

Ю.В. МАТВЕЕВА, Е.М. ШАМАКОВА

(Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б.Н. Ельцина,
г. Екатеринбург, Россия)

УДК 821.161.1.09(Набоков)

ББК Ш5(2Рос=Рус)6-4

НЕСКОЛЬКО НАБЛЮДЕНИЙ НАД РЕМИНИСЦЕНТНОЙ ПРИРОДОЙ ТВОРЧЕСТВА ВЛАДИМИРА НАБОКОВА

Аннотация: На разных уровнях организации художественного текста выстраиваются смысловые связи романа «Приглашение на казнь» и повести В. Гюго «Последний день приговоренного к смерти». Роман «Защита Лужина» рассматривается в свете сюжетно-образных аналогий с комедийным фильмом В. Пудовкина «Шахматная горячка».

Ключевые слова: Набоков, реминисценция, интертекстуальность, гротеск.

Раз художник использовал воображение при создании книги, то и ее читатель должен пустить в ход свое – так будет и правильно, и честно.

В. Набоков

Об интертекстуальности В. Набокова написано так много, что нет, конечно, никакой нужды в пространном вступлении. Общеизвестна любовь писателя к разного рода хитросплетениям и шифrogramмам, преднамеренная его установка на игру с читателем-отгадчиком, а кроме того – сложный, многосоставный, поистине мультикультурный, или даже транскультурный характер его языковых и литературных пристрастий, ориентиров, предпочтений. И все-таки, невзирая на очевидную тривиальность подхода, хочется в который уже раз приблизиться к тайне набоковского творчества, взглянуть на тексты писателя со стороны той литературной и общекультурной реальности, которая могла на них влиять, которая явно или подспудно в них присутствует.

Конечно, Набоков избегал откровенных признаний и проговоров, источники собственного «литературного воображения»¹ всячески маскировал. «Как сочинитель, – признается он в 1966 году А. Аппелю, – самое большое счастье я испытываю тогда, когда чувствую или, вернее, ловлю себя на том, что не понимаю – не думая при этом ни о каком предсуществовании вещи, – как и откуда ко мне пришел тот или иной образ или сюжетный ход. Довольно забавно, когда некоторые

¹ Не случайно труд под названием «Законы литературного воображения» в романе «Подлинная жизнь Себастьяна Найта» пишет не герой-творец, но «тихий словесник», университетский профессор – его бывший кембриджский друг.

читатели пытаются на буквальном уровне прояснить эти безумные выходы моего вообще-то не слишком производительного ума»². Действительно, поводов для «буквального», то есть конкретного и фактического отыскания адреса «того или иного образа или сюжетного хода» писатель старался не давать ни в художественном, ни в публицистическом, ни в академическом дискурсе. Отсюда его пристрастие к таким формам заимствования и обыгрывания чужого, в которых нет прямого цитирования, но есть система откровенных и скрытых намеков на произведения иных философских, исторических, художественных координат. При этом аллюзийно-реминисцентная аура набоковского творчества настолько насыщена, что одна и та же деталь, один и тот же образ могут одновременно отсылать к нескольким источникам, открывать разные шлюзы для прочтения и интерпретации.

Эта небольшая статья представляет собой еще одну попытку истолкования двух произведений Набокова сквозь призму припоминания иных, явно или косвенно в них отраженных источников.

Начнем с романа, интертекстуальная природа которого рассмотрена, выявлена, проанализирована многократно и очень широко. Это роман «Приглашение на казнь». Сложная гротескно-аллегорическая форма произведения, максимально расширяющая план содержания, дает возможности самых разных трактовок, начиная с социально-исторических, привязывающих роман к политической и конкретно-биографической ситуации его написания, до философских и даже религиозно-мистических, сопрягающих историю Цинцинната Ц. с европейским мышлением 1920–30-х годов, с библейским контекстом, гностическим учением. Жанрово этот роман определяют как притчу, аллегорию, фантазмагорию, утопию, трагедию, пародию, сатиру, и, опять-таки, каждое определение верно, ибо есть в этом уникальном произведении абсурд и высокий лиризм, все элементы сатиры и все элементы трагедии. Откуда черпал Набоков, когда его писал – вопрос вполне закономерный для любого небезразличного читателя, ведь почти беспредельная поливалентность текста здесь не просто очевидна, но сознательно манифестирована автором.

Самый «сложный» из русских романов писался легко и быстро, одновременно с «Даром». Впоследствии с оттенком гордости в этом признавался сам Набоков: «Вообще пишу я медленно, ползу как улитка со своей раковиной, со скоростью двести готовых страниц в год – единственным эффективным исключением был русский текст «Приглашения на казнь», первый вариант которого я в одном вдохновенном

² *Набоков В.В.* Интервью Альфреду Аппелю // *Набоков о Набокове и прочем: Интервью, рецензии, эссе / сост. Н.Г. Мельников.* – М., 2002. С. 184.

порыве написал за две недели»³. По-видимому, это была почти импровизация, насколько такую форму творчества можно облечь в рамки эпического произведения. Во время же импровизации вступают в действие особые механизмы памяти, когда творец созидает совершенно новую форму, пользуясь тем фондом впечатлений, поэтических приемов и образов, что лежат в его сознании на поверхности. Об особенностях памяти импровизатора на примере творчества К. Чуковского замечательно написал М. Петровский. «Память импровизатора, – указывает Петровский, – особая, не сознающая себя, «беспамятная память», готовая сознательно и бессознательно использовать цитаты, перефразировки, аллюзии «чужого слова», мелодии чужих ритмов, рефлекс чужих образов»⁴. Безусловно, в случае Набокова это не совсем так, но какая-то доля истины в наблюдениях М. Петровского есть и для него.

Конечно, роман писался во время крепнувшего национал-социализма в Германии, идеология и политическая практика которого стала уродливой квинтэссенцией общеевропейской тенденции к всепоглощающей стандартизации, тирании массы над личностью. Вполне закономерно, что именно этот контекст обращает на себя внимание в первую очередь. Отсюда стремление связать роман с творчеством Ф. Кафки, Е. Замятина, О. Хаксли, Д. Оруэлла, языком абсурда и алогизмов Л. Кэрролла (Н. Анастасьев, А. Долинин, А. Зверев, А.С. Мулярчик, Б. Носик, М. Антоничева и многие другие). Такой же правомерной (особенно в соотношении с «Даром») выглядит «русская» линия «Приглашения на казнь»: связь с прозой Достоевского (почти все исследователи, писавшие о романе), жизнью и творчеством Чернышевского (Н. Букс), Пушкина (А. Долинин), Гоголя (Г. Шапиро), Блока (С. Сендерович, Е. Шварц), а также с литературой русского зарубежья (в ее идейно-философский контекст впервые поставил роман Набокова В. Варшавский). Пожизненная приверженность Набокова миру идеальных сущностей сделала более чем обоснованной прочтение романа в свете мистических идей и гностической философии (Е. Александров, С. Давыдов).

Продолжая ряд интерпретаций, версий и уточнений, хотелось бы высказать еще одно предположение, казалось бы, ничем, кроме убедительной логики самого художественного текста, не мотивированное: роман Набокова заставляет отчетливо вспомнить когда-то знаменитую, а потом как бы ушедшую в тень повесть В. Гюго «Последний день приговоренного к смерти» («Le dernier jour d'un condamné»).

³ Набоков В.В. Указ. соч. С. 183-184.

⁴ Петровский М. Крокодил в Петрограде // Петровский М. Книги нашего детства. – СПб., 2006. С. 35.

О знаменитом французском классике Набоков, насколько нам известно, отдельно не писал, не высказывался в интервью. В отличие от Пушкина, Гоголя, Достоевского, Чернышевского, Кафки, представлявших для него самостоятельный интерес и оказавшихся (несмотря на всю неоднозначность восприятия), по сути дела, «вечными спутниками», Виктор Гюго к числу актуальных для творчества авторов ни сами Набоковым, ни его исследователями причислен не был. Тем не менее, писатель, конечно, хорошо знал его книги.

Перечисляя в лекции о Флобере читанных Эммой Бовари авторов и оценивая их, он, во всяком случае, относит Гюго к писателям «первоклассным»⁵. Работая же над главой о Чернышевском и просматривая материалы по истории смертной казни, Набоков, конечно, не мог пройти мимо повести Гюго «Последний день приговоренного к смерти», тем более, что ее появление в 1829 году вызвало широкий общественный резонанс. Сама идея повести была обусловлена гражданской позицией писателя-романтика, желавшего посредством художественной литературы повлиять на власть и законодательство, сформировать общественное мнение: ««Последний день приговоренного к казни», – пишет Гюго в предисловии ко второму изданию, – это прямое или косвенное <...> ходатайство об отмене смертной казни. Цель его <...> не защита какого-то одного отдельного преступника, что не так уж сложно осуществить от случая к случаю; нет, это общее ходатайство о всех осужденных настоящих и будущих, на все времена, это коренной вопрос...»⁶.

Вспомним, как сочувствует герой Набокова, Федор Константинович Годунов-Чердынцев, именно в этом «коренном вопросе» гражданской позиции Чернышевского, гражданской позиции своего отца. Голос Виктора Гюго вполне мог бы присоединиться к голосам набоковских персонажей. Да и не эта ли, затронутая в «Даре», с одной стороны, чисто экзистенциальная, а с другой – глубоко социальная и поновому актуализированная временем проблема (приговор, казнь, ее ожидание), побудила Набокова отвлечься от «Жизни Чернышевского», чтобы написать в качестве своеобразного «лирического отступления» другой роман – «Приглашение на казнь»⁷. Не заметить, обойти, не вспомнить повесть В. Гюго, говоря о гражданском отношении к вопросу смертной казни и отлично зная при этом французскую литературу, было невозможно, и вполне вероятно, что Набоков действитель-

⁵ Набоков В.В. Лекции по зарубежной литературе. – М., 2000. С. 194.

⁶ Гюго В. Собр. соч.: В 7 т. – М., 1993. Т. 2. С. 8.

⁷ Такое предположение, в частности, было высказано еще Б. Носиком: «От этих вот рассуждений о смертной казни мысль его [В. Набокова – Ю.М.], вероятно, и потекла к Цинциннату, к новому роману...». См.: Носик Б. Мир и дар Набокова: Первая русская биография писателя. – М., 1995. С. 313.

но многое из нее почерпнул. По крайней мере, в разработке сюжетно-фабульной линии роман Набокова неизмеримо ближе к повести Гюго, нежели к рассказу Ивана Карамазова об участии несчастного Ришара, «Шильонскому узнику» и даже романам Ф. Кафки.

Прежде всего, в том и другом тексте обнаруживаем абсолютное сходство положенного в основание сюжета: повесть Гюго и роман Набокова начинаются одной и той же ситуацией: узнику объявляют смертный приговор (герой Гюго в своем дневнике восстанавливает этот момент как отправной), после чего следуют несколько недель одиночного заключения, наполненных ледящим ужасом, незаконными надеждами и духовными прозрениями. Заканчиваются оба произведения казнью героя: Цинциннат поднимается на эшафот, а приговоренный у Гюго слышит на лестнице шаги – последнее, что он может записать. И все-таки воссозданный в данном случае ход событий во многом типичен, рожден ситуацией, которая почти не допускает вариантов. Кроме того, подобный сюжет растиражирован, как справедливо отмечает Н.А. Карпов⁸, романтической литературой, а потому утверждать на основании этого сугубо внешнего сходства наличие некой внутренней связи между романом Набокова и повестью Гюго было бы слишком опрометчиво.

Поражает при параллельном чтении другое: великое множество однозначно перекликающихся образов, мотивов, сюжетных деталей, стилистических фигур, совпадающий контрапункт эмоционально-интонационного движения.

Возьмем главного героя. Действуя в пределах совершенно разных эстетических установок, имея в распоряжении разный набор выразительных средств, по-разному завися от реальности, оба писателя с очевидной убедительностью создали в своих текстах образ «человека изнутри» в момент глобального, непоправимого потрясения. При этом и герой Гюго, и Цинциннат Набокова – образы предельно обобщенные, почти символические. Их внешние контуры условны, намеренно не проработаны. Интересно, что Гюго за сто лет до Набокова добился по своему этому эффекта усиления экзистенциального за счет редукции социально-бытового⁹. Своему герою он, к примеру, не дал имени, не раскрыл его преступления, о его происхождении, прошлом, семье можно догадаться лишь по отдельным деталям. С другой стороны, текст повести представляет собой сплошной монолог героя, его тю-

⁸ Н.А. Карпов считает, что Набоков в своем романе вообще активно пародирует так называемую «тюремную» литературу эпохи романтизма. См.: *Карпов Н.А. «Приглашение на казнь» и «тюремная» литература эпохи романтизма (к проблеме «Набоков и романтизм») // URL: <http://portalus.ru>.*

⁹ Именно этим повесть В. Гюго отличается от других «тюремных» сюжетов романтической литературы, в контекст которых ее помещает Н.А. Карпов.

ремные записи, в которых он выговаривает себя, догадавшись задолго до Цинцинната, что «единственное средство меньше страдать – это наблюдать собственные муки и отвлекаться, описывая их» (сравним с набоковским Цинциннатом: «написанная мысль меньше давит»).

Если же говорить о психологической достоверности того внутреннего человека, которого так укрупняет Гюго, она столь очевидна, столь сильна, что могла бы послужить (и не послужила ли?) материалом для Набокова, который в отличие от Гюго не посещал тюрем, не разговаривал с приговоренными, не изучал нравов каторги. Этот обрушившийся ужас приговора, эта жуткая, невыносимая отъединенность от других людей и от собственного прошлого, эти полубомороки и видения наяву, эта раздвоенность человеческого «я», эти внутренние метания от бешеного страха к бесстрашию, от вызывающего презрения к тюремщикам и судьям к готовности им поверить и их умолять, это желание разможжить собственную голову о стену – все это есть не только у Набокова, все это уже было прописано и воплощено у Гюго. Сходство переживаний героя-узника по их силе, динамике, даже риторике порой совершенно разительно. Приведем хотя бы несколько аналогий, цитируя сначала Гюго, а затем Набокова¹⁰.

Мой разум в плену у одной мысли.
<...> Я думаю, понимаю, сознаю только одно: приговорен к смерти! (33)

Боже! Неужто правда, что я умру до вечера? Я, вот этот самый я? <...> Я, тот я, что находится здесь, живет, дышит, сидит за столом... (67)

Не болен! Нет, я молод, здоров и силен. Кровь свободно течет у меня в жилах, все мышцы повинуются всем моим прихотям; я крепок духом и телом, создан для долгой жизни; все это несомненно; и тем не менее я болен, смертельно болен, и болезнь моя – дело рук человеческих (52).

Пробило три часа, и мне пришлось сказать, что пора. Я задрожал так, словно последние шесть часов, шесть недель, шесть месяцев думал

Как мне, однако, не хочется умирать! Душа зарылась в подушку! Ох, не хочется! [14]

А ведь я сработан так тщательно, – думал Цинциннат, плача во мраке. – Изгиб моего позвоночника высчитан так хорошо, так таинственно. Я чувствую в икрах так много туго накрученных верст, которые мог бы в жизни еще пробежать. Моя голова так удобна... [12]

Еще мгновение. Мне самому смешно, что у меня так позорно дрожат руки <...> Но теперь прах и забвение мне нипочем, я только одно

¹⁰ Здесь и далее цитаты с указанием в круглых и квадратных скобках номера страницы приводятся по следующим изданиям: *Гюго В.* Последний день приговоренного к смерти // Гюго В. Собр. соч.: В 7 т. – М., 1993. Т. 2.; *Набоков В.В.* Приглашение на казнь // Набоков В.В. Собр. соч.: В 4 т. – М., 1990. Т. 4.

о чем-то другом (83).

Около середины моста Менял <...> мною овладел безудержный ужас. Я испугался, что упаду в обморок, – последний проблеск тщеславия! (86)

Господи, только бы убежать, убежать каким угодно способом! (57)

чувствую – страх, постыдный, на-
прасный... [122]

Во время всего этого путешествия Цинциннат занимался лишь тем, что старался совладать со своим захлебывающимся, рвущим, ничего знать не желающим страхом [123].

Цинциннат Ц. почувствовал позыв к свободе, к самой простой, вещественной, вещественно-осуществимой свободе... [40]

Много общего есть и в организации пространства, начиная описанием тюремного замка, одиночной камеры с ее непременно устроением и заканчивая Гревской, а у Набокова – Интересной площадью.

Нельзя не сказать и об очевидных сюжетных переключках, когда тот или иной эпизод набокковского романа словно варьирует эпизод или сюжетный ход повести Гюго. Так, например, явление Эмочки, ее подчеркнутая женственность на фоне тюремных декораций, струя надежды (не важно, что ложной), с ней появившаяся для Цинцинната, заставляют вспомнить сцену повести Гюго, где герой мечтает услышать «хоть птичку», а слышит вдруг «чистый, свежий, нежный голос пятнадцатилетней девушки» с «прелестным переходом от голоса ребенка к голосу женщины». И как Эмочка в конце концов оказывается частью внешнего, враждебного, бутафорского мира, разочаровывая Цинцинната, так и «девичий голосок» у Гюго поет грубую песню на языке «вертепа и каторги». «Не могу выразить, как горько я был разочарован» (53), – записывает узник.

К Цинциннату приходит Марфинька, которую он трепетно ждет – к приговоренному у Гюго приводят дочь, трехлетнюю прелестную девочку. Визит Марфиньки, не способной понять, пожалеть, не оправдывает ожиданий Цинцинната. Точно так же и визит горячо любимой дочери, совершенно забывшей отца и читающей по буквам его смертный приговор, приносит узнику Гюго лишь новую боль.

У Цинцинната появляется сокамерник в лице м-сье Пьера – в камере Консьержери осужденный герой Гюго неожиданно обнаруживает, что он не один. «Добродушный» Родион ведет Цинцинната на башенную террасу, такой же «добродушный» тюремщик ведет в повести Гюго своего подопечного в другую камеру, из которой можно увидеть, как заковывают в кандалы партию каторжан. У того и другого узника еще до последнего страшного момента возникают некие отношения с

«обходительным» палачом. Наконец, тот и другой – пишут, пишут о себе, надеясь, что хоть эти написанные ими листы останутся после них.

Аналогии можно продолжать, что не означает, конечно, конкретного вербализованного присутствия текста В. Гюго в гротескном, сюрреалистическом тексте В. Набокова. Роман Набокова всецело принадлежит XX веку, он сложнее, объемнее, философичнее, глубже, его образы, лишённые моралистической установки, гораздо более универсальны. У его героя есть такие грани сознания, которых нет у героя Гюго, например, приверженность метафизике, уверенность в существовании трансцендентной реальности, ощущение собственной избранности. Отсюда смысловая разность финалов при их фабульном сходстве. Узник повести Гюго немеет от ужаса, ожидая окончательного и однозначного конца, за которым ничего нет для него, в то время как Цинциннат пытается «переспорить свой страх», зная, что «следует радоваться пробуждению». Узник Гюго, несомненно, погибнет, но этого уже не хочет изображать писатель. Набоков же показывает казнь именно потому, что в его художественном мире она является не только уничтожением, но и пробуждением – пробуждением подлинной сущности героя и подлинной сущности мира.

Пародировал ли Набоков Гюго в числе других многочисленных авторов романтической ретроспективы? Конкретного повода для такого прочтения сам текст не дает, хоть марфинькин кавалер, который присутствует в сцене свидания Цинцинната с женой («очень корректный молодой человек с безукоризненным профилем», окруженный джентльменским набором романтической атрибутики – букет, шаль, перчатка), и назван Виктором. Даже если этот штрих посчитать своеобразной подсказкой, все равно о сознательном пародировании вряд ли можно в данном случае говорить¹¹. Родство с повестью Гюго гораздо глубже и сложнее, ее след, ее энергетика ощутимы в «Приглашении на казнь» не только в игровых интенциях изощренной конструкции, но и в онтологическом волнении основной мысли.

Другое произведение, на котором в контексте нашей темы хотелось бы остановиться, – еще один многократно интерпретированный и, казалось бы, всесторонне изученный роман – «Защита Лужина». Когда-то он принес молодому писателю В. Сирину настоящее признание, и это о нем Н. Берберова напишет впоследствии возвышенным, почти патетическим слогом: «Номер «Современных записок» с первыми главами «Защиты Лужина» вышел в 1929 году. Я села читать эти главы,

¹¹ Что касается другой «тюремной» классики – с мнением Н.А. Карпова можно согласиться, ибо ее «макет» (Ю. Тынянов) откровенно просвечивает в бутафорской образности «Приглашения на казнь». См.: *Карпов Н.А.* Указ. соч.

прочитала их два раза. Огромный, зрелый, сложный современный писатель был передо мной, огромный русский писатель, как Феникс, родился из огня и пепла революции и изгнания. Наше существование отныне получило смысл. Все мое поколение было оправдано»¹². Именно в этом романе оформилась окончательно чудесная способность Набокова изображать «жизнь художника и жизнь приема в сознании художника»¹³, и, его прочтя, русские читатели-эмигранты едва ли не впервые задумались над соотношением алгебры и гармонии в искусстве. Поводом была, конечно, и особая художественная организация текста, и его тема – шахматы, судьба шахматного игрока. Обе линии – структурно-поэтическая и содержательная – тесно переплетаются, на чем, собственно, оказались сосредоточены многие истолкования романа, интерпретирующие, главным образом, шахматную тему как тему символическую, шифрующую глубинную философию автора, его мысль о человеке и собственном будущем. При этом одни исследователи склонны преувеличивать, другие – преуменьшать непосредственное влияние на поэтику набоковского романа логики и поэтики шахматной игры. И все-таки шахматного затекста в самых разных его проявлениях избежать при анализе романа просто нельзя. Идя по пути развития этой темы, отталкиваясь от нее, Н. Анастасьев, например, выходит на простор больших эпохальных проблем, сопоставляет роман Сирина с «Шахматной новеллой» С. Цвейга.

Не повторяя сделанного и не углубляясь заведомо в план содержания, нам бы хотелось еще раз акцентировать шахматный сюжет «Защиты Лужина» с точки зрения его возможного происхождения.

А он вполне мог быть навеян вещью достаточно простой и, что называется, массово популярной – комедийным фильмом Всеволода Пудовкина «Шахматная горячка». Об этом, в частности, говорит Анна Изакар статье «Набоков, шахматы, кино»¹⁴. Джефф Эдмундс, пишущий под псевдонимом Чарльз Кинбот, высказывает версию, что картина снималась в Берлине, на немецко-русской коностудии «Деруфа»¹⁵, а Набоков участвовал в съемках статистом, однако другие источники это не подтверждают: по биографии режиссера, написанной А.В. Карагановым, фильм снимался на советской киностудии «Меж-

¹² Берберова Н.Н. Курсив мой: Автобиография. – М., 1996. С. 371.

¹³ Ходасевич В. О Сирина // В.В. Набоков: pro et contra. – СПб., 1999. С. 249.

¹⁴ Изакар А. Набоков, шахматы, кино // Сеанс. № 39/40. Speak, Memory. – СПб., 2009. С. 223-225.

¹⁵ Charles Kinbote (Jeff Edmunds) Silvery light: Vladimir Nabokov's original life // URL: http://nabokov.gatchina3000.ru/silvery_light.htm#9.

рабпом-Русь» в 1925 году¹⁶, а студия «Деруфа» была основана позднее съемок «Шахматной горячки», в 1927 году¹⁷.

Так или иначе, вызывает удивление тот факт, что связь романа и фильма оказалась в набоковистике почти незамеченной. Даже если Набоков и не снимался в этом фильме, а сам фильм создавался не в Берлине, мы можем предположить, что писатель его хорошо знал, не мог не знать – слишком обозримым оставалось в 1920-е годы поле кинематографа, и с другой стороны – слишком высок был градус всеобщего шахматного опьянения в обществе.

Фильм представляет собой фарсовую комедию со счастливым концом. Чтобы показать гротесковую интенсивность его нарочитой «шахматной» образности, точно соответствующей экспрессионистской устремленности времени, постараемся дать конспективный пересказ сюжета, особо акцентируя те моменты, которые явно перекликаются с романом В. Набокова.

Действие комедии происходит во время международного турнира, как указывают титры: «В дни шахматной горячки». (Вспомним, в набоковской «Защите Лужина», невеста героя надеется, что «турнирная горячка»¹⁸ пройдет.) В самой первой сцене зритель видит знаменитого шахматиста Капабланку. За этим кадром следуют постановочные кадры турнира – в разношерстной толпе болельщиков можно увидеть комических персонажей, например, мальчика в очках лет шести, баяниста. Шахматисты за столами друг напротив друга. Появляется титр: «В дни шахматной горячки». (В «Защите Лужина», невеста надеется: «...когда пройдет турнирная горячка, и Лужин успокоится, отдохнет, в нем заиграют какие-то еще неведомые силы» (74).)

В следующей сцене перед зрителем возникает угол шахматной доски, часть стола, нога игрока. (Лужин во время турнира краем глаза «видел ноги столпившихся», среди которых была «пара дамских ног», явно ничего не понимающих в шахматах – ноги его невесты.) Ход пешкой h2-h4. Бросается в глаза шахматный узор на носке игрока. Зеркальный кадр – такой же край шахматной доски, ножки стола. Но на ноге нет ботинка, а носок – темно-серый. Делается ход: конь g8-f6. Игрок слева отвечает конем g1-f3, справа – пешка h8-h6. Как видим, игроки совершают одни и те же ходы зеркально, только в обратном порядке. Смена кадра, и мы видим, что это один и тот же человек (главный герой фильма) – в одном ботинке, разных носках и пиджаке,

¹⁶ Караганов А.В. Всеволод Пудовкин. – М., 1983. С. 21.

¹⁷ Kino – Das grosse Traumgeschäft // Der Spiegel. № 49, 1950. URL: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-44451270.html>.

¹⁸ Набоков В.В. Защита Лужина // Набоков В.В. Собр. соч.: В 4 т. – М., 1990. Т. 2. С. 74. Далее текст романа цитируется по этому изданию с указанием в скобках страницы.

принадетом на одно плечо. Играет же он сам с собой, переходя с места на место. После фарсового падения героя на пол дается крупный план, где он держит записку: «Не забыть. 10 часов. Верочка. ЗАГС!», на часах в это время – полдень. Далее герой суетливо собирается, успевая между действиями подбегать к столу с шахматной доской и делать ходы. Он находит вещи в самых неожиданных местах: второй ботинок между книг, пальто – в ящике стола, ему несколько раз мешают котята (тоже, разумеется, черный и белый) – в рукаве пиджака, в ботинке, в карманах. Он тут же перекладывает их в карманы висящей в прихожей шубы. (Как не вспомнить великолепную рассеянность Лужина!) Наконец герой выбегает из дома.

Тем временем мать наставляет невесту – появляется надпись: «Помни, дорогая, что самое опасное для семейной жизни – ЭТО ШАХМАТЫ». (В романе Набокова также примерно считает мать невесты, которой профессия Лужина кажется «ничтожной, нелепой», а шахматные битвы – «пустяками».)

Режиссер возвращает зрителя к главному герою, – тот проходит мимо витрины с шахматными досками и табличкой «Шахматист, стой!». Как только он заворачивает за угол, его начинает неумолимо тянуть обратно: как он ни силится сделать шаг вперед – у него получаются лишь шаги назад, он пытается удержаться за водосточную трубу, за дерево, но и это не помогает, и он спиной вперед входит в магазин. Обернувшись, видит продавца, стоящего за доской с расставленными фигурами. Кадры эти перемежаются с кадрами, где нервничает невеста. Спешащий герой зачитывается афишей о шахматном турнире, при этом ему все время кто-то мешает.

Наконец улыбающийся герой вбегает в ЗАГС, и, видя расположение духа невесты, хочет упасть к ее ногам, но, потрогав пол, подкладывает платок под колено. Невеста в гневе отворачивается, а жених, задумавшись, расставляет фигуры на платке в шахматную клетку. Невеста, видя это, впадает в бешенство и начинает выбрасывать все шахматы, что в несметном количестве обнаруживаются в разных карманах героя, прямо в форточку, на радость прохожим. Следуют титры: «Я любила только Вас. Вы любите только ШАХМАТЫ. Между нами всё кончено. Я о-т-р-а-в-л-ю-с-ь». На что герой, до этого отрывавший пуговицы пиджака, отвечает: «Сдался... Утоплюсь!» На шахматных плитках мостовой герой делает несколько шагов в сторону, несколько – вперед, будто совершая ход конем, и бросается по диагонали, через мостовую, держась за голову. (У Лужина физические и психические движения тоже осуществляются сообразно шахматному порядку: голова болит «не вся, а частями, черными квадратами боли», радость, которую он испытывает – тоже «пятнами», в опустевшем тур-

нирном зале он видит «прозрачные шахматные образы», а себя – стоящим под «под шахом» и т. п.)

Далее следует сцена встречи героини с ее дедом: «Дедушка, жизнь моя разбита!» Дедушка дает ей книгу, «источник утешения и покоя», и зритель видит крупным планом название: «Досуг мудреца: сборник древнейших шахматных эзерцицов». Тут же приносят и свадебный торт, на котором глазурью нарисовано шахматное поле с возвышающимися на нем фигурами. (В романе Набокова встретим те же детали: «...Но шахматы не сразу исчезли, и даже, когда появилась светлая столовая и огромный, медью сияющий самовар, сквозь белую скатерть проступали смутные, ровные квадраты, и такие же квадраты, шоколадные и кремовые, несомненно были на пироге» (70).)

«Нет места в жизни» – читает зритель перед кадром с главным героем, стоящим на мосту над бурной рекой. Героиня тем временем заходит в аптеку, где аптекари настолько сосредоточенно играют в шахматы, что в ответ на ее просьбу дать «чего-нибудь побольше и поядовитее» заворачивают ей ферзя.

«А может быть, любовь сильнее шахмат?» – после этих титров видим, как герой сидит на краю моста, снимает свой в шахматный узор носок, выбрасывает платок, потом – небольшие шахматы из кармана пальто. Идет назад к невесте. Она в это время медленно разворачивает, как она думает, пузырек с ядом. Обнаружив подмену (завернутого ферзя), в сердцах бросает фигуру, но ее ловит Капабланка. «Оставьте меня! Из-за шахмат я ненавижу весь мир!» – говорит героиня, на что следует ответ шахматиста: «Мне понятно это чувство; при встрече с красивой женщиной я тоже ненавижу шахматы». Верочка веселится: «Наконец я встретила врага шахмат! Расскажите же мне, как Вы спаслись от шахматной горячки!» И Капабланка усаживает героиню в автомобиль. По дороге они разминутся с бегущим навстречу по тротуару героем. Он, их не замечая, видит афишу о шахматном турнире: «Брошу последний взгляд, а потом... Конеч».

На турнире, в толпе наблюдающих за игрой герой встречает Верочку, которая «не знала, что это такая изумительная игра», и предлагает ему «сыграть сицилианскую». Теперь в затруднении жених-шахматист: ищет шахматы во всех карманах и, наконец, чудом находит: «Семейное счастье началось!». Фильм заканчивается сценой поцелуя главных героев. (Таким же чудесным образом обнаруживается за подкладкой пиджака Лужина «маленькая складная шахматная доска из сафьяна», обозначая, как и в фильме, поворот к неожиданному финалу.)

На очевидную мотивно-образную «конвергенцию» (М. Бахтин) фильма Пудовкина и романа Набокова, а возможно, на существование фильмового подтекста в набоковском произведении указывают, как

видим, и множество деталей, и конкретные сцены, и некоторые повороты сюжетной динамики. В центре комедийного фильма Пудовкина находится любовная интрига, в которую вмешиваются шахматы. В «Защите Лужина» история знакомства героя с будущей женой, а затем история жизни с ней также занимает центральное место. И так же, как героиня Пудовкина Верочка, безымянная невеста Лужина пытается противостоять шахматам. Однако, обе женщины, в сущности, терпят фиаско: Верочка приобщается к миру шахмат, а госпожа Лужина навсегда теряет своего необыкновенного супруга.

Быть может, не случайно в самом начале взаимоотношений Лужина и его невесты возникает кинематографическая метафора: «Она познакомилась с ним на третий день его приезда, так, как знакомятся в старых романах или в кинематографических картинах: она роняет платок, он его поднимает, – с той лишь разницей, что она оказалась в роли героя» (47). Здесь есть и намек на шаблон стандартного киносюжета, и одновременно пародия на него. Вообще мотив кино, присутствие его параллельной реальности, причем реальности дурной, пугающей, в романе чрезвычайно значимо. Этот неуловимо существующий за текстом киномир диаметрально противоположен шахматному, но и таинственным, непостижимым образом с ним связан. Он пошлый, он коммерческий, массовый, но такой же, как шахматы, фатально притягательный. Кинематографическое дело, как его называет Набоков – «таинственное, как астрология», «где читают манускрипты и ищут звезд». Это среда «бойких, речистых, жуликовато-важных людей, говорящих о философии экрана, о вкусах масс, об интимности в фильмовом преломлении и зарабатывающих при этом недурно» (52). В кинобездну сначала «выпал из мира Лужина» Валентинов, принеся герою «странное облегчение». Кино (и не картина ли Пудовкина с ее ассамблеей шахматных знаменитостей – Капабланка, Торе, Маршалл, Рети) начинает грозить в финале романа самому Лужину.

Роман «Защита Лужина» был издан в 1930 году, через пять лет после показа «Шахматной горячки», когда Набоков-Сирин превратился в настоящего зрелого писателя со своим сложившимся стилем, своим типом художественного видения. Из случайной возможности заработать в качестве юного статиста кино превратилось для него в желанную форму трансформации его литературных сюжетов. Такие романы, как «Король, дама, валет», «Камера обскура», это наглядно демонстрируют. «Защита Лужина» в отличие от них писалась не для предположительной экранизации, а, возможно, по следам кино, поэтому, сохраняя очевидную связь с киноискусством, этот роман не скован ни «философией экрана», ни расчетом на вкусы масс. Он впитал в себя набоковский автобиографизм, лиризм,

философичность, готовность экспериментировать с миром и языком, но, как видим, сохранил опыт Набокова-зрителя, а может быть, и Набокова-актера¹⁹.

Подводя итог, рискнем присоединиться к той, уже не раз высказанной аксиоме, что Набоков, как и многие великие творцы, «добывал» сюжеты или сюжетобразующие идеи для своих не автобиографических (то есть собственно беллетристических, «выдуманных») произведений в каких-то других источниках. Ими иногда оказывались произведения массовой культуры, книги из области детского и подросткового чтения, тексты, далекие от элитарного статуса. У Набокова эти первообразы изменяются до неузнаваемости, дают начало сложной поэтике и сложным художественным идеям.

¹⁹ Говорит об этом не только сюжет и образная система романа, но и, прежде всего, многообразие чисто композиционных приемов, используемых автором. Мы не останавливались на кинопоэтике Набокова, т.к. в целом она демонстрирует не столько возможную апелляцию к конкретному киноисточнику, сколько общую установку писателя на определенный тип художественного мышления.

