ПЕРЕДМОВА

(до українського видання роману Володимира Набокова «Лоліта», 2008 р.)

Володимир Набоков — унікальна фігура в культурі XX століття, одна з тих, що визначили головні напрямки розвитку сучасної літератури. Однаково віртуозно володіючи російською та англійською мовами, він став класиком російської та американської літератур. Романіст, новеліст, поет, він не обмежувався суто літературною діяльністю, був визнаним асом ентомології, обожнював метеликів, на яких полював із пристрастю й азартом скрізь, куди його заносила доля: у середній Росії, у Криму, у країнах Західної Європи й у Сполучених Штатах, зібрав дві представницькі колекції лускокрилих, одна з яких зберігається в Гарварді, а інша в Лозанні. Крім того, він був знавцем шахів і професійним укладачем шахових композицій. Серед його пізніх книг — досить незвичний опус «Вірші й задачі» (Poems and Problems, 1971), що містив не тільки вірші російською та англійською мовами, але й 18 шахових задач.

В 1920 — 1930-ті роки Набоков, що публікувався під псевдонімом В. Сирин, був помітною фігурою російської літературної еміграції. Він активно співпрацював у російськомовних газетах і журналах, був, зокрема, постійним автором «Сучасних записок».

Персонажами провідних його творів також були, як правило, люди, причетні до емігрантського середовища. Правда, на відміну від переважної більшості літераторів російської еміграції, Набоков відносно мало цікавився ідеями, але тяжів до розробки витонченої літературної техніки. На цю його властивість тоді ж звернув увагу В. Ходасевич, що порівнював Набокова-Сирина з фокусником, а головними дійовими особами його книг вважав виставлені напоказ літературні прийоми, що снують, подібно до ельфів або гномів, між персонажами. Ця концентрація на формі провокувала певне неприйняття Сирина письменницьким середовищем, яке, спираючись на традиції російської класики XIX століття, зосереджувалося, насамперед, на проблемі буття людини в етичному та ідеологічному аспектах.

Для Володимира Набокова 1940 рік став переломним: разом із сім'єю він переселився до США. Не стало письменника Сирина, й відразу, як птах Фенікс, він відродився в новому обличчі віртуоза англійської словесності, але вже під своїм справжнім ім'ям. Багато років Набоков заробляв на життя викладанням в американських університетах: з 1941 по 1948 рік — у Вельслейському коледжі, з 1948 по 1958 рік — у Корнельському університеті. До того ж у 1951 — 1952 роках він читав лекції в Гарварді, а з 1942 по 1948 рік був співробітником Музею порівняльної зоології цього ж університету. Очевидно, він знаходив неабияку втіху у викладанні, принаймні, три томи його лекцій, випущені посмертно, — «Лекції з літератури» (1980), «Лекції з російської літератури» (1981) і «Лекції про Дон Кіхота» (1983) — свідчать про те, що він уклав чимало особистісного запалу в упорядкування текстів, з якими приходив до студентської аудиторії. З іншого боку, досить значні викладацькі обов'язки часом, безсумнівно, сприймалися ним як прикра перешкода,

що заважає реалізації творчих планів. Адже коли до Набокова прийшли слава й фінансова незалежність, він негайно покинув невдячну професорську працю.

Модель життя й творчості Набокова була сконструйована ним самим. Хрестоматійним стало місце з його автобіографічної книги, що в третій її версії «Пам'ять, говори» (Speak, Memory, 1966) — виглядає так: «Кольорова спіраль у скляній кульці — таким бачу я своє життя. Двадцять років, що їх я провів у рідній Росії (1899—1919), — це дуга тези. Двадцять один рік добровільного вигнання в Англії, Німеччині, Франції (1919—1940) — очевидна антитеза. Роки, які я прожив на новій моїй батьківщині (1940 — 1960), утворять синтез — і нова теза». Відповідно до цієї логіки, останній відтинок з 1961 по 1977 рік, проведений у маленькому швейцарському містечку Монтре на березі Женевського озера, стає новим, четвертим витком спіралі й черговою антитезою. Однак остаточний синтез, уже без часових обмежень, мають формулювати наступні покоління дослідників та читачів, осмислюючи багатомірність набоковської авторської спадщини, подовжуючи нескінченний процес особистісного буття смислу.

На перший погляд може здатися, що зірку російської еміграції В. Сирина відокремлює від американського письменника Володимира Набокова непереборний бар'єр мови. Однак при ретельнішому розгляді ситуація з текстами письменника виглядає, у мовному відношенні, досить заплутаною. Як відомо, головні здобутки «другого витка спіралі» — це вісім романів: «Машенька» (1926), «Король, дама, валет» (1928), «Захист Лужина» (1930), «Подвиг» (1932), «Камера обскура» (1932), «Розпач» (1934), «Запрошення до страти» (1938), «Дар» (1937—1938).

Дев'ятий російськомовний роман залишився незавершеним, і два його фрагменти — «Ultima Thule» і «Solus Rex» — були опубліковані пізніше. Крім того, в 1920—1930-х роках були видані збірники малої прози «Повернення Чорба» (1930) і «Спостерігач» (1938).

Набоков-Сирин встиг опублікувати значну кількість віршів, есе, рецензій і навіть п'єс. Комплект англомовних романів Набокова теж містить вісім назв: «Справжнє життя Себастьяна Найта» (The Real Life of Sebastian Knight, 1941), «Під знаком незаконнонароджених» (Bend Sinister, 1947), «Лоліта» (Lolita, 1955), «Пнін» (Pnin, 1957), «Блідий вогонь» (Pale Fire, 1962), «Ада» (Ada, 1969), «Прозорі речі» (Transparent Things, 1972) і «Дивися на арлекінів!» (Look at the Harlequins!, 1974). Дев'ятий англомовний роман «Оригінал Лаури», що зберігається в архіві письменника, залишився незавершеним, і вже зараз розгортається драматична інтрига щодо його подальшої долі: син письменника Дмитро Набоков вагається, чи то знищити роман за останньою волею батька, чи оприлюднити цей текст, порушивши її. Але розподіл російських і англійських текстів за періодами ускладнено низкою обставин.

Ще в 1930-х роках письменник-емігрант усвідомив, що теперішній прорив і визнання можливі для нього тільки за умови зміни мови. Імовірно, якийсь час він вагався, вибираючи між англійською і французькою. Французькою він написав, наприклад, першу версію новели «Мадемуазель ПРО» і лекцію про Пушкіна. Англійською побачив світ ще в 1938 році «Сміх у темряві» (Laughter in the Dark) — новий авторський варіант «Камери обскури».

Тоді ж велася робота над романом «Справжнє життя Себастьяна Найта», англійський текст якого письменник привіз із собою до США в готовому вигляді.

На третьому й четвертому «витках», поряд зі створенням нових літературних текстів, тривала постійна взаємодія між російською та англійською складовими набоковської творчості. Так, свою мемуарну книгу письменник спочатку опублікував англійською («Переконливий доказ», 1951), потім зі значними змінами російською («Інші береги», 1954) і нарешті в третій, остаточній англійській версії («Пам'ять, говори», 1966). А в 1967 році з'явилася російськомовна «Лоліта» із вказівкою «Переклад автора». Але мова в цьому випадку йде не стільки про переклад у звичному значенні слова, скільки про створення нової версії тексту, де багатьом випадкам вишуканої мовної гри відповідають знайдені письменником і відповідні специфіці російської мови аналогічні, орієнтовані на людину з іншим культурним багажем каламбури й алюзії.

Володимир Набоков належав до досить давнього й багатого дворянського роду. Його предки з батьківського коліна були значними державними діячами, а предки з материнського коліна — багатими промисловцями, від одного з яких, дядька Василя Рукавішнікова, сімнадцятирічний Набоков у 1916 році одержав мільйонний статок і декілька маєтків, що належали родині, з двома тисячами акрів землі й віковою садибою в стилі XVIII століття.

Дитинство й отроцтво письменника віддавна претендують на роль розповсюдженого сьогодні щодо емігрантів символу «втраченого раю». Віктор Єрофеєв удало відзначив, що «туга за загубленим раєм» дитинства проходить майже через всі твори Набокова, дозволяючи говорити про їхню структурну єдність: «Екзистенціальна стійкість авторських намірів веде до того, що романи письменника групуються в метароман, який містить певну прафабулу, що матрицюється, репродукується в кожному окремому романі за необхідної розмаїтості сюжетних ходів і романних розв'язок, припускаючи певну інваріантність рішень однієї й тієї ж фабульної проблеми. <...> Зазначивши, що слово "гармонія", рідкісне в словнику Набокова, увійдемо до справді набоковського раю, що дав йому можливість болісно відчути своє пізніше існування як вигнання в набагато ширшому, а головне — більш глибокому сенсі, ніж еміграція. Вигнання з раю є саме по собі потужною психічною травмою, переживання якої й складає прафабульну основу російськомовних романів Набокова». Додамо — не тільки російськомовних, бо на цьому метароманному стрижні формується контур одного з наскрізних авторських міфів корпусу набоковської прози в цілому.

Опис цих «райських днів» розкидано по багатьох творах письменника, але в «чистому» вигляді ми їх бачимо в автобіографічній книзі «Інші береги». Автобіографічні книги важливі для розуміння самого фундаменту світобачення Набокова, бо вони містять квінтесенцію його філософії творчості, його авторську метафізику: погляд на власне життя як на певний текст, вивищений у якусь надреальність, де естетичне й етичне перебувають у неподільній єдності.

Так, уже в передмові до «Інших берегів» об'єднання цих аспектів відбувається у визначенні мети книги: «Її мета — описати минуле з граничною точністю й відшукати в ньому <...> розвиток і повторення таємних тем у явній долі. Я спробував дати Мнемозіні не тільки волю, але й закон». За баченням Набокова, людське життя (зокрема, його власне) являє собою в'язь «візерунків долі», бачення й правильне прочитання яких є запорукою творчих можливостей особистості.

В інтерв'ю А. Аппелю у вересні 1966 року Володимир Набоков так сформулював сутність власної творчості: «...я справді вважаю, що в моєму випадку ненаписана книга немовби існує в якомусь ідеальному вимірі, де проступаючи з нього, де затуманюючись, і моє завдання полягає в тому, щоб усе, що мені в ній вдається розгледіти, з максимальною точністю перенести на папір». Таке ж розуміння літературної творчості Набоков передовірив своєму персонажеві Федору Годунову-Чердинцеву: «Це дивно, я начебто пам'ятаю свої майбутні речі, хоча навіть не знаю, про що будуть вони. Згадаю остаточно й напишу». Нерідко різні набоковські тексти ставали етапами єдиного процесу «згадування», перш ніж задуманий твір втілювався остаточно. Із цим явищем можна зустрітися досить часто: ранні вірші Набокова містять майже всі теми його пізнішої прози, деякі оповідання можна розцінювати як ескізи до романів (наприклад, «Бахман» як прототип «Захисту Лужина»). Це нагадує платонівську концепцію пригадування душею справжньої ідеальної сутності свого буття. Розплутуючи напівзабуті візерунки своєї першодолі, особистість переживає диво творчості як диво зустрічі зі справжнім собою, пересилює свою тінь, свою хибність, переписує, створюючи книгу свого буття, є творцем самого себе.

Щоб зафіксувати, запам'ятати ці візерунки, їх треба спочатку побачити, прочитати як текст, тому обов'язковою умовою для справжнього художника, за Набоковим, є його здатність помічати дрібні деталі реальності, розуміти їх мову: «Моя ніжна й весела мати у всьому потурала моєму ненаситному зору. Скільки яскравих акварелей вона написала при мені, для мене! Яке це було одкровення, коли з легкої суміші червоного і синього виростав кущ перського бузку в райському кольорі! <...> Як я любив персні на материнській руці, її браслети! Бувало, у Петербурзькому будинку, у найвіддаленішій з її кімнат, вона виймала зі схованки в стіні цілу купу коштовностей, щоб розважити мене перед сном. Я був тоді дуже малий, і ці струмливі діадеми й намиста не поступалися для мене в загадковому зачаруванні табельним ілюмінаціям, коли у ватяній тиші зимової ночі гігантські монограми й вінці, складені з кольорових електричних лампочок — сапфірних, смарагдових, рубінових, — глухо горіли над облямованими снігом карнизами будинків».

Певний момент реальності треба не тільки побачити, але й запам'ятати. Із цим пов'язана ціла набоковська концепція пам'яті як необхідної умови для подолання часу, ентропії й хаосу. Він вважав, що саме пам'ять («Мнемозіна») дозволяє не тільки зберегти, але й відродити, відтворити «втрачений час» за допомогою творчості. «Реальність» недостатньо побачити й запам'ятати, необхідно розгадати її «таємний візерунок», її шифр, її знакову, символічну природу. І саме з такою «розшифрованою» світобудовою, за Набоковим, має справу не тільки «справжній художник», але будь-яка людина із творчою спроможністю: «Одного разу побачене не може повернутися в хаос ніколи». Ця особлива «видючість» припускає здатність за тимчасовим і мінливим, чуттєвим і конкретним бачити вічне й онтологічне, недосяжне й потойбічне.

Для коректного розуміння творів Набокова треба позбутися хибного уявлення про їхнього автора як про «холодного естета», для якого байдужі далекі етичні проблеми. В одному з інтерв'ю Набоков несподівано недвозначно окреслив свою моральну позицію: «Правду кажучи, я вірю, що одного чудового дня з'явиться

переоцінювач, який сповістить, що я зовсім не легковажна жар-птиця, а переконаний мораліст, що викриває гріх, що бичує дурість, що висміює вульгарність і жорстокість, що стверджує верховенство ніжності, таланта й почуття гідності». Згідно з цими настановами й будується «художній всесвіт» Набокова, у якому вигадливий синтез етики, естетики й метафізики прямо співвідноситься з «розподілом сил» усередині триєдності автор — герой — читач.

Набокову ніколи не був близьким «поліфонізм» творчості, тому що єдиним «диктатором» і «владарем» у його творах завжди був він сам — автор. Герої ж повністю підкорялися його волі, його «правилам гри». В інтерв'ю своєму учневі Альфреду Аппелю Набоков заявив: «...задум роману міцно тримається в моїй свідомості, і кожний герой іде тими шляхами, що їх я для нього придумав. У цьому приватному світі я виключний диктатор, і за його істинність і міцність відповідаю я сам». З одного боку, мистецтво виглядає як ілюзія, «чудовий обман», але з іншого — мова йде про показове для Набокова співвідношення позиції Автора й Героя з позицією Бога й Людини. Відносини всередині першої опозиції моделюються за зразком відносин усередині опозиції другої. Подібно до того, як Бог (Доля, Вище начало) створює людину й «випробовує» її, Автор (Творець) теж створює героя, персонажа (Персон — ім'я головного героя набоковського роману «Прозорі речі»), щоб випробувати його на «міцність» — на здатність творчо сприймати й розгадувати свою долю шляхом «бачення» і «зчитування» «знаків і символів», що їх розставлено автором-творцем.

Тому ключовою темою творчості Набокова є сама творчість. Літературне письмо в цьому розумінні передусім виступає як автокоментар, метатекст, авторефлексія культури, що намагається осмислити свої фундаментальні засади. Однією з визначальних особливостей набоковського художнього типу мислення стала незавуальована «літературність» творчості письменника, що може бути порівняна зі схожими тенденціями у творчості, наприклад, Х. Л. Борхеса, оповідання якого, за зауваженням Д. Барта, є «постскриптумом до всього корпусу літератури». Загострене відчуття «чужого слова» і, як наслідок, реакція на нього завжди були властиві набоковському дару. І реакція ця дуже часто втілюється у формі пародії та — ширше — інтертекстуальності, виступаючи при цьому як слід об'єктивного, внутрішньо діалогічного міжтекстового спілкування, безкінечного становлення й плину живого тексту, живої культури, живої у своєму різномірному бутті особистості.

Такого роду чутливість письменника до «чужого слова» багато в чому є наслідком особливого світобачення, особливого розуміння людського життя й культури в цілому як «тексту»: «Рай — це місце, де безсонний сусід читає нескінченну книгу при світлі вічної свічі!» — пише Набоков в «Інших берегах». Література при цьому сприймається письменником не просто як хаотичне накопичення «текстів» різних рівнів, а як система зі своїми внутрішніми законами. Саме тому настільки характерні для творчості Набокова образи музею, колекції, бібліотеки, образи, що говорять про «структуру реальності», про те, що життя й бібліотека — одне і єдине. Але подібна «енциклопедичність» аж ніяк не стає синонімом статичності чи обмеженості художнього бачення письменника, концентрація «чужих текстів» у своєму «тексті» не означає їх «машинального» перенесення «на чужий ґрунт» — вони необхідним чином трансформуються,

вступаючи в складні відносини як між собою, так і з «новим текстом». І літературне пародіювання при цьому виступає не просто як засіб подолання традиції, канонів, не просто як засіб «деміфологізації», а як умова народження діалогічної ситуації. «Книги часто розповідають про інші книги... а іноді вони начебто говорять між собою», — вустами своїх героїв характеризує подібну полікультурну ситуацію італійський письменник і вчений У. Еко.

Тому набоковську прозу в сучасному літературознавстві характеризують передусім як метапрозу, яка тематизує сам процес творчості через співвідношення автора-творця та його текстового двійника в образі персонажа-письменника, що на наших очах пише даний текст. Виникає ефект віддзеркалення оповідної структури, що співвідносить героя-письменника та автора-творця, «текст у тексті» та «рамочний текст», а також супроводжується прямими або непрямими коментарями з трактовкою взаємопроникнення текстової та затекстової реальностей. Відбувається «оголення прийому», акцентування уваги на самому процесі конструювання тексту, що залучає до співтворчості також і читача, пропонує певну гру в аспекті пародії, загадки, ребуса, анаграми тощо.

Однією із значущих прикмет міжкультурної сутності сучасної літератури взагалі та набоковського письма зокрема є апелювання до міфу як універсального підґрунтя духовного буття людини, вічного джерела смислів та значень, що їх залучають до авторського текстопородження.

«Загублений рай» чистого ангельського першобуття дитинства як центральний авторський міф Набокова відрізнявся від прекрасного минулого «садибного міфу», скажімо, Івана Буніна. Більшу частину часу юний Набоков проводив у Петербурзі, у сімейному особняку на Великій Морській, де здобув традиційне для свого кола блискуче виховання — мови, фехтування, бокс, етикет, танці... Для Набокова протягом усього життя багато значив його батько Володимир Дмитрович — державний і політичний діяч, юрист, ліберал, одна з ключових фігур російського суспільного життя початку XX століття. Він був англоманом, тому в родині завжди панував «англійський дух» і відповідний цьому духу стиль життя (так, згодом Набоков згадував, що англійською почав говорити раніше, ніж рідною мовою, а першим його словом російською було «какао»). У будинку на Великій Морській була величезна бібліотека, яка з дитинства привертала увагу Набокова численними працями з улюбленої ним ентомології, енциклопедіями й прекрасною добіркою художньої літератури. Читання помітно вплинуло на становлення й своєрідність набоковського таланту.

У грудні 1910 року Набоков-старший віддає своїх синів — Сергія й Володимира — у відоме Тенишевське училище — приватну школу, засновану князем В'ячеславом Тенишевим в 1900 році. Це був підкреслено демократичний, ліберальний навчальний заклад, у якому панував дух рівності й професіоналізму (училище випустило багато знаменитих учнів, першим з яких був Осип Мандельштам). З отроцтвом прийшли перша любов і перші вірші — вони були навіяні почуттям до Валентини Шульгіної, виведеної під іменами Тамара в «Інших берегах» і Машенька в однойменному романі.

Перші вірші шістнадцятирічного Набокова надрукували у престижному «товстому» журналі «Вісник Європи». Це була досить слабка учнівська спроба, що, за словами самого Набокова, була «настільки ж банальною, як блакитна калюжа в

березні...». Але цей досвід одержав гідне продовження — у тому ж 1916 році своїм коштом молодий Набоков видає 500 примірників невеликої поетичної книги «Вірші», епіграф до якої, узятий з Мюссе, визначає загальний тон не тільки цих перших віршів, але й першого роману: «Спогад про щастя, можливо, більш істинний на землі, ніж саме щастя». Подальша доля (майже в дусі таких улюблених Набоковим «візерунків» і «збігів») перетворила цю романтичну сентенцію на реальність — уже незабаром сама Росія стане для майбутнього письменника лише «спогадом про щастя».

Володимир Дмитрович, батько Набокова, був одним із лідерів кадетів (конституційно-демократичної партії), тому революційні події 1917 року й більшовицький терор не могли не торкнутися його та його родини. У листопаді 1917 року Набокови, як і переважна більшість майбутніх емігрантів, перебираються до Криму, де через рік Набоков-старший одержує пост міністра юстиції Кримського Тимчасового уряду. У середині квітня 1919 року родина Набокових на грецькому пароплаві з майже іронічною для російських біженців назвою «Надія» залишає назавжди рідні береги, що тепер уже стали «іншими». У день двадцятиліття Володимира-молодшого родина Набокових зійшла на грецький берег, а в травні 1919-го перетнула Ла-Манш і виїхала в Лондон. 1 жовтня 1919 року Володимир Набоков був зарахований у Триніті-коледж Кембриджського університету, в якому вивчав французьку літературу до червня 1922 року. За час навчання з'являються й перші помітні літературні доробки Набокова — у 1921 році він робить вільний переклад повісті Ромена Роллана «Кола Брюньйон» (у набоковському варіанті — «Ніколка Персик»), а через рік — «Аліси в Країні Див» Л. Керролла (у версії перекладача — «Аня в Країні чудес»). У грудні 1922 року виходить книга віршів «Гроно», а в січні 1923-го — віршований збірник «Горній шлях». Вони були підписані псевдонімом «В. Сирин» — ім'ям одного з трьох чарівних птахів слов'янського фольклору. Вирок більшості рецензентів на ці збірки був суворий, але справедливий — вірші наслідувальні й штучні, незважаючи на технічну майстерність автора.

Але проникливі рецензенти (наприклад, Ю. Айхенвальд) змогли побачити вже в цих збірках риси тієї особливої «набоковської» поетики, яку не сплутаєш ні з якою іншою: яскраво-точний звукопис, смілива й несподівана деталізація і т. п. І вже в цих перших збірках ми бачимо розвиток тем, що стали для письменника своєрідною «візитною карткою». Це насамперед тема дитинства й спогадів про минуле, численні культурні алюзії (російська поезія XIX століття, середньовічна література тощо). Саме минуле дозволяє уникнути хаосу сьогодення і знайти прихисток у цьому минулому разом із коханою людиною.

Теми втраченого щастя й сну в поезії Набокова-Сирина досить тісно переплітаються з темою Росії. Так, у відомому вірші 1927 року «Розстріл» розвиваються намічені в ранніх віршах ідеї — ліричний герой віддає перевагу героїчній смерті в Росії перед емігрантським «небуттям».

За цей час у житті Набокова відбулися дві події, що сильно вплинули на подальшу його творчість. У березні 1922 року його батько був убитий двома «чорносотенцями», які намагалися застрелити П. Мілюкова під час його берлінської лекції. Загибель Володимира Дмитровича справила сильне враження на його сина, у творах якого образ батька посів згодом одне з провідних місць. І

друга подія — це знайомство й одруження з Вірою Овсіївною Слонім, якій Набоков присвятить майже всі свої подальші твори.

Саме з останньою подією Брайн Бойд, кращий біограф письменника й інтерпретатор його текстів, пов'язує несподіваний «прорив» у творчості Набокова в 1925 році, у якому, на його думку, «зріла творчість Набокова відокремлюється від його юнацьких творів, саме тут відбувається перелом і неоперений Сирин перетворюється на дорослого райського птаха».

1925 року Набоков пише свій перший роман «Машенька» й оповідання «Повернення Чорба», що дало назву однойменній збірці оповідань і віршів 1929 року. «Машенька» — це вже «набоковський», але немовби й «не цілком набоковський» роман. Сам автор, що мав звичку прикрашати свої романи малюнками метелика, до «Машеньки» додав лише малюнок лялечки. Це один з найбільш автобіографічних романів письменника. В основі сюжету — спогади головного героя, Ганіна, що багато в чому перегукуються зі спогадами самого Набокова про Тамару в «Інших берегах». Фінал роману по-набоковськи несподіваний — в останній момент Ганін відмовляється від зустрічі з Машенькою, бо розуміє, що минуле його пішло назавжди, але образ цього минулого кохання живий і реальний у його свідомості, у його пам'яті.

Таким чином, уже в цьому «незрілому» романі Сирина ми бачимо багато рис наступних романів Набокова. Насамперед це особливе розуміння «реальності» і часу: тіні Берґсона й Пруста лягають хрест-навхрест на повну деталей і сонячних переливів набоковську прозу. Крім того, образ Машеньки відкриває довгу галерею витончених набоковських символів — його семантичний зв'язок з образом Росії безперечний. Це підтверджується й позицією самого Набокова, що ніколи не жалкував за своїми матеріальними втратами в Росії, але все життя намагався повернути собі втрати духовні: «Моя давня розбіжність із радянською диктатурою ніяк не пов'язана з майновими питаннями. Зневажаю росіянина-зубра, що ненавидить комуністів, тому що вони, мовляв, украли в нього грошенята й десятини. Моя туга за батьківщиною лише своєрідна гіпертрофія за втраченим дитинством».

Із виходом «Машеньки» Набоков-Сирин звернув до себе увагу як прозаїк «молодого покоління» еміграції, що подає великі надії, хоча багато хто з рецензентів оцінили роман досить однобічно — як добротну соціально-побутову оповідь з емігрантського життя. Але дехто вказав на ті риси поетики роману, які згодом будуть асоціюватися насамперед з ім'ям Набокова. Наприклад, Ю. Айхенвальд, що написав дві рецензії на «Машеньку», наполягав на тому, що зміст книги не вичерпується лише реалістичним відтворенням емігрантського побуту, навпаки, це буття в Сирина «скоріше примара, тінь і фантастика, ніж реальність: воно менш дійсне, ніж ті далекі дореволюційні роки, коли герої жили в Росії, у себе вдома, а не в берлінському пансіоні, де звела їх доля й автор. Пансіон цей дуже переконливо, і виразно, і з гумором зображений у тонах зневіри й туги, незатишний притулок російських емігрантів, жертв «великого очікування», не справляє враження оригіналу, яви: начебто люди сняться самим собі. І саме цей колорит сновидіння відрізняє «Машеньку», і це тим примітніше, що Сирин мистецьки зв'язав його із самою незаперечною фактичністю, від якої боляче, і жорстко, і моторошно».

Уже другий роман Набокова-Сирина «Король, дама, валет» (1928) — раз і назавжди розвіяв міф про Сирина як «нового Тургенєва» еміграції. Починаючи з цього твору формується новий міф про Набокова як письменника, якому зовсім байдужі проблеми добра і зла, якого цікавить лише форма й стиль своїх книг, що зрадив реалістичні традиції російської літератури, тобто «імідж» письменника талановитого, але «незрозумілого». Так, емігрантський критик К. Зайцев у паризькій газеті «Росія й слов'янство» робить досить невтішні висновки: «З величезною поетичною пильністю, з винятковим стилістичним блиском автор відтворює абсолютну незначність і беззмістовність життя. <...> Герої Сирина — «людиноподібні». Вони фізіологічно подібні до людей, але жах, що йде від книги Сирина, визначається саме тим, що це лише подоби людей, радше моторошні, аніж механічні гомункулуси. Люди як люди, але тільки без душі. Страшний, фантастичний гротеск, написаний зовнішньою манерою витонченого реалізму». Критик дуже добре помітив цей «зовнішній реалізм» письменницької манери Набокова, який ніколи, власне, і не прагнув стати реалістом». Навпаки, Набокова завжди цікавило те, що заховано за завісою видимої «реальності», з особливою «відстороненістю — очудненням» письма як оптики бачення світу. Провідним у романі стає мотив ляльковості, «штучності» навколишнього світу та героїв, і самі герої не хто інші, як «король, дама, валет» з колоди гральних карт, ненадовго поміщені фантазією автора в красиво розфарбований, але безнадійно бутафорський світ.

Таку «штучність» Набоков-Сирин постійно підкреслює в тексті за допомогою найрізноманітніших прийомів. Це пародія (автор обіграє тут «адюльтерний роман» з його споконвічним «любовним трикутником»), мотив ляльок і манекенів, ігрова техніка оповідання, цитатність. Але на повну силу й з більшим ефектом вони «спрацюють» у третьому романі письменника, що підніс його на вершину літературного олімпу еміграції, — в «Захисті Лужина» (1929).

Роман друкувався на сторінках великого й престижного «товстого» емігрантського журналу «Сучасні записки». Сам цей факт і блискуча оповідна майстерність «Захисту Лужина» змусили звернути увагу на молодого автора всю культурну частину російської діаспори. Емігрантська письменниця й критик Ніна Берберова так описала перше враження від читання набоковського роману: «Номер «Сучасних записок» з першими розділами «Захисту Лужина» вийшов у 1929 році. Я сіла читати ці розділи, прочитала їх двічі. Величезний, зрілий, складний сучасний письменник був переді мною, величезний російський письменник, як Фенікс, народився з вогню й попелу революції й вигнання. Наше існування відтепер набуло сенсу. Усе моє покоління було виправдано». Знаменним був і відгук Івана Буніна, загальновизнаного «метра» емігрантської літератури: «Цей хлопчисько вихопив пістолет і одним пострілом поклав усіх старих, у тому числі й мене».

Сюжет роману — історія життя як розвиток метафорично-символічної хвороби геніального шахіста Лужина, для якого шахи стають ідеєю-фікс і якому здається, що реальність — це гігантська шахова гра. Увагу Набокова як письменника завжди привертали випадки патології, відхилення від звичайних норм і правил життя, і у випадку з Лужиним ми стикаємося з пронизливою й трагічною боротьбою геніальної людини зі світом власних шахових ілюзій. Його дружина намагається відгородити безпомічного й зворушливого Лужина від світу шахів, але головний

герой і читач (у цьому проявляється особлива набоковська «ігрова» стратегія оповідання) розуміють, що сама доля (або автор) підштовхує Лужина до шахів як моделі світу, «втягує» його в гру. Рятуючись від цієї атаки на своє нове життя, Лужин вважає, що він має вигадати нову й невразливу контрстратегію, на зразок тієї, котру він підготував для партії з Тураті. Чим розпачливіше намагається він захистити своє щастя, тим виразніше чутні кроки невблаганної долі. Нездатний відгородити тепло свого життя від холодного світу шахів, він обирає код, на який не може бути відповіді, — обирає самогубство. Але й ця, остання його хитрість, як він зрозуміє, перетвориться на шахову композицію: коли Лужин летить униз, у смерть, він із жахом бачить, як бруківка під ним розпадається на бліді й темні квадрати.

Набоков «дарує» Лужину близьке авторові безтурботне «садибне» дитинство й майстерно «вводить» читача у свідомість свого героя, щоб крок за кроком простежити виникнення й розвиток лужинської гри зі світобудовою: «Єдине, що по-справжньому цікавило його, була складна, химерна гра, у яку він — незрозуміло як — був замішаний. Безпомічно й похмуро він вишукував прикмети шахового повторення, продовжуючи дивуватися, до чого воно йдеться. Але завжди бути напоготові, завжди напружувати увагу він теж не міг: щось тимчасово слабшало в ньому, він безтурботно насолоджувався партією, надрукованою в газеті, і, раптом схаменувшись, з тугою відзначав, що знову недогледів і в його житті щойно було зроблено тонкий хід, який нещадно продовжував фатальну комбінацію. Тоді він вирішив подвоїти пильність, його млоїла неможливість придумати розумний захист, тому що мета супротивника була ще прихована. <...> Ретельно й по можливості холоднокровно Лужин перевіряв уже подальше повторення схеми його минулого, йому ставало сумно й страшно, начебто насувалося на нього з нещадною точністю неминуче й немислиме лихо».

Таким чином, у «Захисті Лужина» дуже повно поданий весь складний комплекс складових набоковської поетики. Це — проблеми співвідношення свідомості й реальності, генія й божевілля, вибору й приреченості, з одного боку, і теми смерті (символічним вираженням якої в романі є образ шахів), гри, долі дитинства, спокуси, «таємних візерунків» життя — з іншого. З різним ступенем концентрації ці набоковські константи будуть представлені в романах, написаних до створення двох найзначніших російськомовних книг письменника, — «Запрошення до страти» і «Дарі».

Це романи «Спостерігач» (1930), «Подвиг» (1930), «Камера обскура» (1931), «Розпач» (1934). «Спостерігач» являє собою цікаву амальгаму на тему «бачення реальності», з витонченою грою на рівні «точки зору» у тексті й першим у набоковській прозі «ненадійним оповідачем», розповідь від імені якого згодом стане в письменника улюбленим прийомом. Роман «Подвиг» був написаний того ж року, але він дуже відрізняється від «Спостерігача». По-перше, це одна з найбільш автобіографічних книг Набокова. І по-друге, «Подвиг», на відміну від «Спостерігача», досить політизований. Мартин, справджуючи можливу мрію самого Набокова, здійснює подвиг: інкогніто вирушає до Радянської Росії, що стала для Мартина й Соні напівміфічною «Зоорландією»: «Зоорландська ніч здалася ще темнішою, нетрі її лісів ще глибшими, і Мартин уже знав, що ніхто й ніщо не може йому перешкодити вільним мандрівником пробратися в ці ліси, де в сутінках мучать гладких дітей та пахне гаром і тліном».

У романах «Камера обскура» і «Розпач» центральне місце займає завжди актуальна для Набокова проблема співвідношення етики й естетики. У першому з них мистецтвознавець Бруно Кречмар за свою духовну сліпоту «покараний» всемогутнім автором сліпотою фізичною; другий — розповідь від імені «ненадійного оповідача» Германа Карловича про його «чудовий», але невдалий злочин. Узагальнюючи, можна сказати, що обидві книги — про «несправжніх художників», етична й естетична сліпота яких у набоковському всесвіті ніколи не залишиться безкарною.

Фігура художника та проблема істинності його таланту залишаються вирішальними й у двох «вершинних» російських романах письменника — «Запрошенні до страти» і «Дарі». Улітку 1934 року Набоков раптом облишив роботу над романом «Дар» і за два тижні написав чорновий варіант зовсім нового роману, що по праву вважається шедевром письменника, — «Запрошення до страти». Дія відбувається в умовному, напівфантастичному світі, у якому майже не залишилося місця добру, красі й розуму. Головному героєві Цинциннату Ц. оголошують смертний вирок за вчинений злочин — він непрозорий у цьому абсолютно прозорому світі, де все ясно й зрозуміло. Цинциннат проводить у камері дев'ятнадцять днів (їх опис і становить сюжетну основу твору), а наприкінці роману головному герою відрубують голову. Така сюжетна канва дозволила деяким критикам і дослідникам зарахувати «Запрошення до страти» до роману-антиутопії, подібного до «Ми» Є. Замятіна.

Справді, страждання «непрозорого» Цинцинната якнайкраще вписуються в парадигму жанру антиутопії — герой-ізгой зазнає утиску з боку суспільства, що духовно деградувало. Для такої трактовки є підстави. Роман писався в період формування й розвитку найжорстокіших тоталітарних режимів XX століття. Б. Бойд, відзначаючи справедливість цього судження, втім, звертає увагу на його недостатність: «Не випадково Набоков почав "Запрошення до страти", коли Геббельс як міністр народної освіти й пропаганди став кувати з німецької культури "культуру" нацистську, а Сталін затис у кулаку Спілку радянських письменників і весь Радянський Союз. Роман спрямовано не стільки проти якоїсь політичної системи, скільки проти типу мислення, що можливий за будь-якого режиму, хоча й приймає найбільш лиховісні форми в ідеологічних диктатурах, минулих і сучасних, релігійних і політичних, лівих і правих. Будь-яке спілкування вимагає слів, котрі виражають якісь загальноприйняті ідеї й судження, що спрощують об'єкт. Ми можемо пристосуватися до світу Цинциннатових співгромадян, прийняти, як найбільш адекватну, мову повсякденності, і тоді сама думка про існування чогось незвіданого чи незбагненного в людині або речах здасться нам обурливою єресю, з якою необхідно негайно покінчити».

Таким чином, роман варто трактувати в ширшому контексті — як твір про творче й повсякденне, обивательське сприйняття реальності й буття. Ця провідна тема подана в «Запрошенні до страти» у вигляді конфлікту між потенційно творчою, художницькою особистістю Цинцинната й брутальним, вульгарним, бутафорським світом, що оточує головного героя. У цьому світі немає місця фантазії, подиву, відкриттю, диву, це світ форм, що закостеніли, світ мертвих слів: «Оточуючі розуміли один одного з півслова — тому що не було в них таких слів, які б кінчалися якось зненацька, на іжицю чи що, перетворюючись на пращу або птаха, з дивними

наслідками. У курному маленькому музеї, на Другому Бульварі, куди його (Цинцинната) водили в дитинстві й куди він сам потім водив вихованців, були зібрані рідкісні, прекрасні речі, — але кожна була для всіх городян, крім нього, так само обмежена й прозора, як і вони самі одне для одного. Те, що не було названим, — не існує. На жаль, усе було названим». Цинциннату стає «тісно дихати порохом намальованого життя», він спробував за допомогою творчості, за допомогою Слова виразити щось справжнє і таємниче, дати речам нове ім'я, що дозволило б наблизитися до «потойбічного», до справжнього буття, дозволило б уникнути смерті. Фальшивість слів сповна відповідає фальшивості думок і вчинків персонажів, що оточують Цинцинната. Та й самі вони, за характеристикою головного героя, не більш ніж «ляльки», «пародії». Їхній світ схожий на безглузді театральні декорації — з намальованим місяцем, із плюшевим тюремним павуком і грозою надворі, що «просто, але зі смаком поставлена». Вони оточують засудженого на смерть Цинцинната надокучливою турботою й увагою, пригощаючи героя «молоком доброти» із відра, «на дні якого лежить дохлий пацюк». Символом цієї неправди й псевдодобра виступає в романі мсьє П'єр, «турботливий» і невгамовний кат Цинцинната. Він невпинно турбується про духовний і фізичний «комфорт» свого «підопічного» і навіть улаштовує з приводу майбутньої страти гучне свято з гостями й феєрверком.

І все-таки у в'язниці Цинциннату вдається «знайти Слово» — у камері він пише щоденник, що допомагає усвідомити всю неправду й вульгарність навколишнього й можливість іншого, справжнього буття. І з цим усвідомленням приходить звільнення Цинцинната, тому мить його смерті перетворюється на початок нового, справжнього життя й руйнування життя фальшивого: «Мало що залишалося від площі. Поміст давно звалився у хмарі червонуватого пилу. Останньою промчала в чорній шалі жінка, несучи на руках маленького ката, як личинку. <...> Усе розповзалося. Усе падало. Кручений вихор забирав і крутив пил, ганчірки, фарбовані друзки, дрібні уламки позолоченого гіпсу, картонну цеглу, афіші; летіла суха імла; і Цинциннат пішов серед пилу, і впалих речей, і полотен, що тріпотіли, прямуючи у той бік, де, судячи з голосів, стояли істоти, подібні до нього».

Якщо в «Запрошенні до страти» Цинциннат лише знаходить свій голос, то головний герой наступного набоковського роману «Дар» (1938) Федір з'являється перед читачем у процесі становлення й розвитку свого художницького таланту.

Б. Бойд убачає в «Дарі» своєрідну «енциклопедію життя художника замолоду»: «В "Уліссі" Джойс уміщає все життя Дубліна, що б'є ключем, в одну книгу. В "Дарі" Набоков, немов у відповідь на це, пропонує нам не тільки столицю, але й континент — Берлін і Євразію — у романі, що так само багатолюдний і мінливий, як міська вулиця, так само величезний і різноманітний, як найбільша частина суші. Зворушлива історія кохання, портрет художника в молодому віці, скрупульозний реєстр соціального середовища, яскрава розповідь про уявлювані подорожі, дослідження долі, напружений діалог з усією літературною традицією, оригінальний аналіз відносин між мистецтвом і життям, підлога книжкової полиці біографій, ностальгічних, панегіричних, трагічних і полемічних — усе це й ще багато чого іншого і є "Дар"».

А. А. Долінін вважає роман продуктом осмислення письменником традицій Пушкіна й традиції Чернишевського: «Герой «Дару», мабуть, не випадково має

подвійне прізвище, перша половина якого нагадує про Пушкіна, а початкові літери другого — про Чернишевського: як і кожен російський письменник XX століття, він спадкоємець двох цих літературних батьків і, визнаючи одного, зобов'язаний відректися від іншого». Схожу думку ми зустрічаємо у Б. М. Носика, автора «першої російської біографії» письменника: «Роман цей і дійсно справжня енциклопедія російської літератури».

Можна виділити й ще одне тлумачення роману. У загальному вигляді він постає картиною зростання поетичного дару молодого емігрантського письменника Федора Годунова-Чердинцева, цього «alter ego» самого Набокова. Але «Дар» містить у собі й результати, підсумок письменницької праці героя, тому роман можна подати як дослідження самого творчого процесу як такого, про що писали ще сучасники Набокова — В.В. Вейдле й В.Ф. Ходасевич. Вони були першими, хто відзначив, що тема творчості Набокова — сама творчість. Звідси й пішла традиція розглядати роман як розповідь про те, як був задуманий, писався й був написаний цей роман.

«Дар» складається з п'яти розділів, три з яких містять у собі вставні художні (або художньо-документальні) тексти головного героя роману Федора Годунова-Чердинцева. У першому розділі наводяться його вірші й неопублікована розповідь про самогубство Яші Чернишевського. У другому — розповідь Федора про його батька, теж неопублікована частина задуманої героєм батьківської біографії. Скандально знаменитий четвертий розділ — це «Життєпис Чернишевського» — «... "біографія-буф", абсурдне життє ще більш абсурдного подвижника». Більше того, наприкінці «Дару» Федір вирішує написати «класичний роман, з типами, з любов'ю, з долею, з розмовами». Тобто Федір має на увазі щойно прочитаний читачем сам роман «Дар», що й дозволило С.С. Давидову говорити про роман як про «стрічку Мебіуса»: «Герой Федір, рухаючись по обідку такої стрічки, починає свій шлях на поверхні «х», тобто на сторінках роману Набокова, але, підходячи до його кінця, у проміжках між кінцем роману і його другим початком, Федір переходить на поверхню «в», тобто на сторінки вже власної книги». Це виправдує і той погляд на «Дар», відповідно до якого перед нами дійсне становлення художницького дару головного героя, його джерела, ріст і зміна. Вставні тексти з основною тканиною оповідання перебувають у стані діалогу. Причому, говорячи образно, не тільки вставні тексти «прояснюють» сам «Дар», але й навпаки — їх «голос» починає звучати повною мірою лише в безпосередньому контакті з «сусідами». Особливо це стосується четвертого розділу «Дару» — «Життєпису Чернишевського». Ця пародійна й іронічна до в'їдливості біографія так і не була спочатку опублікована в складі тексту всього «Дару» — редакція «Сучасних записок» сприйняла четвертий розділ як «образу пам'яті великого шістдесятника».

Але Федір (і Набоков) не висміює лише самого Чернишевського (почуття, що відчуває до цієї недоладної фігури читач «Дару», нагадує скоріше жалість), він висміює насамперед ті суспільні й естетичні настанови, які символізує Чернишевський і які довгі роки були катехізисом російської ліберальної інтелігенції. Естетичному й суспільному ідеалу волі («ідеалу Пушкіна») Федір протиставляє світоглядну «сліпоту» Чернишевського, що зазнала життєвого і творчого краху. «Федір ставиться до Чернишевського як до інтелектуального блазня, чиї ідеї не

заслуговують навіть комплімента у вигляді докладного критичного розбору. Він багато цитує самого Чернишевського, щоб його груба матеріалістична гносеологія викривала себе сама; він розкриває інтелектуальну й емоційну плутанину його естетики, що не допускає серйозного аналізу. Однак для Федора набагато важливіше не вступати в суперечку з Чернишевським, а показати, як його життя постійно спростовує його ж філософію, немов сама доля мстить йому за його погляди. Чернишевський — матеріаліст, але він майже повністю сліпий і глухий до навколишнього матеріального світу: живучи короткозорими абстракціями й книгами, він плутає пиво з мадерою, сибірську флору з європейською, ґедзя із джмелем. Жадібний до популярності у мас, він виявляється майже в повній самотності заслання, де на нього ніхто не звертає уваги. Прихильник здорового глузду, він оточений божевільними, у нього істеричка-дружина й син-психопат. Борець за волю, принаймні в певному її різновиді, він у результаті потрапляє у в'язницю, а після себе залишає спадщину цензури. У контексті «Дару» Чернишевський — це яскравий зразок невдахи, якому життя постійно й невблаганно завдає однієї поразки за іншою. При цьому майстерність, з якою Федір розкриває тему даремності й провалу життєвих устремлінь свого героя, свідчить про першу велику перемогу його власного мистецтва. Показуючи, як життя спростовує все, у що вірить Чернишевський, Федір прагне висміяти свого антипода: він думає, що Чернишевський у своєму світі приречений спотикатися на кожному кроці саме тому, що його філософія ставить життя з ніг на голову».

Тому можна сказати, що «Дар» — своєрідний набоковський суспільно-естетичний «маніфест», наявність у якому двох «полюсів» — полюса Пушкіна й полюса Чернишевського — визначає всю структуру роману в цілому. Безумовно, що батько Федора — цілковита протилежність Чернишевському, а сам головний герой «Дару» зважує своє й чуже мистецтво на «пушкінських терезах», і не випадково в останньому абзаці роману, у вірші Федора, що немов повертає нас у жаданий рай життя-книги, звучить голос Пушкіна.

Подібно до того, як багато років тому Набокову довелося втікати від однієї диктатури, так 1937 року він з родиною перебирається у Францію, рятуючись від диктатури іншої. Тут він приймає дуже важке для себе рішення — стати англомовним письменником. Завдяки цьому він згодом здобуде репутацію найбільш західного з російських авторів. Набоков зміг реалізувати максимум можливостей російської мови, і тепер він мав зробити те ж саме з мовою англійською, що, зрештою, йому вдалося. Перший англійський роман називався «Справжнє життя Себастьяна Найта» (1939), і в ньому Набоков сповна апробував усі ті оповідальні стратегії, якими він користувався і в подальшій творчості. Це роман-інтерпретація водночас і творчості, і життя героя-художника в неподільності їх особистісного буття. Оповідач — зовнішньо в образі брата Себастьяна — немовби реконструює справжню долю митця й особистості, пишучи «справжню» біографію на тлі мерехтливого непотребу можливих та існуючих версій. Він знову проживає життя брата, прочитуючи його як великий, нескінченний текст, причому книги письменника є невід'ємними подіями цього тексту, життєтворними моделями, а з другого боку — багатомірними ребусами, що їх неможливо розкодувати однозначно. Але далі в якийсь момент читач починає усвідомлювати, що його залучено до якоїсь містифікаційної гри з глибоким підтекстом: і оповідач, і

герой, і сам читач опиняються усередині якогось великого надтексту як лише персонажі, і нас усіх хтось пише, і нашу долю хтось створює, ми є елементами якогось великого задуму, що завжди залишається таємницею, але й спричиняє поклик розплутати її, стати почасти й самим творцем, автором, художником цієї загадки життя. Саме цей смисловий комплекс стане незмінним філософським та художнім ядром подальших книг Набокова. А його відповідник у романній структурі — доведений до філігранності ігровий, інтелектуальний елемент набоковських текстів, що робить їх схожими на витончені лабіринти, стіни яких обвішані дзеркалами, що множать нескінченно відбиття. Така тонка інтелектуальна гра лягла в основу й найвідомішого роману письменника — «Лоліти».

Узимку 1940 року Набоковим удалося одержати візи, і в травні того ж року вони прибувають у Нью-Йорк. Починаючи з 1941-го й по 1959 рік Набоков, щоб прогодувати родину, викладає літературу в різних навчальних закладах США. Результатом цієї роботи стало написання об'ємних курсів лекцій з історії російської та європейської літератур, а також декількох літературознавчих досліджень, серед яких книга «Микола Гоголь» (1943) і видатні коментарі до «Євгенія Онєгіна» (1957).

У 1950 році Набоков завершує перший варіант автобіографії «Переконливий доказ» і робить перші начерки до роману, що його прославив, — «Лоліти».

Не випадково «справжнє життя» Себастьяна Найта — це, як з'ясовується, його книги, а все інше так і залишається лише предметом сумнівних домислів і спекуляцій. Текст Гумберта Гумберта в «Лоліті» настільки ж самоцінний, тому що це зусилля «порятунку в мистецтві», і, незалежно від того, як ми зрозуміємо цей роман, який потенційно пропонує кілька альтернативних прочитань, залишається правим божевільний оповідач: «це — єдине безсмертя, що ми можемо з тобою розділити, моя Лоліто».

Хоча два останні набоковські романи являють собою пародійні варіації на тему його біографії, вони не стільки сприяють розшифруванню набоковських загадок, скільки створюють нові. Можливо, нам варто прислухатися до поради письменника й, відмовившись від малопродуктивних біографічних вишукувань, зосередитися на філігранній прозі його книг. Нам треба навчитися повною мірою насолоджуватися нею, не забуваючи про те, що в цьому випадку й десяте прочитання не розкриє нам весь невичерпний запас прихованих у тексті таємниць. Ще Карл Проффер у своїх знаменитих «Ключах до "Лоліти"» (1968) жартівливо назвав Набокова «садистичним автором», тому що той, хто хоче оцінити його текст, повинен обкластися з усіх боків словниками, енциклопедіями і довідниками й — в ідеалі — бути поліглотом. Крім того, читачеві не слід забувати, що перед ним текст, де немає випадкових слів і прохідних фраз, де кожна деталь значуща, розбухає від численних (часто взаємовиключних) прихованих змістів, а явні й неявні алюзії на ті або інші явища культури обчислюються сотнями.

Читання набоковського тексту — це дослідження й гурманське смакування, та навіть співтворчість. Стикаючись із ним, нам варто пам'ятати пораду, що її залишив Набоков «гарним читачам»: «Дозвольте мені дати вам одну практичну пораду. Літературу, теперішню літературу, не варто ковтати залпом, як зілля, корисне для серця або розуму, цього «шлунка» душі. Літературу треба приймати дрібними дозами, роздрібнивши, розкришивши, розмоловши, — тоді ви відчуєте її солодкі пахощі в глибині долонь; її потрібно розгризати, з насолодою перекочуючи язиком у

роті, — тоді й тільки тоді ви оціните її рідкісний аромат, і роздроблені, роздрібнені частки знову з'єднаються воєдино у вашій свідомості й дійдуть краси цілого, до якого ви підмішали трішки власної крові».

Найпершим претекстом роману в творчості Набокова вважається вірш «Ліліт». Хоча він і був опублікований лише в 1970 році, але на час його створення вказав сам автор: «Написаний понад сорок років тому, щоб побавити приятеля, цей вірш не міг бути опублікований у жодному благопристойному журналі того часу. Манускрипт його тільки недавно виявився серед моїх старих паперів. Догадливий читач утримається від пошуків у цій абстрактній фантазії будь-якого зв'язку з моєю пізнішою прозою». Втім, зв'язки виявляються очевидними. Назва твору відсилає до давньоіудейського міфу про першу дружину Адама, що перетворилася на злого демона. Якоюсь мірою це «перетворення» втілено в сюжеті вірша. Те, що спочатку здається героєві раєм («Добре, я, здається, у раї»), обертається пеклом («і зрозумів раптом, що я в пеклі»), прекрасна німфетка перетворюється на підступного демона, фавни — на бісів. Іншими словами, язичницький міф трансформується в християнський, і ця трансформація страшна й болісна. У романі «Лоліта» є подібний образ раю, більше схожого на пекло: «...я все-таки жив у справжніх глибинах обраного мною раю — раю, небеса якого пломеніли, як пекельний вогонь, — але все-таки раю». Також у фінальному прозрінні Гумберта Гумберта можна вбачати аналогію із жахливим прозрінням героя «Ліліт». Вірш починається фразою «Я вмер», і, відповідно, вся наступна оповідь являє собою сповідь померлого. Таким же чином будується оповідь і в «Лоліті»: це сповідь символічного небіжчика, немовби за лаштунками земного буття, в сфері абсолютного ціннісного прозріння, де тільки й можливе спокутування свого особистісного забуття через творчість.

Себе герой-протагоніст називає «німфолептом» — ще один набоковський неологізм, що походить від давньогрецького «німфо-лепсія» — стан екстазу, в якому, відповідно до міфів, перебували люди, що бачили німф.

У сповіді Гумберта це античне поняття набуває суперечливих значень, йдеться про «дивний, страшний безумний світ німфолепсії», у якому «страхітливе і дивовижне зливалися в якійсь точці...», високе й низьке, добро та зло, пекло та рай переживаються героєм у якійсь моторошній неподільності. Набоков, як і багато художників XX століття, дає синтез протилежностей, виявляючи їхню єдність. У центрі набоковського тексту саме такий парадокс «пекельного раю», або «райського пекла», є органічно втіленим у романній структурі.

Загублений рай Гумберта, рай дитинства й першого кохання, нібито віднаходиться ним знову «поза добром та злом», але він сам розуміє ризик підробки, симуляції щастя, здобуття раю, який таїть у собі пекло: «Милий читач повинен зрозуміти, що мандрівник, володіючи німфеткою, яка зачарувала й поневолила його, перебуває немов за межами щастя! Адже немає на землі іншого такого блаженства, як насолода пестити німфетку». Воно «поза конкурсом», це блаженство, належить до іншого класу, іншого порядку почуттів. І у вірші, і в романі образ героїні набуває багатогранності. Це не просто «зіпсована» дитина-підліток, також не просто наївна та безвинна жертва. У цьому образі поєднуються водночас якісь оманливо демонічні риси та образ спаплюженого ангела. Лоліта таким чином є для Гумберта чимось на зразок метафори його власної втраченої душі, чистоти та цнотливості, є метафорою його особистісної долі, таким художнім образом, що

спрямовує творче зусилля самопізнання-самоспокутування героя. Вигадуючи, створюючи Лоліту, Гумберт виступає автором своєї долі, пише текст свого буття, текст, так би мовити, духовної терапії, духовного самоствердження та відродження.

Для роману «Дар» (утім, як майже і для всієї творчості Набокова) художнім та концептуальним інваріантом є принципово невтоленна туга за далеким близьким, за відірваним рідним, у чому б конкретно не втілювався об'єкт невтоленних бажань. Для Федора — це духовно близька, але фізично недоступна Зіна, для Гумберта — юна німфетка Долорес Гейз і видиме крізь її образ перше кохання, Аннабелла. Тому мотиви дражливої неприступності коханої в останньому розділі «Дару» і в першій частині «Лоліти» такі схожі. В обох творах ця неприступність стає потужним джерелом натхнення для героя.

Не раз відзначалося, що «Дар» містить у собі «зародок» сюжету «Лоліти». Його викладає Федору Щеголєв: «Одного разу, помітивши пописані папірці на столі у Федора Костянтиновича, він сказав, узявши якийсь новий, чуттєвий тон: «Ех, якби в мене був час, я б такий роман накатав... З теперішнього життя. От уявіть собі таку історію: старий пес, — але ще в соку, з вогнем, зі спрагою щастя, — знайомиться з удовицею, а в неї дочка, зовсім ще дівчинка, — знаєте, коли ще нічого не оформилося, а вже ходить так, що здуріти можна. Бліденька, легенька, під очима синява, — і звичайно, на старого шкарбуна не дивиться. Що робити? І от, недовго думаючи, він, бачте, з удовицею одружується. От, зажили втрьох. Отут можна без кінця описувати — спокусу, вічні тортури, сверблячку, божевільну надію. А загалом — прорахунок. Час біжить-летить, він старіє, вона розцвітає, і нічогісінько. Пройде, бувало, поруч, обпалить презирливим поглядом. Га? Відчуваєте трагедію Достоєвського? Ця історія, бачте, сталася з одним моїм добрим приятелем, у якомусь царстві, у якомусь самоварстві, у часи панування Гороха. Як вам таке?». Тут вбачається імовірний автобіографізм щеголєвського задуму. Адже він одружився з удовою з неповнолітньою дочкою (Зіною), і цілком імовірно, що в минулому вітчим був небайдужий до своєї пасербиці. Це пояснює ненависть Зіни до Щеголєва: «Ти не знаєш, як я його ненавиджу, цього хама, хама, хама...»

Отже, можна припустити, що Набоков у романі «Лоліта» перевертає сюжетну схему «Дара» і пародіює відносини персонажів свого останнього російського роману. Саме пародіює, тому що витончений інтелектуал Гумберт Гумберт зовсім не схожий на бравурного паскудника Щеголєва, хоча так само хтиво дивиться на свою пасербицю. З другого боку, Гумберт, як і Федір, закоханий у дочку своєї квартирної хазяйки, але піднесена любов Федора й Зіни нетотожна відносинам Гумберта й Лоліти. Перед нами один із проявів дзеркальності, вельми характерної для творчості Набокова. Ця дзеркальність має аксіологічний характер: як у дзеркалі праворуч змінюється на ліворуч, так тут ціннісні координати змінюються на протилежні, високе на низьке, плюс на мінус. Можливо, саме ця смілива ідея аксіологічної гри, відмова від традиційної для літератури й для культури системи цінностей становлять значуще ядро улюбленого автором роману.

Найбільш очевидний із претекстів «Лоліти» — оповідання «Чарівник» (один з останніх творів російського періоду набоковської творчості). Набоков сам визнавав, що це оповідання є прототипом «Лоліти» і, мабуть, розглядав його лише як ескіз майбутнього роману, оскільки за життя письменника оповідання не було опубліковано. Це пояснюється твердим переконанням Набокова в тому, що

читачеві варто демонструвати лише остаточний результат творчої роботи. Дійсно, в оповіданні вже присутні деякі з елементів майбутнього роману, однак є й важливі розбіжності.

Набоков боявся й не любив «літератури великих ідей». Але сам він написав парадоксально-дивовижно-моралістичний, у кращому розумінні цього слова, твір. Напевно, розмежовуючись з літературою великих ідей, він мав на увазі, що автор не повинен знати відповіді, коли прагне щось нам розповісти, що це не повинно бути коміксом, серією малюнків морального пропису. Ніхто не заперечуватиме, що творчість Шекспіра або Пушкіна сповнена морального змісту. Однак наскільки неоднозначно його втілено.

Завжди близькою Набокову була антидидактична пушкінська формула, що поезія не є моральністю, а дещо іншим. Моральність художника й моральність повсякденну, середню порівнюють із квадратом, вписаним у коло. Звичайні люди перебувають у цьому квадраті. Але художник бачить, що коло ширше від квадрата, що краса триває й за його межами. Художника мучить цей зазор: «На жаль, мені не вдалося піднестися над тим простим людським фактом, що яку б духовну розраду я не здобув, ніщо не змусило б мою Лоліту забути все те дике, брудне, до чого мій потяг примусив її».

Гумберт Гумберт в якомусь розумінні є новим Фаустом із його спробою повернути молодість і зупинити мить. Пронизливим фаустіанством сповнені набоковські слова з «Короля, дами, валета»: «Краса минає. Красі не встигаєш пояснити, як її любиш. Красу не можна втримати, й у цьому єдиний сум світу. Але який сум». Це синонімічно до знаменитих слів: «Зупинися мить, ти чудова».

Гумберт прислухається до голосів дітей, що бавляться, і говорить: «...пронизливо-безнадійний жах полягає не в тому, що Лоліти немає поряд зі мною, а в тому, що голосу її немає в тому хорі». Немовби разом із героями Достоєвського Гумберт Гумберт знову й знову переживає гріх першопадіння, потерпає від каяття, що він позбавив дитину дитинства, опоганив первісну ангельську подобу серця, душі, отруїв ницим розпадом дитячий рай першолюдини, тобто насамперед власний духовний рай.

Мотиви дитинства в Набокова завжди таять у собі архетип раю, едемського саду, прекрасного й утраченого. Цікаво в цьому сенсі, що «Лоліта» була написана фактично відразу ж після «Інших берегів», книги, у якій ця поезія дитинства досягає найвищої концентрації. Звідси зрозуміло, чому для Гумберта настільки важлива пам’ять про дитячу любов до Аннабелли Лі — і чому саме дівчинка (а не жінка), німфетка стає його ідеалом. Для Гумберта німфетки тим і відрізняються від інших спокусниць, що перебувають на «невагомому острові завороженого часу». І не хіть рухає героєм, а, по суті, романтичне бажання випасти з перебігу часу й повернутися в едемський сад вічного дитинства. «О, лишіть мене в моєму парку, що вкривається цвітом, у моєму замшілому саду. Нехай грають вони навколо мене довіку, ніколи не дорослішаючи», — вигукує Гумберт на самому початку роману, і ця тема послідовно розгортається. Так, Лоліта з’являється перед першим, ще таємним для неї самої, «побаченням» з Гумбертом, тримаючи в руках «чудове, банальне, едемськи-рум’яне яблуко», і під час цього побачення, як записує Г. Г., «реальність Лоліти була успішно скасована».

Гумберт сам до себе ставиться як до творця й центрального персонажа якогось художнього твору, що розгортається в самому житті. Він пише роман своєї долі, моделюючи можливі шляхи падіння та воскресіння. Його сповідь — то звертання до суддів, бо то справді суд над собою, відверта духовна рефлексія людини як такої в ситуації етичної кризи, кінцевого порога між буттям і небуттям, реальністю й божевіллям, — це, так би мовити, останнє слово на страшному суді своєї совісті. Він пише записки «спершу в лікарні для психопатів, де перевіряли мій розум, а потім у цій добре опалюваній, хоч і дуже схожій на могилу, в'язниці». Етичне, як завжди у Набокова, нерозривно поєднується з естетичним, набуває сенсу через естетичне — через творчість, авторство. Тому вище, божественне авторство є зусиллям самотворення, самоспокутування, акт особистісно-художницької відповідальності. Мета оповіді — «урятувати, звичайно, не свою голову, а душу». Саме тому роман про первісне, архетипне гріхопадіння людини є спершу романом про творчість, про людину-художника, про етично-естетичний талант самосвідомості. Саме тому «Лоліта», в якій сконцентровано потенційно-безкінечний масив культури людства, звертається до читача мовою культури, пропонуючи приєднатися до вічного процесу розгадування величезного метафоричного ребуса, хитросплетіння знаків у нескінченному творі життя, який пишемо ми як автори, художники, і в якому пишуть нас як персонажів, героїв, ляльок. Авторство, за Набоковим, — процес самотворення-самопізнання, людина розшифровує свою сутність, розкриває себе справжню й переборює себе несправжню. Недарма суперництво зі своїм двійником, Куїлті, до речі, також автором, художником, Гумберт Гумберт переживає, перш за все, як культурне протистояння, в гонитві за своїм ворогом-тінню, що викрав та спаплюжив його едемський ідеал дитинства, герой проходить крок за кроком шлях символічного розв'язання таємниць своєї самоідентифікації у численних каламбурах-головоломках тіньового боку своєї душі, своєї свідомості. Тобто це переслідування насамперед самого себе, драматична спроба належного самоздобуття.

Сповідь героя — це авторство поза межами реальності, слова мерця, що шукає шлях до воскресіння. Його сповідь — це сон, примара, видіння, ілюзія, але водночас — творче й чесне зусилля спокути, молитовна надія нового народження, нового едему, справжнього дитинства. Саме авторство, творчість може породити ту розгорнуту метафору, за якою стоїть шлях душі, особистості, що переборює сама себе, свою тінь, постає творцем самого себе. Цей традиційний романтичний сюжет у романі проходить через різні фази становлення й самовтілення. Набоков уникає прямого, декларативного ствердження, бо тоді це буде риторичний фальш. Щоб домогтися істинної ноти, він пародійно дискредитує романтичну, символістську, бульварно-масову модель універсального метасюжету. Таким чином, складна, пародійна, цитатно-алюзивна структура роману — це прояв найвищої проби цнотливості висловлювання про заповітне, це апофатичний щит, це єдина можливість сказати про головне від противного.

У зовнішній дійсності Гумберт не вбивав Куїлті, це його духовний, ментальний двійник, і двобій відбувається у значно суттєвіших сферах, ніж емпірична реальність. Усе, що відбувається після одержання листа Лоліти, є плодом уяви Гумберта, що добровільно приходить у психіатричну клініку, в якій уже бував. У

романі багато деталей, якими Набоков наштовхує нас на небуквальне сприйняття всього, що відбувається, вони вказують на вигаданість Гумбертом останніх розділів оповіді, тобто на так звану ненадійність оповідача. Але вигаданими є насправді всі події в романі. Відверта небуквальність, метафоричність, містифікаційність подієвої канви висвітлює дійсний контур справжнього сюжету «Лоліти», підтекстовий ціннісний план твору.

Концептуально-символічною тому є, наприклад, хронологія роману, в якій також не обійшлося без віртуозно кодованого набоковського кульбіту. У пародійній передмові-містифікації до роману повідомляється, що герой-автор помер у в'язниці 16 листопада 1952 року. Гумберт закінчив свої записки до майбутнього судового розгляду, що мав відбутися через «кілька днів», як повідомляє Джон Рей, але підсудному, звичайно ж, відома точна дата суду, і саме вона є точкою відліку на п'ятдесят шість днів тому. Тобто 22 вересня 1952 року сталася вирішальна подія в духовному поступі героя, виникає той імпульс ціннісної переоцінки, що спричинив необхідність творчого досвіду самовтілення, етичного й естетичного сповідного самовиправдання особистості. На фабульному рівні це отримання листа від нової Лоліти, місіс Річард Ф. Скілер, що передувало вирішальній зустрічі і зі своєю загубленою мрією, незворотньо втраченим раєм, Лолітою, і, звичайно ж, вирішальному двобою зі своїм двійником, своєю тінню, своїм дзеркальним, темним другим «я», Куїлті.

Але ні про яке ув'язнення ще не йдеться, воно може відбутися через три дні, 25 вересня. Інакше кажучи, саме 19 грудня — це і є день майбутнього суду, коли судді мали почути слова: «Коли я почав, п'ятдесят шість днів тому, писати "Лоліту"...». Упродовж усіх записок Гумберт постійно звертається до майбутніх суддів, але він чекав Суду Всевишнього. Три дні до суду — з 16 до 19 грудня — і є саме ті дні, коли душа ще утримується в посудині смерті, тілі померлого, а тільки потім відлітає від нього. А через сорок днів, термін митарств людської душі, має відбутися справжній суд — удень Різдва Христового, 25 грудня, коли помирає Лоліта. Від дня смерті Гумберта до дня смерті Лоліти (символічно під час пологів) пролягає сорокадення до їхньої зустрічі, до смерті-народження, до смерті-воскресіння.

Павло Бабай