

Litera

*Правильная ссылка на статью:*

Коржова И.Н. — Кто открыл неизвестную землю? (Прием двойной мотивировки в творчестве Ф. К. Сологуба и В. В. Набокова) // Litera. – 2023. – № 2. – С. 83 - 93. DOI: 10.25136/2409-8698.2023.2.38926 EDN: DENKGU  
URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=38926](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=38926)

## Кто открыл неизвестную землю? (Прием двойной мотивировки в творчестве Ф. К. Сологуба и В. В. Набокова)

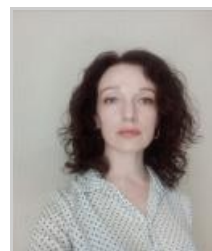
**Коржова Инесса Николаевна**

кандидат филологических наук

доцент кафедры отечественной и зарубежной литературы, Московский финансово-промышленный университет "Синергия"

462422, Россия, г. Москва, Ленинградский проспект, 80 г

✉ [clean24@yandex.ru](mailto:clean24@yandex.ru)



[Статья из рубрики "Интертекстуальность"](#)

### DOI:

10.25136/2409-8698.2023.2.38926

### EDN:

DENKGU

### Дата направления статьи в редакцию:

10-10-2022

**Аннотация:** Предметом изучения в данной статье являются сологубовские претексты рассказов В. В. Набокова «Terra Incognita» и «Памяти Л. И. Шигаева». В работе устанавливается генетическая связь указанных произведений с рассказами «Призывающий зверя» и «Соединяющий души» Ф. К. Сологуба. Работа основывается на сопоставительном анализе, который помогает выявить общность сюжетов и приемов писателей, установить черты мировоззрения, приводящие к сходному выбору. Область художественного внимания Набокова, как и Сологуба, составляет состояние бреда, которым мотивировано раздвоение пространства. Указанием на сологубовский интертекст у Набокова является изображение мелкой домашней нечисти, текстуально близкое описаниям у предшественника. В статье доказано, что заимствования сюжетов обусловлены эстетической общностью художников: стремлением воссоздать двоемирие, соединив объективный план с изображением альтернативного – субъективного или метафизического – измерения. Онтологическая нестабильность воссоздается писателями с помощью приема двойной мотивировки. В статье исследуются попытки обоих авторов трансформировать прием, найденный в прозе, для драмы. Сологуб осуществляет их в незавершенной адаптации для сцены рассказа «Призывающий зверя»

и в пьесе «Мелкий бес». Набоков стремится передать точку зрения героя в пьесах «Смерть», «Событие», «Изобретение Вальса». Отмечено, что в области драмы общие установки находят на уровне приемов несхожую реализацию.

#### **Ключевые слова:**

Набоков, Сологуб, двоемирие, гносеологическая проблематика, двойная мотивировка, точка зрения, претекст, интертекст, фантастика, пространство бреда

«Мне кажется, что Сирий продолжает именно "безумную", холостую, холодную гоголевскую линию, до него подхваченную Федором Сологубом. От "Отчаяния" до "Мелкого беса" расстояние вовсе невелико – если только сделать разницу в эпохе, в среде и культуре» [\[1, с. 119\]](#), – писал в 1934 г. Г. Адамович. В соответствии с эстетическими критериями Адамовича это оставляло молодого автора вдали от литературного олимпа. Но, отрешившись от оценочности, можно утверждать, что своим нелестным отзывом Адамович указал исследователям один из интереснейших пластов набоковского интертекста. Работа О. Сконечной «"Отчаяние" В. Набокова и "Мелкий бес" Ф. Сологуба» [\[2\]](#) закрепила данную параллель. В современном литературоведении исследователи давно вышли за рамки двух указанных романов: О. Буренина обнаруживает нити, связующие «Отчаяние» с малой прозой Сологуба [\[3\]](#), Ю. Левинг – с «Тяжелыми снами», он включает в круг сологубовских влияний «Дар» и «Приглашение на казнь» [\[4\]](#), Л. Бугаева исследует отсылки к «Творимой легенде» в незаконченном романе «Solus rex» [\[5\]](#). За сложными сплетениями текстов вырисовываются контуры коренного вопроса – о точках схождения эстетики писателей. Цель нашей работы – выявить не изученные ранее случаи обращения Набокова к произведениям Сологуба и рассмотреть вопрос о возможных аспектах схождения эстетики писателей.

#### **I**

Уже рецензенты первого романа Ф. Сологуба верно определили его излюбленный предмет изображения: «сны, видения, кошмары, химеры и т.д. В этом направлении он достиг колоссальных и удивительных результатов. Его область – между грезой и действительностью. Он настоящий поэт бреда» [\[6, с. 179\]](#). Не менее виртуозно неизвестную землю, где разум теряет свою власть над сознанием, изображал Набоков. Мастерски исполненная передача нарушенной логики бреда в его произведениях не была самоцелью, а лишь позволяла довести до максимума те искажения, с которыми сознание отражает реальность. Показывая расхождение между объективным и субъективным обликами мира в лучших своих рассказах («Катастрофа», «Пильграм», «Terra incognita»), писатель расшатывал представление о реальности, тем более наделенной самоуверенным эпитетом «подлинная».

Источниками зыбкого мира «Terra incognita» исследователи называли и «В плену» В. Брюсова [\[7\]](#), и «Красный смех» Л. Андреева [\[8\]](#). Этот список необходимо расширить, включив в него рассказ Ф. Сологуба «Призывающий зверя», тем более что сходство между текстами не ограничивается общностью приема, но проявляется и на уровне фабулы. Герои, изможденные лихорадкой и, вероятно, впавшие в бред, переносятся в другое пространство, где обстоятельства требуют от них мужества и самоотдачи и в итоге ведут к гибели. Набоков сохраняет выстроенную Сологубом пространственную оппозицию: стесненность комнаты европейского типа и зеленые просторы под высоким

небом. Только охота в средиземноморских, веющих ночной сыростью лесах заменена экспедицией в знойные тропики. Это замещение не нарушает общего принципа: путь в экзотические края в обоих рассказах пролагает лихорадка, только в одном случае облик пространства подсказывает озноб, а в другом – нестерпимый жар.

Набоков не только перенимает схему событий и их мотивировку, но и позволяет расцвести некоторым приемам, лишь намеченным Сологубом. Такова совершающаяся прямо на глазах трансформация пространства. В «Призывающем зверя» стены отступают, как бы давая взгляду проникнуть за их пределы: «Свет электрической лампы становился тусклым. Потолок казался темным и высоким. Пахло травой, – ее забытое название было когда-то нежно и радостно» [9, с. 68], постепенно пейзаж «проявляется», и герой отмечает, как «яркие загорались в темном небе звезды», «тихо, однозвучно и робко журчал в ночной тишине ручей» [9, с. 68]. Граница между мирами воздвигается и разрушается мгновенно: «И, заклятые, вокруг него воздвиглись стены...» [9, с. 70], «Страшное рыканье потрясло стены. Холодную повеяло сыростью» [9, с. 73]. У Набокова описание перехода тоньше: используя прием «просвечивающих предметов», он создает эффект перетекания пространств. «Я старался не поднимать глаз, – но в этом небе, на самой границе поля моего зрения, плыли, не отставая от меня, белые штукатурные призраки, лепные дуги и розетки, какими в Европе украшают потолки, – однако, стоило мне посмотреть на них прямо, и они исчезали, мгновенно куда-то запав, – и снова ровной и густой синевою гремело тропическое небо» [10, Т. 2, с. 363]; «Разорванный, висящий рукав рубашки обнаружил его предплечье и странную на коже татуировку: граненый стакан с блестящей ложечкой, – очень хорошо сделанный. <...> Кук медленно повернулся, и стеклянистая татуировка соскользнула с его кожи в сторону <...>» [10, Т. 2, с. 364]. Предметы европейской реальности не просто проступают сквозь вымышленную картину, они определяют направление работы больного сознания. Так, «золотые камыши» [10, Т. 2, с. 363] родились, вероятно, из «бумажных обоев в камышеобразных, вечно повторяющихся узорах» [10, Т. 2, с. 363]. Сологуб также оставил в тексте намек на подобную мотивированность пейзажа. Но разгадка проскальзывает лишь однажды, чтобы найти ее, необходимо вернуться в начало рассказа к лаконичному описанию, как будто вызванному обычной писательской «вежливостью» по отношению к обстоятельному читателю: «Окно скрывалось за тяжелыми, темно-зелеными, в тон обоям на стенах, но только гораздо темнее их, занавесками. Обе двери <...> были крепко закрыты. И там, за ними, было темно и пусто, – и в широком коридоре, и в скучной, просторной и холодной зале, где тосковали разлученные с родиной грустные растения» [9, с. 65]. Их запах будет постоянно доноситься до героя.

Наконец, боль, испытываемая героями, обретет облик голодного зверя. У Сологуба он появится сам: «Прямо в сердце вонзились беспощадные когти. Страшная боль пронзила тело. Сверкая кровавыми глазами, зверь наклонился к Гурову и, с треском дробя зубами его кости, стал пожирать его трепещущее сердце» [9, с. 74]. Герою Набокова будет суждена мучительная смерть от жажды и лихорадки. Но как отзвук сологубовского текста прозвучат бредовые речи его спутника: «Я говорил, что мы здесь застрянем. Черная собака объедается падалью. Ми-ре-фа-соль», «Предлагаю поживиться его мясом, пока он не высох. Фа-соль-ми-ре» [10, Т. 2, с. 365].

Повествовательная манера предшественника определила, по нашему мнению, значимость текста Сологуба для Набокова. М. Бахтин так определил ее главный принцип: «<...> основная особенность новелл Ф. Сологуба – ведение повествования в

двух планах <...>. В старых новеллах все события вмещаются в единую, целостную, компактную действительность. В действительности сводятся концы с концами, и лишь иногда остается лирическое впечатление иного плана, как, например, в "Черном монахе" Чехова <...>. У Сологуба двойственность обнаруживается везде, единый план не устанавливается» [11, с. 146]. Набоков использует не только ту же двухплановую структуру, но и ситуацию выбора между мирами, заявленную у Сологуба. И здесь мы вступаем в область принципиальных эстетических различий, для продолжения разговора о которых необходимо определить, что же представляют собой два плана в каждом из рассказов.

Герой Набокова попеременно пребывает то на кровати в европейских меблированных комнатах, то под жалящим солнцем тропиков. Повествование застаёт героя в экспедиции, где он и подхватывает лихорадку, и только после начинают проступать черты европейского быта. Где же находится на самом деле герой, остается до конца не прояснено, хотя тонкие детали указывают, что герою суждена совсем негероическая смерть «при нотариусе и враче» (подробнее об этом в комментариях Ю. Левинга [8]). Важно, что персонаж осознает возможность выбора того, какую реальность принять для себя в качестве подлинной. Таковой однозначно признается трагический и героический мир африканских приключений в противовес «декорациям» европейского быта: именно он наделен полнотой жизни в противовес обыденному миру кажимостей. Среди других рассказов со сходной проблематикой «Terra incognita» выделяют два момента. Во-первых, автор отказывается от четкого разделения субъективного от объективного, помещая оба пространства в фокус видения героя, во-вторых, на него возлагается бремя выбора между мирами. Эти принципиальные моменты только подкрепляют связь рассказа Набокова с «Призывающим зверя», так как находят в последнем соответствия.

В рассказе Сологуба объективный план тоже отодвинут за границы повествования. Болезнь героя представлена так, как воспринимает ее он, через появления маленьких домашних нежитей и Лихорадки, истомившей героя своими ласками. Фантастичность субъективных деформаций лишь проявляет черты реальности, делая явной ее близость к хаосу. Так проявляется скрытое родство в изображении повседневности и открывшегося герою нового измерения: и там, и здесь быт опрокидывается и обнажаются бытийные пласты. В рассказе проявляется получившая развитие у чтимого Сологубом Шопенгауэра идея метемпсихоза. Герою дается шанс исправить прошлое и убить Зверя. Но он не спешит выбирать героический путь и прячется за стенами комнаты, предпочитая общение с мелкой нежитью возможности победить Зло. Если отважный Грегсон становится образцом для набоковского героя, то подвиг отрока Тимарида, товарища Гурова-Аристомеха, одинок. В его судьбе реализуется значимая для Сологуба идея искупительной жертвы. Но со всегдашней иронией писатель показывает, что заплаченная кровь только умножает Зло. Тимарид, как и Гуров, своей смертью лишь увеличил кровожадность Зверя.

Итак, набоковский герой переступает неподлинную реальность и обретает себя пусть даже и в смерти, являя, по мнению Вл. Ходасевича, тип подлинного художника: «Наконец, надо принять во внимание, что, кроме героя "Соглядатая", все сирийские герои – подлинные, высокие художники. Из них Лужин и Герман, как я говорил, – лишь таланты, а не гении, но и им нельзя отказать в глубокой художественности натуры. Цинциннат, Пильграм и безымянный герой "Terra Incognita" не имеют и тех ущербных черт, которыми отмечены Лужин и Герман» [12, с. 224]. В мире Сологуба при любом выборе персонаж оказывается обречен, Зверь побеждает и героя, и труса. Но различие писателей не только в противоположности эмоционального спектра. По замечанию Бройтмана, «сологубовское "надбытие" (или "меональное" инобытие) нельзя смешивать с

“субъективным началом”, хотя оно без него невысказано» [13, с. 916], Набоков избегает выхода в надличностный план, утверждая в центре создаваемого им мира сознание отдельного человека.

## II

В 1934 году Набоков создал рассказ «Памяти Л. И. Шигаева», в котором снова вступил на неизведанную землю галлюцинаций. Хотя рассказ написан в форме заочной надгробной речи или некролога, герой сбивается и говорит о собственных несчастьях, от которых его спас покойный. Страдая от неверности возлюбленной, герой пьет в буквальном смысле до чертиков. Дважды появляется подобная нечисть на страницах набоковских произведений. Но если в первом случае, в «Сказке», ее присутствие было полно inferнальной таинственности Гофмана, то теперь тон описания иначе как сологубовским не назовешь. Только он столь же буднично и скрупулезно описывал разного рода «домашних нежитей». Герой рассказа «Призывающий зверя» впервые увидел их, застав врасплох: «А на днях Гуров проснулся вялый, тоскующий, бледный, и лениво повернул выключатель электрической лампы, чтобы прогнать дикий мрак зимнего раннего утра, – он вдруг увидел одного из них: маленький, серенький, зыбкий, легкий, мелькнул вдоль изголовья, пролепетал что-то и скрылся» [9, с. 65]. При тех же обстоятельствах появляются черти у Набокова: «Видел я их каждый вечер, как только выходил из дневной дремы, чтобы светом моей бедной лампы разогнать уже заливавшие нас сумерки» [10, Т. 4, с. 346]. По своей же весомой материальности они напоминают скорее Соединяющего души из одноименного рассказа Сологуба. Узнаваемой оказывается и место локализации видений (на столе), и сопровождающий нечисть «чернильный» мотив. «Помнится, я купил собачью плетку, и как только их собралось достаточно на моем столе, попытался хорошенько вытянуть их <...>. Но все они снова потихоньку собрались в кучу, пока я вытирал со стола пролитые чернила и поднимал павший ниц портрет» [10, Т. 4, с. 346-347], «он шлепался на пол с толстым жабым звуком, а через минуту, глядь, уже добирался с другого угла, высунув от усердия фиолетовый язык <...>» [10, Т. 4, с. 347]. – «Уродец уселся на бронзовую перекладину чернильницы, сбросив ногою тростниковую вставку пера, чтобы поместиться поудобнее» [9, с. 32], «Гость вскочил на островерхую крышку чернильницы, стал там на одной ноге, вытянув руки вверх <...>» [9, с. 34]. Знаменательно, что герой «Соединяющего души» – едва ли не единственный персонаж Сологуба, пытающийся физически уничтожить явившееся ему темное существо: он вооружается против нечисти перочинным ножом. Но способ, который избирает герой Набокова – сечь чертей – как будто еще более подходит предшественнику.

Остается добавить, что на осмысление сологубовского наследия намекает и само название. Придуманное антропоним Л. И. Шигаев, особенно если прочесть его слитно с инициалами, «Лишигаев», акустически напоминает и «шишигу», и «лешака», то есть педантирует тему мелкой нечестии (хотя возможна и другая интерпретация: инициалы, созвучные частице «ли», оспаривают каждое предложение, где они упомянуты). Сама фамилия героя – производное от «шигать». В словаре Даля находим объяснение «шигать, шигнуть птицу, юж. сполошить, согнать, шугнуть, пугать» [14, с. 632]. Птичий мотив может намекать на настоящую фамилию Сологуба – Тетерников. Набоков создает пародию, «выставляя» наиболее известные сологубовские темы бреда, бесовщины и насилия и помещая их в рамку некролога, где прощается с героем, чье имя метит в ту же цель. По оценке повествователя, Шигаев «был совершенно лишен чувства юмора, совершенно равнодушен к искусству, к литературе и к тому, что принято называть

природой» [\[10, Т. 4, с. 349\]](#), а свои истории он рассказывал «так скучно, так основательно» [\[10, Т. 4, с. 350\]](#), что хотелось немедленно прервать его. Но теплота воспоминаний о Шигаеве не позволяет назвать расчет с Сологубом окончательным. Вероятно, рассказ можно назвать художественным эквивалентом оценки, которую много позже Набоков выскажет в письме, адресованном Э. Филду: «<...> Перечитывая стихотворения Сологуба, любезно Вами присланные, дорогой Эндрю, я понял, как, на самом деле, всегда восхищался частями этого “дьячкова яйца”» [цит. по 4, с. 500]. Примером того, как остро видел Набоков гносеологическую проблематику во в целом чуждых ему метафизических идеях, может служить рассмотренное нами в первой части статьи выделение приема двойной мотивировки и фабулы из рассказа Сологуба и мастерское их использование для достижения собственных художественных задач.

### III

Внимание Набокова к рассказам Сологуба с двойной мотивировкой событий стало закономерным продолжением его постоянных экспериментов в этой области, начало которым было положено в 1923 году пьесой «Смерть». Здесь автор впервые попытался создать устойчивый баланс между субъективной и объективной трактовкой, который выдерживал любые колебания от новых аргументов в пользу того или другого прочтения. В пьесе была найдена и картографическая метафора для непознанных сознанием сфер: «а на местах мной виденных не часто / иль вовсе незамеченных – туманы, / пробелы будут – как на старых картах, / где там и сям стоит пометка: Terra / incognita» [\[15, с. 88\]](#).

Сологуб, как и Набоков, проявивший себя во всех родах литературы, предпринимал аналогичные попытки воплотить принцип двойной мотивировки на сцене. Ю. Герасимов, указывая на стойкий интерес писателя к межродовым транспозициям, вопрошает, «а не занимался ли Ф. Сологуб своего рода “алхимическим” поиском некоторого универсального способа для преодоления “защиты стен” – жанровых перегородок, чтобы приблизить наступление чаемого тождества Театра и Жизни?» [\[16, с. 96\]](#). Руководимые различными философскими и эстетическими идеями, Вс. Мейерхольд, Г. Крэг, Н. Евреинов, Л. Андреев, А. Блок пытались изменить ракурс видения в театре, найти новый фокус изображения, совпадающий с личностным преломлением бытия.

В русле подобных исканий задумывает Сологуб переложение рассказа «Призывающий зверя». Замысел остался невоплощенным и наброски были опубликованы в начале 2000-х, что исключает возможность знакомства Набокова с этим текстом. Но тем интереснее проследить, какие пути избирали художники в драме, реализуя принципы, приведшие их к схожим результатам в прозе. В черновике пьесы Сологуба сохранена фабула рассказа (хотя, возможно, автор намеревался внести некоторые изменения в финал) и переход из одного пространства в другое. Но эффект перетекания, недостаточно сильный и в рассказе, исчез вовсе. Если черты средиземноморского пейзажа в рассказе постепенно проступали под взглядом героя, детали добавлялись постепенно, то теперь переход совершается быстро: «Темно. Стены исчезли. [Лес. Яркие] Поле. Лес. Яркие в черном небе звезды. Ручей. Свежесть» [\[17, с. 98\]](#). Серые нежити, скользившие в рассказе полутенями, стали самостоятельными действующими лицами: Лампой, Стеной-Пристенником, Окном-Приоконником. Поэтому метаморфозы пространства сопровождаются репликами существ: «**Лампа.** Я гасну. **Потолок.** Я таю в ночном тумане. **Стена.** Таем, таем в ночном тумане» [\[17, с. 98\]](#). Антропоморфная уже в рассказе Лихорадка обретает самостоятельность отдельного существа и получает голос. В целом,

бредовая хмарь наливается земной тяжестью. Вероятно, Сологуб следует приемам Метерлинка, персонифицировавшим предметы в «Синей птице». На сцене воцаряется фантастический мир галлюцинаций героя. Его точка зрения, придающая происходящему фантастичность, только усилена. Это не уничтожает двойной мотивировки события, но устраняет зыбкую прелесть, с которой она воплощалась в рассказе. Метафизической реальности, проступающей сквозь ткань бытия, очевидно, вредит излишняя овнешненность. Трагическое понимание природы мироздания облекается в формы, найденные в сказке.

В пьесе Набокова «Смерть» представлен лишь один план действительности, и читателю предоставляется только выбрать позицию, с которой его оценивать. Либо все происходящее является дотлевающими за пределами смерти мыслями героя, либо он жив и находится в полном сознании, но так или иначе мир представлен сквозь призму его восприятия. В отличие от Сологуба Набоков не стремился передавать особенность помутившегося сознания. Собственно, в его пьесе остается фантастичным только само допущение, что герой уже умер и виденное нами – неостановимый разбег его мысли. Переход на точку зрения героя автор обозначает иными средствами. Не создав в первой картине описания комнаты, Набоков дает его во второй картине в реплике героя. Это мотивировано тем, что, войдя в знакомый кабинет Гонвила, Эдвин лишь окинул его привычным взглядом, не задерживаясь на предметах. Приходя в себя после выпитого яда, он уже с интересом осматривается, так как рассчитывает увидеть свою новую, вечную, обитель. Кроме того, собеседник героя обозначается в ремарке «человек в кресле» и, только будучи узанным, обретает имя Гонвил.

Эти мелкие детали позволяют, однако, сделать вывод о принципиальном расхождении творческих задач писателей. Очевидно, Сологуб ориентируется на взгляд зрителя, причем демонстрирует небольшую искусственность в чисто постановочных моментах. Он знает, что декорация не сможет постоянно трансформироваться, что зритель не угадает сомнений героя относительно существования духов, и делает однозначными все эти моменты. Набоков также не находит сценических эквивалентов своему замыслу и переносит ряд приемов прямо из прозы, делая доступными их только в чтении (это и постепенно проступающие декорации, и неузнанный герой).

Оба автора имели и более серьезный опыт представления бредового сознания на сцене: «Мелкий бес» у Сологуба и набоковские «Изобретение Вальса» и «Событие». В «Изобретении Вальса» возникает неожиданный резонанс с неизвестным Набоковым переложением «Призывающего зверя»: оба автора избирают прием персонификации состояния и вводят в пьесы героев, которые, собственно, и должны объяснить происходящее – это Сон и Лихорадка. Лихорадка остается второстепенным персонажем. Реалистическая мотивировка, которую обеспечивает эта фигура, заслоняется кипящим противоборством начал, обнаруживающихся под тонкой пленкой реальности. Зверь и домашние нежити не подчиняются этой некрасивой желтолицей деве. Сон, персонаж пьесы Набокова, выступает антагонистом героя. Несмотря на сходные средства воплощения, проблематика Набокова иная – взаимоотношение человека с собственным вымыслом, граница между реальностью и вымыслом.

Пьеса «Мелкий бес» – еще одна попытка Сологуба воплотить двоемирие и двойную мотивировку в драме. И вновь тяжелый туман бреда героя, окутывавший роман, в пьесе сгущается в конкретные фигуры. Недотыкомка не только должна принять определенный облик, но и заговорить с героем. В начальной ремарке оговорено, что «каждый раз, когда она является, все на сцене становится как бред – освещение убывает, предметы кажутся странными и угрожающими, их очертания становятся человекообразными, люди

изменяются, кажутся злыми, издевающимися над Передоновым, их лица и движения становятся чрезмерно пошлыми и вульгарными, и сами они тогда похожи на видения бреда <...>» [18, Т. 1, с. 268]. Однако это замечание – явный призыв о помощи, обращенный к постановщику. Сам Сологуб в тексте пьесы никак эти изменения не показывает. Если в романе главный герой является «минус-демиургом» и «авторство» Передонова проявляется в том, что сюжет романа становится реализацией и языком его бредовых состояний <...>» [13, с. 903], то в пьесе, по нашему мнению, он потерял эту власть. Ему была выделена маленькая епархия с четкими границами – появлением и исчезновением Недотыкомки. Столь четкое разделение придало остальным сценам объективный статус.

«Событие» Набокова оказалось более удачным примером театрального воплощения колеблющейся между явью и сном реальности. Набоков писал пьесу, используя то гротескные крупные мазки, то тонкую кисть реалиста. От этого ткань пьесы получилась неровной с просветами яви и сгущением абсурда. Первый постановщик пьесы Ю. П. Анненков оценил эту особенность как давно искомый в драматургии способ изображения действительности: «Наша жизнь слагается не только из реальных фактов, но также из нашего к ним отношения, из наших снов, из путаницы наших воспоминаний и ассоциаций, а от драматурга почему-то требуют односторонних вытязек: либо – все реально, либо – откровенная фантастика» [19, с. 166]. Но чей взгляд соединяет в себе правду и вымысел? Современные исследователи избирают два принципиально разных подхода к пьесе, объясняя искажения реальности или авторской установкой на пародию, или внутренним состоянием ввергнутого в ужас героя. И это служит лучшим свидетельством того, что субъективное видение проявляет в предметах их подлинную суть. Искажение, передавая неконтролируемые процессы в душе героя, в то же время выражает четкую авторскую оценку повседневности как фарса. Говорить о влиянии пьесы «Мелкий бес» на «Событие» можно лишь предположительно. Очевидно совпадение ключевого приема: выдвижение точки зрения центрального героя происходит благодаря гротеску в изображении прочих действующих лиц. Но если Сологуб оставляет эту идею для воплощения режиссеру, Набоков сам реализует ее в ткани пьесы. Отсутствие четких границ между субъективным и объективным видением также позволило Набокову сохранить принцип двойной мотивировки, приглушенный в пьесе Сологуба по сравнению с его же романом.

Очевидно, что Сологуба и Набокова объединяет интерес к произведениям, основанным на приеме двойной мотивировки. Поколебленным оказывается объективный взгляд на реальность. Альтернативное ему субъективное видение привлекает Набокова само по себе, так как задает новые критерии подлинности – человеческую субъективность и творческую, преображающую интенцию сознания. Сологуб в произведениях первой половины 1900-х, о которых шла речь в работе, проявляет интерес к надбытийным сферам, для которых сознание служит скорее посредником. Если у Набокова мы выбираем между двумя точками зрения – субъективной и объективной, то у Сологуба между двумя формами мировосприятия – прагматической и мистической.

## Библиография

1. Адамович Г. Рец.: «Современные записки», книга 55 // Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова / Под. общ. ред. Н. Г. Мельникова. М.: НЛО, 2000. С. 117–119.
2. Скопечная О. «Отчаяние» В Набокова и «Мелкий бес» Ф. Сологуба. К вопросу о традициях русского символизма в прозе В. В. Набокова 1920-х –1930-х гг. // В. В.



- Набоков: pro et contra. Т. 2. СПб.: РХГИ, 2001. С. 520–532.
3. Буренина О. «Отчаяние» как олакрез русского символизма: Федор Сологуб и Владимир Набоков [Электронный ресурс] // <http://www.diss.sense.uni-konstanz.de/>
  4. Левинг Ю. Раковинный гул небытия (В. Набоков и Ф. Сологуб) // В. В. Набоков: pro et contra. Т. 2. СПб.: РХГИ, 2001. С. 499–519.
  5. Бугаева Л. Д. «Творимая легенда» В. Набокова // Набоковский вестник. 2001. Вып.6. С. 32–42.
  6. Залетный И. Рецензия на роман «Тяжелые сны» // Русская беседа. 1896. № 3. С. 181.
  7. Коннолли Дж. В. «Terra incognita» и «Приглашение на казнь» Набокова: борьба за свободу воображения // В. В. Набоков: pro et contra. Т. 1. СПб.: РХГИ, 1997. С. 354–363.
  8. Левинг Ю. Примечания // Набоков В. В. Собр. соч. русского периода в 5 т. Т.3. СПб.: Симпозиум, 2006. С. 778–826.
  9. Сологуб Ф. К. Собрание сочинений. Т 11. СПб.: Шиповник, 1911. 239 с.
  10. Набоков В. В. Собрание сочинений в 4 т. М.: Правда, 1990.
  11. Бахтин М. М. Лекции об А. Белом, Ф. Сологубе, А. Блоке, С. Есенине (в записи Р. М. Миркиной) // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1993. № 2–3. С. 138–174
  12. Ходасевич В. О Сирине // Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова / Под. общ. ред. Н. Г. Мельникова. М.: НЛО, 2000. С. 219–231.
  13. Бройтман С. Н. Федор Сологуб // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Книга 1. М.: ИМЛИ РАН; Наследие, 2001. С. 882–933.
  14. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т 4. М.: Русский язык, 1982. 683 с.
  15. Набоков В. В. Трагедия господина Морна. Пьесы. Лекции о драме. СПб.: Азбука-классика, 2008. 640 с.
  16. Герасимов Ю. К. О жанровых транспозициях текста в творчестве Ф. Сологуба // Русский модернизм. Проблемы текстологии. СПб.: Алатея, 2001. С. 92–96.
  17. Сологуб Ф. К. Призывающий зверя (черновая редакция) // Русский модернизм. Проблемы текстологии. СПб.: Алетейя, 2001. С. 97– 99.
  18. Сологуб Ф. К. Собрание пьес в 2 т. СПб.: Навьи чары, 2001.
  19. Н. П. В. «Событие» – пьеса В. Сирина (беседа с Ю. П. Анненковым) // Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова / Под. общ. ред. Н. Г. Мельникова. М.: НЛО, 2000. С. 165–166.

## **Результаты процедуры рецензирования статьи**

*В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.*

*Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).*

Сравнительно-сопоставительный принцип в литературоведении является достаточно распространенным, при этом продуктивным. Большая часть подобных исследований касается не только установления формальных примет сопоставимых текстов, но и обозначения вариативных содержательных факторов. В русле указанной методологии и выполнена представленная у публикации статья. На мой взгляд, автор не тривиален в выборе авторов – это Федор Сологуб и Владимир Набоков, объемен в контекстуальном пространстве. Стиль работы соотносится с научным типом, речь выверена, точна, емка:

например, «уже рецензенты первого романа Ф. Сологуба верно определили его излюбленный предмет изображения: «сны, видения, кошмары, химеры и т.д. В этом направлении он достиг колоссальных и удивительных результатов. Его область – между грезой и действительностью. Он настоящий поэт бреда». Не менее виртуозно неизвестную землю, где разум теряет свою власть над сознанием, изображал Набоков. Мастерски исполненная передача нарушенной логики бреда в его произведениях не была самоцелью, а лишь позволяла довести до максимума те искажения, с которым сознание отражает реальность. Показывая расхождение между объективным и субъективным обликами мира в лучших своих рассказах («Катастрофа», «Пильграм», «Terra incognita»), писатель расшатывал представление о реальности, тем более наделенной самоуверенным эпитетом «подлинная», или «герой Набокова попеременно пребывает то на кровати в европейских меблированных комнатах, то под жалящим солнцем тропиков. Повествование застаёт героя в экспедиции, где он и подхватывает лихорадку, и только после начинают проступать черты европейского быта. Где же находится на самом деле герой, остается до конца не прояснено, хотя тонкие детали указывают, что герою суждена совсем негероическая смерть «при нотариусе и враче» (подробнее об этом в комментариях Ю. Левинга). Важно, что персонаж осознает возможность выбора того, какую реальность принять для себя в качестве подлинной. Таковой однозначно признается трагический и героический мир африканских приключений в противовес «декорациям» европейского быта: именно он наделен полнотой жизни в противовес обыденному миру кажимостей» и т.д. Работа содержательна, информативна, материал можно продуктивно использовать в ходе чтения лекций по истории русской литературы XX века. Аргументация по ходу анализа логически выверена, хорошо, что автор сочинения создает т.н. диалог с потенциально заинтересованным читателем, это говорит о профессионализме, а также продуманности концепции. Считаю, что ряд моментов в статье можно продуктивно развить далее, то есть перспектива сопоставительного изучения текстов Ф. Сологуба и В. Набокова рождается одновременно анализу. Например, это действительно замечено в таких фрагментах как «в 1934 году Набоков создал рассказ «Памяти Л. И. Шигаева», в котором снова вступил на неизведанную землю галлюцинаций. Хотя рассказ написан в форме заочной надгробной речи или некролога, герой сбивается и говорит о собственных несчастьях, от которых его спас покойный. Страдая от неверности возлюбленной, герой пьет в буквальном смысле до чертиков. Дважды появляется подобная нечисть на страницах набоковских произведений. Но если в первом случае, в «Сказке», ее присутствие было полно inferнальной таинственности Гофмана, то теперь тон описания иначе как сологубовским не назовешь. Только он столь же буднично и скрупулезно описывал разного рода «домашних нежитей», или «в пьесе Набокова «Смерть» представлен лишь один план действительности, и читателю предоставляется только выбрать позицию, с которой его оценивать. Либо все происходящее является дотлевающими за пределами смерти мыслями героя, либо он жив и находится в полном сознании, но так или иначе мир представлен сквозь призму его восприятия. В отличие от Сологуба Набоков не стремился передавать особенность помутившегося сознания. Собственно, в его пьесе остается фантастичным только само допущение, что герой уже умер и виденное нами – неостановимый разбег его мысли. Переход на точку зрения героя автор обозначает иными средствами. Не создав в первой картине описания комнаты, Набоков дает его во второй картине в реплике героя» и т.д. Статья оригинальна, интересна, фактических сбивов и противоречий не выявлено, научная наррация сводится к полновесному раскрытию темы. Итог работы органичен основной частью, автор обозначает, что «Сологуба и Набокова объединяет интерес к произведениям, основанным на приеме двойной мотивировки. Поколебленным

оказывается объективный взгляд на реальность. Альтернативное ему субъективное видение привлекает Набокова само по себе, так как задает новые критерии подлинности – человеческую субъективность и творческую, преображающую интенцию сознания. Сологуб в произведениях первой половины 1900-х, о которых шла речь в работе, проявляет интерес к надбытийным сферам, для которых сознание служит скорее посредником. Если у Набокова мы выбираем между двумя точками зрения – субъективной и объективной, то у Сологуба между двумя формами мировосприятия – прагматической и мистической». Бесспорно, итог сопоставления как таковой не может быть поставлен, необходима новая «история рецепции / оценки». Однако, поставленный ряд задач решен, точно финальная мысль автора объективирована. Список источников используется в данной работе максимально, формальные требования издания выдержаны. Рекомендую статью «Кто открыл неизвестную землю? (Прием двойной мотивировки в творчестве Ф.К. Сологуба и В.В. Набокова)» к открытой публикации в журнале «Litera».