретает не материальное бытие, а эстетическую вечность. Цинциннат в процессе высвобождения творческого аспекта личности переходит в разряд творцов, после чего ему открывается дорога «в ту сторону, где, судя по голосам, стояли существа, подобные ему» (Набоков, 2006, т. 4, с. 187). Цинциннат осознал фиктивность окружающего мира, в результате чего понял и фиктивность смерти в нем. Он освободился от угнетающего страха, после чего сумел покинуть абсурдный спектакль. Художественная реальность данного произведения являет собой симуляцию театрального действия, где смерть, как и каждая реплика, выступает элементом абсурдистской игры. Представляется, что автор изобразил трансцендирование в произведениях «Соглядатай» и «Приглашение на казнь» в качестве источника спасения. В этих произведениях главные герои не погибают, а перемещаются из чуждого для них мира в желаемую гиперреальность.

Заключение

Анализ ранней прозы В. В. Набокова позволил нам проследить реализацию метасюжета «имманентное vs трансцендентное», основой которого выступает как претекст русского экзистенциализма, так и специфический тип героя — мечтателя-путешественника. Он совершает странствия не только в физическом мире, но и за гранью окружающей реальности. Такой герой не чувствует сопричастности историческому процессу, социально отчуждается, чему способствует низкий уровень эмоционального интеллекта, детские травмы, возможное наличие психических отклонений. Набоков, как и писатели-экзистенциалисты, исследовал проблему неразрешимых противоречий между личностью и окружающей средой, приводящих к утрате смысла существования.

Как правило, набоковский герой нацелен на то, чтобы следовать идеалу артистического образа в гиперреальном мире, созданном его воображением. Такая судьба трансформируется в метасюжет о выходе индивидуума за границы окружающей реальности, из имманентного — в трансцендентное. При этом уместно говорить о наличии двух сценариев. Если в рамках первого сценария воображение выступает в качестве источника для спасения из чуждого мира, то во втором случае оно оказывается губительным средством эскапизма. То, какой перед нами финал (спасение или трагедия), определяется отношением героя к области трансцендентного, а также отношением реципиента к образу героя.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Бахтин, М. М. (1986). *Эстетика словесного творчества*. Искусство.
2. Бодрийяр, Ж. (2015). *Симулякры и симуляции*. Постум.
3. Буренина, О. Д. (2014). *Символистский абсурд и его традиции в русской литературе и культуре первой половины XX века*. Алетейя.
4. Воронина, О. Ю. (2002). *Категория «художественная реальность» в поэтике романов В. В. Набокова* [Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Санкт-Петербург].
5. Газданов, Г. (2009). *Собрание сочинений русского периода: в 5 т. Т. 5*. Эллис Лак.
6. Давыдов, С. (2004). «Тексты-матрешки» Владимира Набокова. Кирцидели.
7. Заманская, В. В. (2002). *Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на границах столетий*. Флинта: Наука.
8. Набоков, В. В. (2002). *Лекции о «Дон Кихоте»*. Независимая газета.
9. Набоков, В. В. (2010). *Лекции по зарубежной литературе*. Азбука-классика.
10. Набоков, В. В. (2010). *Лекции по русской литературе*. Азбука-классика.
11. Набоков, В. В. (2006). *Собрание сочинений русского периода: в 5 т. Симпозиум*.
12. Стрельникова, Л. Ю. (2019). *Литературная игра в ранней прозе В. В. Набокова: модернистские и постмодернистские аспекты* [Дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01. Краснодар].
13. Ханзен-Леве, Оге А. (2001). *Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа отстранения*. Языки русской культуры.
14. Шестов, Л. И. (1992). *Киргегард и экзистенциальная философия*. Прогресс.
15. Appel, A. (1967). Jr. Nabokov's Puppet Show. *New Republic*, Vol. 156, 27–30.
16. Connolly, J. (1992). *Nabokov's early fiction: patterns of self and other*. Cambridge University Press.

References

1. Bakhtin, M. M. (1986). *Aesthetics of verbal creativity*. Iskusstvo. (In Russ.).
2. Bodriiyyar, Zh. (2015). *Simulacra and simulations*. Postum. (In Russ.).
3. Burenina, O. D. (2014). *The symbolist absurdity and its traditions in Russian literature and culture of the first half of the 20th century*. Aletejya. (In Russ.).
4. Voronina, O. Yu. (2002). *The category of «artistic reality» in the poetics of V. V. Nabokov's novels* [Dissertation for the PhD (Philology): 10.01.01. Saint-Petersburg]. (In Russ.).
5. Gazdanov, G. (2009). *Collected works of the Russian period: in 5 vols. Vol. 5*. Ellis Lak. (In Russ.).
6. Davydov, S. (2004). «*Matryoshka Texts*» by Vladimir Nabokov. Kirtsideli. (In Russ.).
7. Zamanskaya, V. V. (2002). *The existential tradition in Russian literature of the twentieth century. Dialogues at the turn of the century*. Flinta: Nauka. (In Russ.).
8. Nabokov, V. V. (2002). *Lectures on «Don Quixote»*. Nezavisimaya gazeta. (In Russ.).
9. Nabokov, V. V. (2010). *Lectures on foreign literature*. Azbuka-klassika. (In Russ.).
10. Nabokov, V. V. (2010). *Lectures on Russian literature*. Azbuka-klassika. (In Russ.).
11. Nabokov, V. V. (2006). *Collected works of the Russian period: in 5 vols. Simpozium*. (In Russ.).
12. Strel'nikova, L. Yu. (2019). *Literary play in the early prose of V. V. Nabokov: modernist and postmodern aspects* [Dissertation ... Doctor of Philological Sciences: 10.01.01. Krasnodar]. (In Russ.).

13. Hanzen-Leve, Oge A. (2001). *Russian formalism: Methodological reconstruction of development based on the principle of exclusion*. Yazyki russkoj kul'tury. (In Russ.).
14. Shestov, L. I. (1992). *Kierkegaard and Existential philosophy*. Progress. (In Russ.).
15. Appel, A. (1967). Jr. Nabokov's Puppet Show. *New Republic*, Vol. 156, 27–30.
16. Connolly, J. (1992). *Nabokov's early fiction: patterns of self and other*. Cambridge University Press.

Информация об авторах / Information about the authors

Алексей Владимирович Громов — аспирант департамента филологии Института гуманитарных наук МГПУ.

Alexey V. Gromov — Postgraduate Student of the Department of Philology, Institute of Humanities, MCU.

Альфия Исламовна Смирнова — доктор филологических наук, профессор, начальник департамента филологии Института гуманитарных наук МГПУ.

Alfia I. Smirnova — D. Sc. (Philology), Professor, Head of the Department of Philology, Institute of Humanities, MCU.

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

The authors declare no conflict of interest.