

УДК 821.161.1

**Е.Г. Новикова****САДОВАЯ БЕСЕДКА Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО И В.В. НАБОКОВА**

*Статья посвящена актуальной проблеме истории русской литературы – сложному отношению В.В. Набокова к наследию Ф.М. Достоевского. Доказывается, что, несмотря на многочисленные отрицательные высказывания Набокова о Достоевском, в своем творчестве он активно опирается на художественный опыт старшего писателя.*

**Ключевые слова:** *Ф.М. Достоевский, В.В. Набоков, традиция, интерпретация.*

«Я испытываю чувство некоторой неловкости, говоря о Достоевском», – признается В.В. Набоков, приступая к анализу его творчества в «Лекциях по русской литературе» [1. С. 176]. В отличие от многих других знаменитых его «откровений», это представляется достаточно искренним: в основе отношения Набокова к Достоевскому лежит некое внутреннее противоречие, осознаваемое, по-видимому, и самим интерпретатором.

Цель Набокова в «Лекциях», как он утверждает, – доказать, что «Достоевский писатель не великий, а довольно посредственный» [1. С. 176]. Действительно, текст изобилует полемическими выпадами против того, что он называет «болезненной формой христианства» [1. С. 179] Достоевского: «спасение через грех и покаяние, этическое превосходство страдания и спасения, непротивление злу, защита свободной воли не философски, а нравственно и, наконец, главный догмат, противопоставляющий эгоистическую антихристианскую Европу братски-христианской России» [1. С. 182]. «Не скрою, мне страстно хочется Достоевского развенчать», – подчеркивает свою интерпретаторскую позицию Набоков [1. С. 176]. И далее: «Мне претит, как его герои «через грех приходят к Христу» <...> К моему сожалению, я равнодушен к Достоевскому-пророку. Лучшим, что он написал, мне кажется «Двойник». Эта история, изложенная очень искусно, <...> со множеством почти джойсовских подробностей, густо насыщенная фонетической и ритмической выразительностью, – повествует о чиновнике, который сошел с ума, вообразив, что его сослуживец присвоил себе его личность. Повесть эта – совершенный шедевр, но поклонники Достоевского-пророка вряд ли согласятся со мной» [1. С. 182].

Представляется, что в данном фрагменте очень прозрачно и наглядно проявилась истинная, глубинная логика отношения Набокова к Достоевскому. Стремясь доказать, что «Достоевский писатель не великий, а довольно посредственный», он «развенчивает» его как «пророка», – для того, чтобы в конечном счете и, по-видимому, достаточно неожиданно для самого себя вдруг сказать, что Достоевский – гениальный художник. Знаменитое «вдруг» Достоевского в данном случае очень точно характеризует специфику набоковского дискурса о «посредственном писателе», создающем «шедевры».

Блестящим образцом этого внутренне противоречивого отношения Набокова к Достоевскому стала в «Лекциях» его интерпретация романа «Братья Карамазовы».

Она начинается набоковскими размышлениями о том, что в художественном мире Достоевского совершенно отсутствуют описания природы: «Внимательно изучив любую его книгу, скажем, «Братья Карамазовы», вы заметите, что в ней отсутствуют описания природы, как и вообще все, что относится к чувственному восприятию. Если он и описывает пейзаж, то это пейзаж идейный, нравственный. В его мире нет погоды» [1. С. 183]. Но вот что «вдруг» следует за этим утверждением далее: «Роман «Братья Карамазовы» всегда казался мне невероятно разросшейся пьесой для нескольких исполнителей с точно рассчитанной обстановкой и реквизитом: «круглый след от мокрой рюмки на садовом столе», окно, раскрашенное желтой краской, чтобы все выглядело так, словно снаружи сияет солнце, и куст, поспешно вынесенный и с размаху брошенный рабочим сцены» [1. С. 183–184]. Отсутствие всего, «что относится к чувственному восприятию» – и «точно рассчитанные обстановка и реквизит»; нет описаний природы и погоды – и «солнце», «куст», «круглый след от мокрой рюмки на садовом столе»...

Этот дискурс Набокова о романе «Братья Карамазовы» заставляет нас осознать, что его внутренняя противоречивость в конечном счете плодотворна. Она не статична, но динамична, в ее основе лежит не неразрешимая апория, но плодотворное усилие одного художника постичь и, по возможности, синтезировать в своем понимании и в своей интерпретации целостность произведения другого художника. Этот прихотливый критический дискурс завершается тем, что Набоков создает свой собственный – предельно неожиданный и совершенно поразительный – художественный образ романа «Братья Карамазовы». Художественным воплощением романа Достоевского у Набокова становится образ садовой беседки: «круглый след от мокрой рюмки на садовом столе», «окно», «снаружи сияет солнце», «и куст»...

Слова «круглый след от мокрой рюмки на садовом столе», заключенные Набоковым в кавычки и составляющие ядро образа, – это типичная для писателя мистификация точного цитирования. Но в целом, очевидно, что набоковский художественный образ «Братьев Карамазовых» восходит к III главе третьей книги романа «Исповедь горячего сердца. В стихах» – к встрече и разговору Дмитрия и Алеша в садовой беседке:

Дмитрий Федорович вел гостя в один самый отдаленный от дома угол сада. Там вдруг, среди густо стоявших лип и старых кустов смородины и бузины, калины и сирени, открылось что-то вроде развалин стариннейшей зеленой беседки, почерневшей и покривившейся, с решетчатыми стенками, но с крытым верхом и в которой еще можно было укрыться от дождя. <...> Все уже истлело, пол сгнил, все половицы шатались, от дерева пахло сыростью. В беседке стоял деревянный зеленый стол, врытый в землю, а кругом шли лавки, тоже зеленые, на которых еще можно было сидеть. Алеша, <...> войдя в беседку, увидел на столике полбутылки коньяку и рюмочки.

– Это коньяк! – захохотал Митя. – <...> Восхвалим природу: видишь, солнца сколько, небо-то как чисто, листья все зелены, совсем еще лето, час четвертый пополудни, тишина! [2. Т. 14. С. 96–97].

Предельная значимость для Набокова этой сцены романа получает далее в его «Лекциях» весомое (хотя опять-таки достаточно неожиданное) подтверж-

ждение в специфическом описании оглавления романа: «Достаточно бросить хотя бы беглый взгляд на оглавление. <...> Названия глав необычны и приводят в замешательство, <...> скорее, либретто какого-то эксцентричного водевиля. Глава 3: «Исповедь горячего сердца. В стихах». Глава 4: «Исповедь горячего сердца. В анекдотах». Глава 5: «Исповедь горячего сердца. «Вверх пятами». Затем, во втором томе, глава 5: «Надрыв в гостиной», глава 6: «Надрыв в избе», глава 7: «И на чистом воздухе». Некоторые заголовки поражают странными уменьшительными: «За конъячком». Большая часть названий и глав и отдаленно не передает их содержания, как, например: «Еще одна подорванная репутация» [1. С. 214].

Как видим, оглавление «Братьев Карамазовых» в версии Набокова сразу же начинается главой «Исповедь горячего сердца. В стихах». Указав, что это «Глава 3», Набоков, при этом, однако, не считает нужным уточнить, что она является 3-й главой третьей книги романа. Интересно также и то, что большинство привлеченных им здесь, по разным основаниям, названий глав относятся к этой же третьей книге романа и составляют фон, продолжение и развитие главы «Исповедь горячего сердца. В стихах»: это главы «Исповедь горячего сердца. В анекдотах», «Исповедь горячего сердца. «Вверх пятами», «За конъячком», «Еще одна подорванная репутация».

Так образ романа «Братья Карамазовы» – образ садовой беседки – дополняется у Набокова смыслами, восходящими к названию главы: «исповедь горячего сердца», «в стихах».

В целом же очевидно, что садовая беседка и соотнесенные с ней мотивы исповеди и поэзии – это достаточно неожиданное предъявление романа Достоевского «Братья Карамазовы».

Беседка моя снится мне самое малое дважды в год, – пишет Набоков в «Speak, Memory!». – Появляется она, как правило, совершенно независимо от содержания сна, каковым, разумеется, может быть все что угодно <...> Она, так сказать, мреет где-то рядом, словно скромная подпись художника. Я нахожу ее приставшей в уголку живописного полотна сновидения или затейливо внизанной в какую-нибудь декоративную часть картины <...> Винно-красные, бутылочно-зеленые и темно-синие ромбы цветных стекол беседки сообщают нечто часовенное ее решетчатым оконцам. Она осталась такой же, какой была в мою отроческую пору, – старая, крепкая деревянная постройка над папортниковым оврагом в старой, приречной части нашего вырского парка. <...> Мебели внутри не было никакой, лишь откидной, на ржавых петлях, столик под восточным окном, сквозь два-три опустевших и прозрачных ромба которого проглядывал между синих расплывов и пьяных краснот отблеск реки» [3. С. 500].

Садовая беседка – устойчивая набоковская метафора творчества, восходящая к его воспоминаниям об утерянном рае его русского детства. С образом садовой беседки связано его воспоминание о самом первом опыте художественного творчества: «<...> ромбовидные цветные отражения, отброшенные возвратившимся солнцем на дверь беседки. Следующий миг стал началом моего первого стихотворения [3. С. 501].

И далее:

Что подтолкнуло его? Кажется, знаю. Без единого дуновения ветерка, один только вес дождевой капли, сияющей в паразитической роскоши на душистом сердцевидном листке, заставляет его кончик кануть вниз, и подобие ртутной капли внезапно соскальзывает по его серединной прожилке, и лист, обронив яркий груз, взлетает вверх. Лист, душист, благоухает, роняет – <...> строфа, которую я уже проборматывал, походила на потрясение от чуда, испытанное мною в миг, когда сердце и лист были одно [3. С. 501–502].

В раннем творчестве Набокова, у Набокова-Сирина, есть поэтический цикл «Капли красок», вошедший в его сборник стихотворений «Горний путь» (1923). Он специально посвящен проблематике творчества и искусства. Вынесенный в название цикла образ «капель красок» развернут в ключевом стихотворении цикла «Художник»:

Он отвернулся от холста  
и в сад глядит, любуясь свято  
полетом алого листа  
и тенью клена лиловатой;  
  
любуясь всем, как сын и друг, –  
без недоверья, без корысти,  
и капля радужная вдруг  
спадает с вытянутой кисти [4. Т. 1. С. 508].

В «Speak, Memory!» описание процесса рождения первого стихотворения определяется образами садовой беседки и «дождевой капли <...> на душистом сердцевидном листке». «Лист, душист, благоухает, роняет» – эту строку зрелый Набоков предъявляет нам как свой самый первый поэтический текст, как зерно всего своего последующего художественного творчества. Стихотворение «Художник» Набокова-Сирина убедительно свидетельствует о том, что связанный с образом садовой беседки образ дождевой капли, падающей с листа, – это еще одна устойчивая набоковская метафора творчества. Художник «в сад глядит, любуясь <...> полетом алого листа и тенью клена лиловатой», и при этом капля дождя символично преобразуется в «каплю краски», в «радужную каплю», которая спадает с его «вытянутой кисти».

В этом цикле, посвященном теме творчества и искусства, есть только одно стихотворение, посвященное другому художнику. И это стихотворение «Достоевский»:

Тоскуя в мире, как в аду, –  
уродлив, судорожно-светел, –  
в своем пророческом бреду  
он век наш бедственный наметил.

Услыша вопль его ночной,  
Подумал Бог: ужель возможно,  
Что все дарованное Мной  
Так страшно было бы и сложно? [4. Т. 1. С. 511].

Говоря о художнике и искусстве, Набоков-Сирин специально обращается к Достоевскому. Как видим, это раннее стихотворение Набокова-Сирина организовано вне той противоречивой позиции его отношения к Достоевскому,

которая проявилась в его поздних «Лекциях по русской литературе». Если там, в будущем, проявится желание «развенчать» Достоевского-пророка, то здесь создан образ Достоевского именно как художника-пророка, его поэтическое описание темой пророчества и определяется: Достоевский «в своем пророческом бреду» предсказал и «наметил» «бедственный» «век». Отсюда – суть поэтического образа Достоевского: «судорожно-светел». Темы страдания, отчаяния, «судорожного» «уродства» в его творчестве развиваются и поднимаются до «света», рожденного этими страданиями. Завершается стихотворение о Достоевском предельно характерной для него (и, казалось бы, совершенно чуждой Набокову) религиозно-философской проблематикой теодицеи: «Ужель возможно, что все, дарованное Мной, так страшно было бы и сложно?»

Но есть нечто общее, что объединяет и ранний поэтический, и поздний критический дискурс Набокова о Достоевском, и это, казалось бы, совершенство очевидная мысль о том, что Достоевский – гениальный русский художник. Однако Набокову, как было показано выше, подобное утверждение дается отнюдь не легко. Здесь у Набокова есть один очень значимый акцент, который нуждается в специальном пояснении.

Русская культура конца XIX в., осмысляя духовный опыт двух своих великих современников, Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского, выдвинула известное положение о том, что в своем позднем творчестве Толстой «распался» на «художника» и «философа». В этом ему достаточно часто противопоставлялся Достоевский, произведения которого понимались как цельное явление «религиозного искусства». В свою очередь, культура русской эмиграции, в целом по-прежнему воспринимая Достоевского как «религиозного художника», применила подобный подход и к нему: теперь при интерпретации творчества писателя акцент зачастую ставится либо на «художественной», либо на «религиозной» его составляющей.

Так, например, Владислав Ходасевич в статье с показательным названием «Поэзия Игната Лебядкина» отстаивает понимание Достоевского не просто как художника, а именно как поэта: «Вряд ли найдется другой прозаик, герои которого были бы так часто заняты, даже потрясены, даже одержимы поэзией, как герои Достоевского. <...> Причина этому – та, что в жизни самого Достоевского поэзия еще с младенчества играла роль важную. Он привык откликаться на нее сильно и считал ее одним из высочайших явлений человеческого духа. <...> Тяготение к поэзии <...> живет в героях Достоевского» [5. С. 245]. Известно глубоко пietетное отношение молодого Набокова-Сирина к Ходасевичу: «Крупнейший поэт нашего времени, литературный потомок Пушкина по тютчевской линии, он останется гордостью русской поэзии, пока жива последняя память о ней» [4. Т. 5. С. 587]. В течение жизни общее отношение Набокова к Достоевскому принципиально смещается от образа «пророка» не просто к образу «художника», но – в пределе – к представлению о нем как о «поэте». Думается, именно на такой основе могло родиться описание «Двойника» как «совершенного шедевра», с которым «поклонники Достоевского-пророка вряд ли согласятся»: «Эта история, изложенная очень искусно, <...> густо насыщенная фонетической и ритмической выразительностью...»

В «Лекциях по русской литературе» лекции о Достоевском занимают особое место. По сравнению с материалами о других русских писателях, в них много общих размышлений Набокова о художнике и искусстве.

Своего рода критическим апофеозом лекций о Достоевском становится размышление Набокова об искусстве как о «Божественной игре» [1. С. 185]: «Обращаясь к художественному произведению, нельзя забывать, что искусство – Божественная игра. Эти два элемента – Божественность и игра – равнозначны. Оно Божественно, ибо именно оно приближает человека к Богу, делая из него истинного полноправного творца. При всем том искусство – игра, поскольку оно остается искусством лишь до тех пор, пока мы помним, что в конце концов это всего лишь вымысел, что актеров на сцене не убивают... » [1. С. 185]. (Заметим, что положение о том, что искусство Божественно, «ибо именно оно приближает человека к Богу, делая из него истинного полноправного творца», самым непосредственным образом восходит к философским взглядам Н.А. Бердяева, к идеям русской религиозной философии, значимость которой Набоков на словах всегда предпочитал отрицать.) В контексте этого разговора об искусстве как о «Божественной игре» Набоков обращается к гению Шекспира, к театру, к сцене как к наиболее очевидному и показательному, с его точки зрения, проявлению одновременно и игровой, и Божественной природы искусства. Затем, обратившись вновь к Достоевскому, Набоков несколько раз и по разным поводам повторяет следующую мысль: «Есть в Достоевском нечто еще более необыкновенное. Казалось, самой судьбой ему было уготовано стать величайшим русским драматургом» [1. С. 185].

Именно поэтому набоковский образ романа «братья Карамазовы» – образ садовой беседки – принципиально сценичен. Глава «Исповедь горячего сердца. В стихах» предстает как «точно рассчитанная обстановка и реквизит: «круглый след от мокрой рюмки на садовом столе», окно, раскрашенное желтой краской, чтобы все выглядело так, словно снаружи сияет солнце, и куст, спешно вынесенный и с размаху брошенный рабочим сцены».

В садовой беседке Митя читает Алеше стихи. Дмитрий Карамазов представляет здесь тех героев Достоевского, которые, по словам Ходасевича, «часто заняты, даже потрясены, даже одержимы поэзией». Монолог Мити в беседке, обращенный к Алеше, организован как уникальное соединение нескольких разных поэтических текстов: это гимн Шиллера «К радости» и его стихотворение «Элевзинский праздник», это стихотворения Гете «Божественное» и «Границы человечества», строки из стихотворений Н. Некрасова, А. Фета, А. Майкова... [2. Т. 15. С. 541–543]. Митя, в сущности, становится автором этого нового синтетического поэтического текста, вобравшего в себя и русскую, и мировую поэзию. Он здесь, в беседке, в разговоре с Алешей, такой же поэт, такой же автор, как и его брат Иван, который создал поэму о Великом инквизиторе и пересказал ее Алеше в трактире.

Существует известный общеупотребительный образ творчества Достоевского, восходящий именно к этому разговору Ивана и Алеши: русские мальчики в трактире, которые спорят о вопросах бытия. Можно предположить, что у Набокова был свой образ творчества Достоевского, или, по крайней мере,

романа «Братья Карамазовы»: русские мальчики в садовой беседке, которые читают и слушают стихи.

*Литература*

1. *Набоков В.В.* Лекции по русской литературе. М., 2001.
2. *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинение и писем: В 30 т. Художественные произведения: В 17 т. Л., 1972–1976.
3. *Набоков В.В.* Собрание сочинений американского периода: В 5 т. СПб., 1999–2002.
4. *Набоков В.В.* Собрание сочинений русского периода: В 5 т. СПб., 2000.
5. *Ходасевич В.Ф.* Колеблемый треножник. М., 1991.