

**«Миром правит математика и правит толково...»:  
«формы», «фигуры» и «линии»  
в русских произведениях В. Набокова**

**Н. А. Фатеева**

ИНСТИТУТ РУССКОГО ЯЗЫКА РАН ИМ. В. В. ВИНОГРАДОВА, МОСКВА

*Аннотация:* Рассмотрено, каким геометрическим формам, фигурам и линиям В. Набоков отдавал особое предпочтение при описании окружающего мира, художественных изображений и процесса порождения текста. Доказывается, что все романы Набокова составляют некий «метароман» (В. Ерофеев), в котором геометрические символы играют важную роль при интерпретации текста.

*Ключевые слова:* Геометрические фигуры и формы, символическое значение, метароман, текст, обнажение приема.

*УДК:* 80.

*Контактная информация:* 119019, Москва, ул. Волхонка, д. 18/2. ИРЯ РАН. Тел. +7 (495) 695 25 43. E-mail: nafata@rambler.ru.

Но в океане первозданной мглы  
Нет голосов, и нет травы зеленой,  
*А только кубы, ромбы, да углы,*  
Да злые, нескончаемые звоны.  
(Н. Гумилев)

Особое внимание Набокова к геометрическим линиям, формам и фигурам отражено непосредственно в его текстах, которые содержат «математические» подсказки читателю, в каком направлении должен осмысляться вербальный контекст. При этом слово *геометрический* от романа к роману приобретает все более осмысленное метатекстовое толкование, наряду с тем, что геометриче-

ская метафорика все отчетливее приобретает статус «обнаженного приема»<sup>1</sup>. Недаром в позднем стихотворении, обращенном к жене, под названием «То Vera» Набоков напишет:

*Ах, угонят их в степь, Арлекинов моих,  
в буераки, к чужим атаманам!  
**Геометрию их, Венецию их**  
**назовут шутовством и обманом.***

*Только ты, только ты все дивилась вослед  
**черным, синим, оранжевым ромбам...**  
«N писатель недюжинный, сноб и атлет,  
наделенный огромным апломбом...*

Монре, 1. 10. 74<sup>2</sup>

Первое употребление прилагательного *геометрический* встречаем в романе «Король, дама, валет», где оно используется еще фигуративно – и сами геометрические понятия и формы здесь еще очень неопределенны и непосредственно связаны с точкой зрения персонажей. Ср., как мир показан глазами Франца: *На глянцевином, гладком асфальте были смутные, сливающиеся отражения, – красноватые, лиловатые, – <...>, и в них-то сквозили живые подлинные краски, – малиновая диагональ, синий сегмент, – отдельные про-*

<sup>1</sup> Ср. высказывание В. Сахарова в статье «В. В. Набоков – русский писатель»: *Поневоле вспоминается название знаменитой книги русского философа и математика П. А. Флоренского – «Мнимости в геометрии». Уже суровый поэт-критик Георгий Иванов убедительно заговорил о «кажущихся достоинствах», «мнимой духовной жизни» и творческом самозванстве автора «Короля, дамы, валеа». Перечитывая Набокова, непрерывно убеждаешься, что великолепно сконструированные и отлаженные мнимости реально существуют и в литературе, более того, являются ее идейной и творческой основой, главной целью, пресловутой «сверхзадачей» писателя. Есть здесь и холодная любовь к литературной геометрии. Так «компьютерно» реконструируется набоковская Россия. <...>То же В. Набоков мог сказать обо всем своем творчестве, которое он держал в голове во всех подробностях. И здесь действовал его «органический дар композиции» (Г. Струве), близкий к таланту шахматиста и математика. Сегодня мы сразу называем привычное слово – «компьютер», но тогда этой полезной, но изначально несовершенной машины просто не существовало, и к тому же голова Набокова была устроена несравненно лучше любого сегодняшнего компьютера, работала безотказно, выстраивая свои «параболы» и мгновенно извлекая из сот бездонной памяти необходимые детали, сюжеты и целые стили, оценивая и отбирая их. Так и должно быть у писателя, который уверял: «Миром правит математика и правит толково» («Дар») [Сахаров, электронный ресурс].*

<sup>2</sup> Цитируется по электронному источнику: <http://lib.ru/NABOKOW/stihi.txt#436>. Выделено мной. – Н. Ф.

*светы в опрокинутый влажный мир, в головокружительную, геометрическую разноцветность* (1, 159)<sup>1</sup>.

В данном контексте, наряду с геометрическим понятием *диагонали*, представлена и лексема *головокружительный*, которая связывает в один узел «кружения» всех героев романа (что мы покажем далее).

В «Защите Лужина» геометрическая символика проходит через весь текст романа, она сопровождает Лужина всю жизнь, начиная с детства и кончая его последним прыжком в вечность, когда *«вся бездна распалась на бледные и темные квадраты»*. Эта геометрическая заданность обнаруживается при описании детских лет Лужина<sup>2</sup>: *«Однако как раз в это время необычайно увлекся сборником задач, «веселой математикой», как значилось в заглавии, причудливым поведением чисел, беззаконной игрой геометрических линий – всем тем, чего не было в школьном задачнике. Блаженство и ужас вызывало в нем скольжение наклонной линии вверх по другой, вертикальной, – в примере, указывавшем тайну параллельности. Вертикальная была бесконечна, как всякая линия, и наклонная, тоже бесконечная, скользя по ней и поднимаясь все выше, обречена была двигаться вечно, соскользнуть ей было невозможно, и точка их пересечения, вместе с его душой, неслась вверх по бесконечной стезе. Но, при помощи линейки, он принуждал их расцепиться: просто чертил их заново, параллельно друг дружке, и чувствовал при этом, что там, в бесконечности, где он заставил наклонную соскочить, произошла немыслимая катастрофа, неизъяснимое чудо, и он подолгу замирал на этих небесах, где сходят с ума земные линии* (2, 17–18). Итак, только в данном контексте мы встречаем 15 лексем и словосочетаний, обозначающих математические понятия: *математика*, *числа*, *геометрические линии*, *наклонная линия* (3), *вертикальная линия* (2), *параллельность*, *параллельно*, *бесконечна*, *бесконечность*, *бесконечная*, *точка пересечения*, *линии* (4).

В романе «Отчаяние» геометрическая символика тесно связана с преступным замыслом Германа и его неадекватным восприятием мира, в котором в каждой детали есть некий намек. Вот как герой оценивает свой портрет, который рисует Ардалион: *«Не знаю, почему он придал моим щекам этот фруктовый оттенок, – они бледны как смерть. Вообще сходства не было никакого. Чего стоила, например, эта ярко-красная точка в носовом углу глаза, или проблеск зубов из-под ощеренной кривой губы. Все это – на фасонистом фоне с намеками не то на геометрические фигуры, не то на виселицы* (3, 366).

В романе «Подвиг» автор вместе с Мартыном переживает, что в Англии нет такой красоты, как в России или Швейцарии, из-за геометрической задан-

<sup>1</sup> Если нет специальных указаний, ссылки на набоковские тексты даются по изданию *Набоков В.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1990 в круглых скобках только с указанием тома и страницы. Выделения шрифтом в цитатах мои. – Н. Ф.

<sup>2</sup> Описание детских «геометрических» штудий Лужина, видимо, связано с тем, что, когда Набоков учился в Тенишевском училище, ему занимали репетитора, поскольку у него «возникли временные сложности с этим предметом»: это был Л. В. Розенталь, тоже тенишевец, выпускник 1912 года, студент историко-филологического факультета Петербургского университета (см. [Зверев, электронный ресурс]).

ности форм: «...природа казалась оранжерейной, ручной; **в геометрических садах**, под морозящим небом, она умирала без роскошных причуд, но по-своему были прекрасны розовато-серые стены, **прямоугольные газоны**, покрытые в редкие погожие утра бледным серебром инея, и выгнутый каменный мостик над узкой рекой, **образовавший полный круг со своим совершенным отражением**» (2, 192). При этом в своих рассуждениях о математике герой «Подвига» приходит к пониманию, что «человеческая мысль, летающая на **трапециях звездной вселенной, с протянутой под ней математикой**, похожа была на акробата, работающего с сеткой, но вдруг замечающего, что сетки, в сущности, нет, – и Мартын завидовал тем, кто доходит до этого **головокружения и новой выкладкой** преодолагает страх» (2, 197).

В романе же «Дар» геометрические линии и фигуры обнажают «геометрическую зависимость» между героями, прежде всего между Ольгой, Рудольфом и Яшей Чернышевским: *Оля в свою очередь (в тех же еловых лесах, у того же круглого черного озера) «поняла, что увлеклась» Яшей, которого это так же угнетало, как его был – Рудольфа, и как был Рудольфа – ее самое, так что геометрическая зависимость между их вписанными чувствами получилась тут полная, напоминая вместе с тем таинственную заданность определений в перечне лиц у старинных французских драматургов: такая-то – «amante», с тогдашним оттенком действительного причастия такого-то* (3, 41). Как мы помним, в дневниковых своих заметках Яша метко определил взаимоотношения его, Рудольфа и Оли как «**треугольник, вписанный в круг**». В то же время эти три героя существуют еще в рамках «эвклидовой» геометрии: **Кругом** была та нормальная, ясная, «**эвклидова**», как он выразился, дружба, которая объединяла всех троих, так что с ней одной союз их остался бы счастливым, беспечным и нерасторгнутым. **Треугольником же, вписанным в него, являлась та другая связь отношений**, сложная, мучительная и долго образовавшаяся, которая жила своей жизнью, совершенно независимо от **общей окружности** одинаковой дружбы. Это был банальный **треугольник трагедии**, родившийся в идиллическом **кольце**, и одна уж наличность такой подозрительной ладности построения, не говоря о модной комбинационности его развития, – никогда бы мне не позволила сделать из всего этого рассказ, повесть, книгу (3, 39–40).

В жизнеописании Чернышевского уже речь заходит о геометрии Лобачевского, в которой по-новому задана аксиома о параллельных линиях. Федор вместе с автором как бы иронизирует над Чернышевским, для которого одинаково непонятна и геометрия Лобачевского, и поэзия Фета: *Лобачевского знала вся Казань, – писал он из Сибири сыновьям, – вся Казань единодушно говорила, что он круглый дурак... Что такое «кривизна луча», или «кривое пространство»? Что такое «геометрия без аксиомы параллельных линий»? Можно ли писать по-русски без глаголов? Можно – для шутки. Шелест, робкое дыханье, трели соловья. Автор ее некто Фет, бывший в свое время известным поэтом. Идиот, каких мало на свете* (3, 215). В связи с этим важные замечания И. Паперно «Как сделан “Дар” Набокова», где эвклидова геометрия и геометрия Лобачевского спроецированы на идею композиции всего романа: «Можно добавить, что две линии литературной эволюции подобны параллельным линиям не в геометрии Эвклида, а в отвергнутой Чернышевским геометрии».

рии Лобачевского, как она описана в главе четвертой “Дара”, геометрии “кривого пространства”. В “кривом пространстве” романа Набокова “параллельные линии” развития Федора и развития русской литературы не только пересекаются, но и переплетаются: от стихов Годунова-Чердынцева (период, параллельный пушкинской эпохе в русской поэзии) – к документальной прозе Пушкина (“Путешествие в Арзрум”) и книге Федора о путешествиях отца, в которой “ритм пушкинского века мешался с ритмом жизни отца”; к периоду увлечения Федора Гоголем, к книге Федора о шестидесяти годах (“Жизнь Чернышевского”) и, наконец, к задуманному им роману, т. е. роману Набокова “Дар”. Таким образом, в романе эволюция литературы движется по кругу, или, точнее, по разомкнутым и сдвинутым виткам спирали» [Паперно 1997, 494–495].

Показательно, что в геометрических терминах осмысляет мир и Федор Годунов-Чердынцев, однако, как мы увидим дальше, математическая символика распространяется им и на стихотворчество, когда он будет рассуждать о монументальном исследовании Андрея Белого о ритмах<sup>1</sup>.

В данном же геометрическом контексте дано восприятие Федором комнаты: *Оглянулась и замерла перед нами маленькая, продолговатая комната, с крашеными вохрой стенами, столом у окна, кушеткой вдоль одной стены и шкапом у другой. Федору Константиновичу она показалась отталкивающей, враждебной, совершенно не с жизни ему (как бывает «не с руки»), расположенной на несколько роковых градусов вкось (как пунктиром отмечается смещение геометрической фигуры при вращении) по отношению к тому воображаемому прямоугольнику, в пределах которого он мог бы спать, читать, думать; но если б даже и можно было чудом выправить жизнь согласно углу этой не так стоявшей коробки, все равно обстановка ее, окраска, вид на асфальтовый двор, все – было невыносимо, и он сразу же решил, что ее не найдет ни за что (3, 129).*

Перечислим все термины и понятия из геометрии, которые встретились в исследованном материале («Венецианка» (1924), «Король, дама, валет» (1927–1928), «Защита Лужина» (1929), «Камера обскура» (1931), «Подвиг» (1931–1932), «Отчаяние» (1932–1934), «Приглашение на казнь» (1935–1936), «Дар» (1937)):

(1) математика, геометрические фигуры и линии, евклидова геометрия и геометрия Лобачевского;

(2) круг, полукруг, окружность, концентрический круг, кольцо, полукольцо, цилиндр, шар, вращение (кружение), описать круг, овал;

<sup>1</sup> Ср. замечание О. Сконечной в статье «Черно-белый калейдоскоп. Андрей Белый в отражениях В. В. Набокова»: *Белый-стиховед стремился к интерпретациям, к «наведению прямых связей между смыслом и ритмом. Индивидуальная ритмическая фигура стиха являлась для него непосредственным выражением трансцендентного. Сложные графики, имеющие целью зафиксировать систему пропусков ударения, состоящие из «прямоугольных треугольников», «косых углов», «ромбов», «крыш» и т. д., в контексте «Символизма» воспринимались магическими рисунками, причудливыми формулами заклинаний [Сконечная 1997, 682].*

(3) *квадрат, ромб, куб, угол, прямой углом, многоугольник, треугольник, равнобедренный треугольник, прямоугольник, параллелепипед, трапеция, пирамида, конус, фигура, диагональ, градус, вершина треугольника;*

(4) *плоскость, поверхность, точка, линии, горизонтальная черта, вертикаль, прямая линия, наклонная линия, кривая, пунктир, линейка, крест;*

(5) *спираль, лабиринт, перспектива и др.*

Сразу отметим, что в каждом рассказе или романе выделяется своя собственная совокупность доминантных геометрических понятий, которая определяет его образное и сюжетное развертывание, а также символику. Добавим к этому, что многие герои Набокова занимаются рисованием и писанием картин, и часто оказывается, что эти рисунки и изображения определяют математическую метафорику всего текста целиком.

Будем следовать хронологии и прежде всего обратимся к знаменитому рассказу В. Набокова «Венецианка», в котором тема изображения и рисования доминирующая. И именно там при описании игры в теннис писатель формулирует свое кредо: *«всякое движение стремится к полному кругу»*. Но здесь это движение еще находится в области физического, ср.: *Он [Франк] мягко шел навстречу мячу, и длинный удар доставлял ему физическое наслаждение: всякое движение стремится к полному кругу, и хотя оно на полпути и преобразуется в правильный полет мяча, однако это незримое продолжение мгновенно ощущается в руке, пробегает по мышцам до самого плеча, – и вот именно в этой длинной внутренней искре – наслаждение удара*<sup>1</sup>. Однако и мыслительное движение также ведет читателя к полному кругу, в центре которого расположена картина Венецианки, на которой, как окажется, изображена Морийн. Это кружение-вращение подано с точки зрения Симпсона таким образом, что Симпсон как бы интуитивно улавливает их сходство: *То, что он сидит рядом с ней [Морийн], ощущает теплоту ее щеки, ее плеча, с которого, как на картине, соскальзывает серый мех, и то, что мех этот она собралась было удерживать, но при вопросе Симпсона остановилась, вытянув и сложив по два длинные тонкие пальцы, – так томило его, что в глазах стоял влажный блеск от хрустального огня стаканов, и ему все казалось, что круглый стол, освещенный остров, медленно вращается и, вращаясь, плывет куда-то, тихо увлекая сидящих вокруг него.*

Далее, как мы знаем, он, следуя рассказу Магора, стремится стать *«живой частью картины»*: *...он стал частью картины, он был написан в нелепой позе рядом с Венецианкой, – и прямо перед ним, еще явственнее, чем прежде, распахивалась зала, полная земным, живым воздухом, которым отныне он дышать не мог.*

Сходство Венецианки и Морийн обнаруживается и в повторяющихся упоминаниях об *уголках губ*, сначала губ Морийн (*Этот воздух сквозь ноздри вдыхала Морийн, мягкие, сплошь темные глаза ее скользили от одного к другому и не улыбались, когда улыбка чуть приподнимала уголок ее нежных, ненакрашенных губ*), а затем губ женщины, изображенной на картине: *И пока он [Симпсон] смотрел в это воздушное окно, он почувствовал, что Венециан-*

<sup>1</sup> Текст «Венецианки» цитируется по электронному ресурсу: <http://nabokovandko.narod.ru/Texts/Venecianka.htm>

ка улыбается, но, быстро взглянув на нее, не успел поймать улыбки: **только слегка был приподнят правый теневой уголок мягко сложенных губ.** Таким образом, эта «улыбка Джоконды-Венецианки» позволяет автору поддерживать некую интригу, связанную со сходством Морийн и Венецианки, заключенную в уголках улыбающихся губ: **Венецианка стояла к нему вплоборота, живая и выпуклая. Темные глаза ее, без сверкания, глядели ему в глаза, розоватая ткань рубашки особенно тепло выделяла смуглую прелесть шеи, нежные складки под ухом. В правом уголку выжидательно сложенных губ застыла мягкая усмешка; длинные пальцы, по два расставленные, тянулись к плечу, с которого сползли мех и бархат.** И в последний раз Венецианка уже подмигнет полковнику после раскрытия тайны картины: *Когда он обернулся и посмотрел на Венецианку: На темном фоне светился ее лоб, мягко светились длинные пальцы, рысий мех прелестно спадал с плеча, в уголку губ была тайная усмешка.*

Загадка и разгадка сюжета также заключена в том, что только Франк в рассказе наделен предикатом «рисования» (*Франк исключительно хорошо рисует, но рисунков своих не показывает никому*). Глагол же «писать», получающий двойной смысл в рассказе (*писать текст, писать картину*), дан в тексте только в форме страдательных причастий (*написанный, написан*). И прежде всего это страдательное причастие применено к Симпсону: **Он стал частью картины, он был написан в нелепой позе рядом с Венецианкой, – и прямо перед ним, еще явственнее, чем прежде, распахивалась зала, полная земным, живым воздухом, которым отныне он дышать не мог.**

Таким образом, в «Венецианке» Набокова «круглый стол» и «уголки губ» еще вписаны непосредственно в саму ткань текста наряду с другими геометрическими формами и движениями (*прямоугольным провалом прямо в сумеречный воздух на картине; мелким вращательным движением пальцев Магора, прямоугольниками хлебного мякиша; часто повторяющимися наречиями вокруг и кругом и др.*). Причем вращательное и круговое движение задает само превращение Симпсона (*Он увяз, как муха в меду; дернулся и застыл, и чувствовал, как кровь его и плоть и платье превращаются в краску*). Отметим также синестетический эффект, связанный с кругом: *Снизу донесся **круглый**, сдержанный обеденный гонг.*

В романе «Король, дама, валет» все герои уже вписаны в круг, и двое из них страдают головокружением (Франц и Марта), и весь мир кружится перед их глазами. Вписанность в круг подана как сидение за одним круглым столом и обозначена законченностью движений Драйера: *Драйер поднял чашку к губам. Франц невольно встретился глазами с Мартой. **Белоснежный стол на оси хрустальной вазы описал медленный круг. Драйер опустил чашку, и стол остановился*** (1, 218).

Более того, именно Драйер рисует в романе «концентрические круги»: *Новые какие-нибудь подробности? – намекнул Драйер, **рисую карандашом концентрические круги на промокательной бумаге....** Изобретатель вежливо улыбнулся и тотчас продолжал свои разъяснения. **Драйер начал новую серию концентрических кругов*** (1, 181). Причем перед фрагментом о кругах автор замечает, что Драйер как «художник видит лишь то, что свойственно его первоначальному замыслу» (1, 180).

По контрасту с ним, Марта и Франц как раз не могут полностью вписаться в «круг», несмотря на свои головокружения: *Все это постепенно разогревалось, оживлялось, сплалось, пока не образовало одно слитое веселое существо, шумящее, пьющее, кружащееся вокруг самого себя. И только Марта и Франц никак не могли втиснуться в эту живую, цветистую, дышащую гушу...* (1, 203).

При этом объекты «кружения» у Франца и Марты очень локальны, по контрасту с тем, что для Драйера открыт целый мир. Так, *«все это путалось в голове у Франца; кресло, в котором он сидел, путешествовало по комнате плавными кругами»* (1, 137), герой страдает постоянным головокружением (*Головокружение стало для него состоянием привычным и приятным, автоматическая томность – законом естества* (1, 207), а *Марта, прощаясь с ним на углу, увидела благодарный блеск за его круглыми стеклами.*

Сама Марта страдает головной болью, которая принимает вид шара: *При каждом движении головы от виска к виску, как кегельный шар, перекатывалась плотная боль. <...> Опять она сидела за столиком, поводила плечами, говорила налево, говорила направо, перекатывалась круглая боль в голове. Ей показалось, что в очках у Франца плывут красные и синие пятна, и она решила, что это каким-то образом отражаются шары, колыхающиеся над столом* (1, 265).

Для Драйера же мир всегда кругл и открыт: *Можно хоть сегодня пуститься в путь: земной шар огромен и кругл, – и денег достаточно на пять, а то и больше, полных обхватов* (1, 124). Но Марте хочется самой руководить этим кругом (*Но Марта, теперь еще пуще прежнего ненавидя прихотливую легкость мужа (хоть ей-то он и был обязан своим случайным богатством), нестерпимо боялась, что он догадится до катастрофы раньше, чем она навсегда его отстранит, и сама остановит кружение* (1, 233–234).

Все мысли Марты и Франца вращаются вокруг схемы убийства Драйера, и они все сосредоточены вокруг этой мертвой точки: *В этой его ясной и гибкой схеме одно всегда оставалось неподвижным, но этого несоответствия Марта не заметила. Неподвижной всегда оставалась жертва, словно она уже заранее одеревенела, ждала. Вокруг этой мертвой точки мысль Франца ходила с акробатической легкостью* (1, 225). Они оба также заточены в комнате, где разрабатывают план убийства, точно так же, как и их мысли: *Голая женщина на олеографии последний раз надевала шелковый свой чулок, узоры обоев, капустообразные розы, правильно чередуясь, доходили с трех сторон до двери, – но дальше расти было некуда, уйти из комнаты они не могли, как не могут выбраться из тесного круга смертные, прекрасно согласованные, но на плен обреченные мысли* (1, 251–252).

Когда же все трое приезжают на курорт в тексте романа уже обнаруживается полукруг, ср.: *Затем, вогнутым полукругом шел пляж, с тесной толпой полосатых будок, особенно сгущенных там, где начинался мол, уходивший далеко в море* (1, 254) *<...> Лодка должна описать полукруг... Одним словом, завтра это будет доказано* (1, 256). Это сигнализирует о том, что круг отношений между тремя героями разбивается на два полукруга. Причем этот «полукруг» был задан в романе заранее, после сцены любви Франца и Марты: *Те-*



перь в комнате было пусто. Вещи лежали и стояли в тех небрежных положениях, которые они принимают в отсутствие людей. Черная самопишущая ручка дремала на недоконченном письме. **Круглая дамская шляпа, как ни в чем не бывало, выглядывала из-под стула. Какая-то пробочка, вымазанная с одного конца синевой чернил, подумала-подумала да и покатилась, тихонько, полукругом по столу, а оттуда упала на пол** (1, 174–175).

Еще раньше мы узнаем, что перед этим Франц «...завел себе самопишущую ручку с серебряной зацепкой, два патентованных карандаша, и в **хорошей парикмахерской полукругом выбрил шею**» (1, 164). Также детально, намекающей на распадение «концентрических кругов», оказываются сломанные очки Франца с одной окружностью: *Восстановив все это в уме, Франц поморщился. Что ж, надо отдать очки в починку; стекло, да и то треснувшее, осталось только в одной окружности* (1, 127).

При этом все непредвиденное для Марты ассоциируется с квадратом: *Чуть ли не в первый раз она чувствовала нечто, не предвиденное ею, не входящее законным квадратом в паркетный узор обычной жизни* (1, 139–140). Драйер же обнаруживает у Марты треугольные формы после визита Франца: *В зеркале Драйер увидел ее гладкие виски, белый равнобедренный треугольник лба, напряженные брови – и так как Марта не подняла головы, не оглянулась, он понял, что она сердится* (1, 137).

Обоих заговорщиков преследует «кривизна» и «левизна»: Франц живет на улице, *кончавшейся тутиком, которая другим концом выходила на небольшую площадь, где по вторникам и пятницам расставлял свои лотки скромный рынок. Оттуда растекались две улицы, – налево – кривой переулок, где в дни политических торжеств торчали из окон грязно-красные флаги...* (1, 176). Болезнь же Марты протекает как «кривая», угловатая линия: *Музыка ею не овладевала, как обычно, а чертила по поверхности сознания угловатую линию, кривую озноба* (1, 265).

Треугольники и углы оказываются угрожающими для Франца и Марты, потому что сама Марта загоняет Франца в угол, откуда он не хочет выбираться: *Марта захлопнула дверь. Услужливый сквозняк тотчас стукнул рамой окна. «Ну, теперь скорей, – сказала она сердито. – Что ты там забился в угол? Поди сюда». Она быстро выдернула ящик. Рыжий портфель. Портфель она приподняла. В глубине лежал черный предмет. Франц машинально протянул руку, взял, повертел* (1, 234).

В бреду же Марта видит «расширяющийся» круг, в котором как бы тонет Драйер, иными словами, «концентрический круг», который тот рисовал: *Марта и Франц глядели, обнявшись, как он исчезает и когда, наконец, что-то чмокнуло, и на воде остался только расширяющийся круг, – она поняла, что, наконец, свершилось, что теперь дело действительно сделано, и огромное, бурное, невероятное счастье нахлынуло на нее* (1, 276).

А в конце романа Франц замечает, что у него снова треснуло одно стекло на очках: *все, на что сам смотрит, пересечено сверху вниз неясной полосой, словно вычеркнуто. Он сообразил, что это у него одно стекло треснуло, – но не мог вспомнить, как это случилось* (1, 278). Последнее же, что вспоминает Драйер после смерти Марты, – это «мяч» и живую Марту, играющую в этот круглый «мяч» с Францем. Таким образом, получается, что жизнь Франца дей-

ствительно треснула, и он вычеркнут из нее, Драйер же в своей любви к Марте остается цельным, как круглый «шар».

В «Защите Лужина» доминирующей фигурой, как известно, является *квадрат*, однако не меньшей текстопорождающей силой обладают *куб* и *треугольник*. Причем эта геометрическая символика вводится Набоковым совершенно осмысленно, и, как мы отмечали, писатель уже при описании детства героя порождает геометрический метатекст *о беззаконной игре геометрических линий, скольжении наклонной линии вверх по другой, вертикальной; о тайне параллельности*.

Истоки этого геометрического метатекста лежат в «Петербурге» А. Белого, в главе «Квадраты, параллелепипеды, кубы», и в фильме В. Пудовкина «Шахматная горячка», в котором Набоков снимался в эпизодической роли <sup>1</sup>. Как мы помним, в «Петербурге» сенатору Ап. Ап. Аблеухову хотелось, чтобы земля «в линейном космическом беге пересекла бы необъятность **прямолинейным законом**; чтобы сеть **параллельных проспектов, пересеченная сетью проспектов, в мировые бы ширилась бездны плоскостями квадратов и кубов: по квадрату на обывателя, чтобы... чтобы...** После линии всех симметричностей успокаивала его фигура – **квадрат**. Он, бывало, подолгу предавался бездумному созерцанию: **пирамид, треугольников, параллелепипедов, кубов, трапеций**. Беспокойство овладевало им лишь при созерцании **усеченного конуса**. **Зигзагообразной же линии он не мог выносить**» [Белый 1994, 23–24].

Вспомним, что и Лужин «*больше всего он любил то, с чего начал, по совету жены, то, к чему постоянно возвращался, – белые кубы, пирамиды, цилиндры*». и кусок гипсового орнамента, напоминавший ему урок рисования в школе, – *единственный приемлемый урок*» (2, 121).

С фильмом Пудовкина, как пишет А. Изакар, его роднит «словесный кадр», «где герой фильма стоит на этом шахматном поле плит и смотрит на свою тень, – это же просто иллюстрация к сцене из седьмой главы романа: Лужин смотрит на собственную тень, которая попала в огромный квадрат лунного света». Заметим, что в этом визуальном фрагменте, отмеченном Изакар, присутствует на самом деле не квадрат, а прямоугольник: *и, когда наконец Лужин повернулся и шагнул в свою комнату, там уже лежал на полу огромный прямоугольник лунного света, и в этом свете – его собственная тень* (2, 67). Квадрат же появляется в описании не лунного, а солнечного света, и тень Лужина там «треугольная», ср.: *От веранды на яркий песок ложилась черная треугольная тень. Аллея была вся пятнистая от солнца, и эти пятна принимали, если прищуриться, вид ровных, светлых и темных, квадратов* (2, 31).

Знаменательно, что второй раз в романе тень будет отбрасывать *куб*, который нарисовал Лужин, в момент порывистого движения героя к окну, когда ночь предстает для него как квадратная: *Лужин, заперев дверь, первым делом включил свет. Белым блеском раскрылась эмалевая ванна у левой стены. На правой висел рисунок карандашом: куб, отбрасывающий тень. В глубине, у окна, стоял невысокий комод. Нижняя часть окна была как будто подерну-*

<sup>1</sup> См. статью [Изакар, электронный ресурс].

*та ровным морозом, искристо-голубая, непрозрачная. В верхней части чернела квадратная ночь с зеркальным отливом* (2, 150).

Квадрат, как отмечали исследователи, действительно является ведущей фигурой в «Защите Лужина», поскольку герой романа видит квадраты шахматной доски во всем: в торте (*сквозь белую скатерть проступали смутные, ровные квадраты, и такие же квадраты, шоколадные и кремовые, несомненно были на пироге*), шашечках таксомотора (*На дверце, при свете фонаря, мелькнули крупные шахматные квадраты, – гербовые цвета таксомоторов*), в образцах сукна (*Лужин выбрал квадрат темно-серый, и невеста долго ципала соответствующее сукно...*) и т. п.

Головная боль у героя также принимает квадратную форму: *После трехчасовой партии странно болела голова, не вся, а частями, черными квадратами боли, и не сразу он находил дверь, заслоненную черным пятном* (2, 72).

Во сне же он видит себя голым на шахматной доске среди квадратов: *Этим счастьем и успокоением незаметно воспользовался сон, и уже во сне покоя не было, а простирались все те же шестидесят четыре квадрата, великая доска, посреди которой, дрожащий и совершенно голый, стоял Лужин, ростом с пешку, и вглядывался в неясное расположение огромных фигур, горбатых, головастых, венценосных* (2, 139).

Однако при описании шахматной партии возникает и фигура равнобедренного треугольника, на который взбираются игроки: *Он [Лужин] шел, не отставая от Турати. Турати делал пункт, и он делал пункт; Турати делал половинку, и он делал половинку. Так они двигались, словно взбираясь по сторонам равнобедренного треугольника, и в решительную минуту должны были сойтись на вершине* (2, 72). Если рассматривать данный фрагмент с точки зрения геометрической символики, то все круглые формы соотносятся с небом, квадрат – с землей, а треугольник – выступает символом устремления к горнему и связи земного и небесного миров.

Для Лужина как рисовальщика *«успокоительны были тонкие линии, которые он по сто раз перечерчивал, добиваясь предельной тонкости, точности, чистоты. И замечательно хорошо было тушевать, нежно и ровно, не слишком нажимая, правильно ложающимися штрихами»* (2, 121).

Знаменателен и сам процесс рисования Лужиным куба, о котором мы говорили выше и который его теща окрестила «футуристической» (видимо, намек на «Черный квадрат» Малевича): *Лужин, <...> сидел у письменного стола и старательно срисовывал белый куб, стоявший перед ним. <...> Лужин оставлял куб и, взяв чистый лист бумаги, приготовив жестяной ящик с пуговицами акварельной краски, спешил зарисовать эту даль, но, покамест тщательно, при помощи линейки, он выводил линии перспективы, в глубине что-то менялось, жена исчезала из яркой проемы столовой, свет потухал и зажигался поближе, в гостиной, и уже никакой перспективы не было* (2, 121). Обратим внимание на окончание этой фразы, так как ее можно толковать в переносном значении (*и уже никакой перспективы не было*), тем более что куб Лужин видит как раз перед своим прыжком из окна.

Заметим, что круг в романе «Защита Лужина» не играет особой роли, что нельзя сказать о «шаре», потому что фрагмент его описания имеет отсылку к роману «Король, дама, валет»: *В кабинете, очень Лужину полюбившемся,*

нашелся в книжном шкафу великолепный атлас. **Мир, сперва показываемый, как плотный шар, туго обтянутый сеткой долгот и широт, развертывался плоско, разрезался на две половины и затем подавался по частям** (2, 108). Тут важен момент о разрезании мира по частям на две половинки, что может быть связано с проекцией на левое и правое полушария, вспомним и голова Лужина «болела частями», только они приобретали уже форму не шара, как у Марты, а черных квадратов.

В романе важную роль играет и слово «фигура» (*фигурный*), которая понимается не только в шахматном, но и геометрическом смысле. Причем внимание к фигурам у Лужина идет еще из детства. Ср.: *В ящике были шкатулки с двойным дном, палочка, обклеенная звездистой бумагой, колода грубых карт, где фигурные были наполовину короли и валеты*<sup>1</sup>, *а наполовину овцы в мундирах, складной цилиндр с отделениями, веревочка с двумя деревянными штучками на концах, назначение которых было неясно...* (2, 17). Показательно, что значение фигур объясняет ему тетя, которая не очень хорошо разбиралась в шахматах, поэтому номинация ею фигур в большой степени фигуративна: *Сперва расставим фигуры, – начала тетя со вздохом. – Здесь белые, там черные. Король и королева рядышком. Вот это – офицеры. Это – коньки. А это – пушки, по краям.* Не случайно потом говорится, она неспособна была играть в шахматы, и *Ее фигуры сбивались в безобразную кучу, откуда вдруг выскакивал обнаженный беспомощный король* (2, 28).

В романе «Камера обскура» на первый план выходят *круг, кривая и наклонные линии, крест и шар*. Причем округлость и кругообразные движения главным образом присущи Марте и Горну (ср.: *Затем она [Магда] вынула зеркальце, напудрила кругообразным движением лицо, сильно натянув верхнюю губу, и, суя пудреницу в сумку, быстро побежала вверх* [Набоков 1999, 81]; *Он [Горн] издавал музыкальный, богатый мотивами свист, пока рисовал. Магда глядела на меловой оттенок его щек, на толстые, пунцовые губы, округленные свистом, на мягкие черные волосы, такие сухие и легкие на ощупь – и чувствовала, что этот человек в конце концов ее погубит* [Там же, 112]). Кречмара же преследует головокружение от страсти, которая приведет его к Магде (*И вот после этих выдержанных лет, в расцвете тихой и мягкой жизни, близясь к концу своего четвертого десятка, Кречмар вдруг почувствовал, что на него надвигается то самое невероятное, сладкое, головокружительное и несколько стыдное, что подстерегало и дразнило его с отроческих лет* [Там же, 12] <...> *В палисадниках цветет сирень; белые бабочки, несмотря на утренний холодок, летают там и сям, будто в деревенском саду. Все это окружило Кречмара, когда он вышел из дома, где провел ночь* [Там же, 49–50]). Затем он слепнет и становится отделенным *«от недавней очаровательной, мучительной, ярко-красочной жизни, превратившейся на головокружительном выраже»* [Там же, 149].

Наклонная линия связана в романе «Камера обскура» с Магдой, она все время наклоняет то голову, то плечи и как бы «катится по наклонной» (*Магда кусала губы и вдруг наклоняла голову, помирая со смеху* [Там же, 22]; *Кречмар подошел к ней [Магде] плотную, взял за кисти, хотел ее поцеловать,*

<sup>1</sup> Вспомним название предыдущего романа – «Король, дама, валет».

но попал в ее шапочку. «Оставьте, – пробормотала она, **наклоня голову**. – Оставьте, это нехорошо» [Там же, 28]; Она, не вставая, принялась вылезать из рукавов макинтоша, **нагнув голову, наклоня плечи то вправо, то влево**, и на Кречмара веяло фиалковым жаром, пока он помогал ей освободиться от пальто и глядел, как ходят ее лопатки, как собираются и расходятся складки смугловатой кожи на позвонках [Там же, 30]. В наклонной и кривой позе окажется и Кречмар, после выстрела в него Магды: **Он сидел на полу, опустив голову, и потом вяло наклонился вперед и криво упал на бок** [Там же, 166].

Крест также соединяет Магду и Горна. Магда то сидит со «**скрещенными руками на твердом стуле и сквозь зубы разговаривая**», то скрещивает на груди руки. Горн же скрещивает ноги, рисуя Магду: **Магда лежала на кушетке, вся в шелковых кружевах, злая и розовая, рядом сидел, скрестив ноги, художник Горн и карандашом рисовал на исподу папиросной коробки ее прелестьную голову** [Там же, 94]. Более того, Магда вспоминает, что ее брат со своими молодцами на пляже «**облепили Магду песком, оставив только лицо открытым и камушками выложили крест**» [Там же, 58]. Такое «скрещенье» в романе предопределяет его трагическую развязку.

Судьбоносным оказывается в романе и угол: сначала это был выглядывающий из-за этажерки «**уголок ярко-красного платья**» как метонимия Магды, а затем в финале, когда Кречмар загоняет Магду в угол, и он наполняется ее теплым присутствием: **Он отодвинул его [сундук] к дивану и опять пошел по диагонали комнаты, загоня невидимую добычу в угол. Его слух и осязание были так обострены, что теперь он отлично чувствовал ее. Это был не звук дыхания, и не биение сердца, а некое сборное впечатление, звучание самой жизни, которое сейчас, вот сейчас, будет прекращено, и тогда наступит покой, ясность, освобождение от тьмы... Но он почувствовал внезапно какое-то полегчание в том углу – повел пистолетом в сторону, и угол опять наполнился теплым присутствием** [Там же, 165].

Шар же в романе «Камера обскура» связан с семьей Кречмара, прежде всего с его дочерью. Девочка появляется на свет **сперва красненькая и сморщенная, как воздушный шарик, когда он уже выдыхается** [Там же, 13]; в бывшей детской Кречмар находит **целлулоидовый шарик** для пинг-понга. Шар присутствует почти во всех фрагментах, связанных с его семейной жизнью: **Затем он думал о жене, и вся эта пора жизни с Аннелизой пропитана была нежным бледным светом, и только изредка в этом молочном тумане что-то вспыхивало на миг – белокурая прядь волос при свете лампы, блик на раме картины, стеклянный шарик, которым играла дочь, – и снова – опаловый туман, и в нем – тихие, как бы плавательные движения Аннелизы** [Там же, 149].

Таким образом, «шар», как и в романе «Король, дама, валет», связан у Набокова с темой болезни, а «угол» оказывается роковым для героев, готовых совершить убийство.

В романе «Отчаяние» на первый план также выходят **круг, квадрат**, противопоставление **прямых и кривых линий** и **крест**. Что касается круга, то в лекции о Гоголе Набоков неоднократно подчеркивает важность круго- и шарообразных форм в гоголевской образной системе, отмечая их релевантность для правильного понимания текстов [Набоков 1998, 130]: «Таким образом, повесть

[«Мертвые души»] описывает полный круг, порочный круг, как и все круги, сколько бы они себя не выдавали за яблоки, планеты или человеческие лица».

Собственно, такой же техники письма придерживается и сам Набоков. Так, главный ориентир на местности для Германа – это «*окруженный голубиной неба круглый, румяный газоем, похожий на исполинский футбольный мяч*» (упоминается 2 раза), у его жены Лиды *круглые, подвижные плечи*, в номере, который он снимает, «*графин мертвой воды на круглом столе, как в аптеке*», у героя также «*круглявый почерк*». В тексте также находим и метатекстовое обобщение, связанное с окружностью: *Мне теперь кажется, что если бы я одумался и не поехал в Тарниц, то Феликс до сих пор ходил бы вокруг бронзового герцога, присаживаясь изредка на скамью, чертя палкой те земляные радуги слева направо, и справа налево, что чертит всякий, у кого есть трость и досуг, – вечная привычка наша к окружности, в которой мы все заключены*. В Берлине у Германа «*появилась... некая смутная точка, вокруг которой почти бессознательно, движимый невнятной силой, он начинает замыкать круги*» (3, 370).

Однако вместо «круглых яблок» Гоголя в романе появляются «*квадратные яблоки*», которые рисует Ардалион, у Феликса же обнаруживаются «*квадратные ногти*», а размышления о Феликсе приводят Германа к выводу, что «*коммунизм действительно создаст прекрасный квадратный мир одинаковых здоровяков*» (3, 344).

Размышления Германа о Феликсе также связаны с «кривизной», «кривым зеркалом»: *Такими нас отражало тусклое, слегка, по-видимому, ненормальное зеркало, с кривизной, с безуминкой, которое, вероятно, сразу бы треснуло, отразись в нем хоть одно подлинное человеческое лицо* (3, 387). Герой считает, что «*кривое зеркало раздевает человека или начинает уплотнять его, и получается человек-бык, человек-жаба, под давлением неисчислимых зеркальных атмосфер*» (3, 345).

В романе содержится и обобщение о вере в Бога, в котором само его наличие подвергается сомнению, и на первый план снова выходит кривое зеркало, связанное уже не с геометрией, а с изучением физики: *Идею Бога изобрел в утро мира талантливый шалопай, – как-то слишком отдает человечинной эта самая идея, чтобы можно было верить в ее лазурное происхождение, <...> и, право, не знаю, какой вариант небес мудрее: – ослепительный плеск многоочитых ангелов или кривое зеркало, в которое уходит, бесконечно уменьшаясь, самодовольный профессор физики* (3, 393–394). На портрете Германа, нарисованном Ардалионом, как мы помним, появляется *проблеск зубов из-под ощеренной кривой губы*. *Все это – на фасонистом фоне с намеками не то на геометрические фигуры, не то на виселицы* (3, 366).

«Кривизне» противопоставлено все, идущее под прямым углом: это нос героя и его мнимого двойника Феликса (*Вот мой нос, – крупный, северного образца, с крепкой костью и почти прямоугольной мякиной*. *Вот его нос, – точь-в-точь такой же* (3, 342); шоссе на выбранной Германом местности около ярко-желтого столба идет «*под прямым углом*», деревья же там имеют «*прямые стволы*» и т. п.

Особое внимание в романе отводится и кресту. Виноградники для героя кажутся похожими на кресты (*правильными рядами стояли голые еще лозы,*

*похожие на приземистые корявые кресты*), криминальный роман, который Герман дает читать Лиде и который она рвет на части имеет обложку, украшенную *«красным крестовиком на черной паутине»*. Здесь название паука имеет, по-моему, более обобщенное значение, мотивированное его внутренней формой, потому что сам Герман пишет криминальный роман, окончание которого он еще не знает. А *паутина* в романе появляется еще раз тогда, когда Герман, осуществив задуманное, снимает комнату в отдаленной от людей гостинице: там *«в павильоне вроде часовни бил ключ целебной воды, и висели паутины в углах темно-гранатовых окон»* (3, 443). По дороге в город пишущий герой «скрещивается» с ажанами (полицейскими) *(По дороге в город я из автобуса увидел двух ажанов в быстром, словно мукой обсыпанном автомобиле, – мы скрестились, они оставили облако пыли, – но мчались ли они именно затем, чтобы меня арестовать, не знаю, – да и может быть это вовсе не были ажаны, – не знаю, – они мелькнули слишком быстро* (3, 457). Таким образом, автор как бы подготавливает развязку романа и ставит «крест» на замысле Германа.

В «Приглашении на казнь» важную роль играют круг (*окружность, овал*), квадрат, кривая. С кругом соотнесены прежде всего жена Цинцинната Марфинька, а также ее дети, и м-сье Пьер (в роли палача-жениха). Ср. описание лица Марфиньки: *кукольный румянец, блестящий лоб с детской выпуклостью, редкие брови вверх, высоко над круглыми, карими глазами; ...одна только круглоглазая Марфинька из всех зрителей и запомнилась ему* (4,11), а также ее детей: *Взгляд Цинцинната увело зеленое, в белую горошинку, платье Полины: рыженькая, косенькая, в очках, не смех возбуждающая, а грусть этими горошинками и круглотой; Круглые карие глаза и редкие брови [Диомедона] были материнские, но нижняя часть лица, бульдожья рыльца – это было, конечно, чужое* (4, 57).

Отличительной чертой м-сье Пьера является «круглая голова», у него также «кругленькое плечо», мышцы, как «круглое животное»: *М-сье Пьер закатал правый рукав. Мелькнула татуировка. Под удивительно белой кожей мышца переливалась, как толстое круглое животное* (4, 65).

Интересно, что «круглыми» глазами в романе наделен еще и паук в камере Цинцинната: *Передвигался и паук. Вверху, там, где начиналась пологая впадина окна, упитанный черный зверек нашел опорные точки для перво-классной паутины с той же сметливостью, которую выказывала Марфинька, когда в непригоднейшем с виду углу находила, где и как развесить белые для сушки. Сложив перед собою лапы, так что торчали врозь мохнатые локти, он круглыми карими глазами глядел на руку с карандашом, тянувшимся к нему, и начинал пятиться, не спуская с нее глаз* (4, 67). При этом герой все время улавливает сходство между Марфинькой и пауком: *Некоторое время все молчали: глиняный кувшин с водой на дне, поивший всех узников мира; стены, друг другу на плечи положившие руки, как четверо неслышным шепотом обсуждающих квадратную тайну; бархатный паук, похожий чем-то на Марфиньку; большие черные книги на столе...* (4, 18).

Сам же Цинциннат испытывает от «круглоты жизни» головокружение, переводящее его в другое измерение: *Все было глянцевито, переливчато, все страстно тяготело к некоему совершенству, которое определялось одним*

отсутствием трения. Упиваясь всеми соблазнами круга, жизнь довертелась до такого головокружения, что земля ушла из-под ног, и, поскользнувшись, упав, ослабев от тошноты и томности... сказать ли?.. очутившись как бы в другом измерении... (4, 28).

В то же время Цинциннат считает, что он заключен в один круг с Марфинькой, так как все люди вокруг, кроме безумцев, которые выходят в другое измерение, – куклы: *но еще есть безумцы – те неуязвимы!* – которые принимают сами себя за безумцев, – *и тут замыкается круг. Марфинька, в каком-то таком кругу мы с тобой вращаемся*, – о, если бы ты могла вырваться на миг, – *потом вернешься в него, обещаю тебе, многого от тебя не требуется, но на миг вырвись и пойми, что меня убивают, что мы окружены куклами и что ты кукла сама* (4, 81).

Вокруг Цинцинната все окружающее тоже находится в круговом движении: *Цинциннат находился в странном, трепетном, опасном состоянии*, – *и с каким-то возрастающим торжеством били далекие часы*, – *и вот, выходя из мрака, подавая друг другу руки, смыкались в круг освещенные фигуры* – *и, слегка напирая вбок, и кренясь, и тащась, начинали – сперва тугое, влачащееся – круговое движение...* (4, 90).

И с палачом м-сье Пьером Цинциннат находится в некоем роковом для себя кругу: *Он понимал, что этот страх втягивает его как раз в ту ложную логику вещей, которая постепенно выработалась вокруг него*, *и из которой ему еще в то утро удалось как будто выйти. Самая мысль о том, как вот этот кругленький, румяный охотник будет его рубить*, была уже непозволительной слабостью, тошнотой вовлекавшей Цинцинната в гибельный для него порядок (4, 123).

Квадрат же высвечивает в романе «квадратную тайну», связанную с «квадратом камеры» Цинцинната и «квадратной площадью», которая должна стать местом его казни. В связке с «квадратом камеры» находятся и другие геометрические формы. В романе они даны через детские рисунки Эммочки, на которых изображена тюрьма, камера Цинцинната и план побега. В описание этого рисунка включены почти все значимые фигуры и линии: *квадрат, равнобедренный треугольник, горизонтальная черта, кривая, кольцо, полукольцо и уголки*. Ср.: *Детская рука, несомненно Эммочки, нарисовала ряд картиночек, составлявших (как вчера Цинциннату казалось) связный рассказ, обещание, образчик мечты. Сначала: горизонтальная черта, то есть сей каменный пол, на нем – элементарный стул вроде насекомого, а сверху – решетка в шесть клеток. То же самое, но с участием полной луны, кисло опустившей уголки рта за решеткой. Далее: на табурете из трех черточек тюремщик без глаз, значит – спящий, а на полукольце с шестью ключами. То же кольцо с ключами, но покрупнее, и к нему тянется рука, весьма пятипалая, в коротком рукавчике. Начинается интересное: дверь полуоткрыта, из-за нее – как бы птичья лапа: все, что видно от утекающего узника. Он сам, с запятыми на голове вместо кудрей, в темном халатике, посылно изображенном в виде равнобедренного треугольника; его ведет девочка: вилкообразные ножки, волнистая юбочка, параллельные линии волос. То же самое, но в виде плана, а именно: квадрат камеры, кривая коридора, с пунктиром маршрута*



и гармоникой лестницы в конце. Наконец эпилог: темная башня и над ней довольная луна – **уголки рта кверху** (4, 34).

Для Цинцинната же коридор представляет собой не кривую, а многоугольник: *И только тогда Цинциннат сообразил, что коленья коридора никуда не уводили его, а составляли широкий многоугольник, – ибо теперь, завернув за угол, он увидел в глубине свою дверь, а не доходя до нее, прошел мимо камеры, где содержался новый арестант* (4, 43).

В то же время у героя голова «кубом»: *Цинциннат выбежал на круглую площадку, где луна сторожила знакомую статую поэта, похожую на снеговую бабу, – голова кубом, слепившиеся ноги, – и, пробежав еще несколько шагов, оказался на своей улице* (4, 10). И сам он будто вырезан из квадрата ночи: *В сущности, темный для них, как будто был вырезан из кубической сажени ночи, непроницаемый Цинциннат поворачивался туда-сюда, ловя лучи, с панической поспешностью стараясь так стать, чтобы казаться светопроводным* (4, 13).

Форму же шара в романе принимает головная боль Цинцинната, как у Марты в романе «Король, дама, валет» (*Цинциннат спустил ноги с койки. В голове, от затылка к виску, по диагонали, покотился кегельный шар, замер и поехал обратно* (4, 7)), а также слова, с помощью которых он выражает себя: *Слово, извлеченное на воздух, лопаются, как лопаются в сетях те шарообразные рыбы, которые дышат и блистают только на темной, сдавленной глубине. Но я делаю последнее усилие, и вот, кажется, добыча есть, – о, лишь мгновенный облик добычи!* (4, 53).

Кривая же линия, во-первых, соотнесена с «кривобокой» Марфинькой и сыном Диомедоном «в серой блузе с резинкой на бедрах, **весь искривляясь с ритмическим выкрутом**» (4, 57). Кривится в романе также судья: *глухой судья, страдальчески кривясь, как от запора смеха, лез большим серым ухом в лицо к хохотавшему эгоисту соседу...* (4, 106). Во-вторых, и это главное, кривая связана с матерью Цинцинната Цецилией Ц., которая рассказывает о «нетках» как системе кривых зеркал: *Вот я помню: когда была ребенком, в моде были, – ах, не только у ребят, но и у взрослых, – такие штуки, назывались «нетки», – и к ним полагалось, значит, особое зеркало, мало что кривое – абсолютно искаженное, ничего нельзя понять, провалы, путаница, все скользит в глазах, но его кривизна была неспроста, а как раз так пригнана... Или, скорее, к его кривизне были так подобраны...* (4, 77). Таким образом, оказывается, что герои «Приглашения на казнь» не только вращаются в круге, но и соединены целой системой кривых зеркал.

Набоков при этом отмечает, что герою доступна иная плоскость бытия: *«...и это все разобранное и рассмотренное еще не могло истолковать Цинцинната: это было так, словно одной стороной своего существа он неуловимо переходил в другую плоскость... Казалось, что вот-вот, в своем передвижении по ограниченному пространству кое-как выдуманной камеры, Цинциннат так ступит, что естественно и без усилия проскользнет за кулису воздуха, в какую-то воздушную световую щель, – и уйдет туда с той же непринужденной гладкостью, с какой **передвигается** по всем предметам и вдруг уходит как бы за воздух, в другую глубину, бегущий отблеск поворачиваемого зеркала»* (4, 69).

В то же время Цинциннат оказывается лежащим крестом: *И продолжались они позже, чем вчера, и Цинциннат лежал на плитах крестом, ничком, как сраженный солнечным ударом, и, потворствуя ряжению чувств, ясно, через слух видел потайной ход, удлиняющийся с каждым скребком, и ощущал, словно ему облегчали темную, тесную боль в груди, как расшатываются камни, и уже гадал, глядя на стену, где-то она даст трещину и с грохотом разверзнется* (4, 84).

В романе «Дар» геометрические формы подчиняются правилам «игровой поэтики», когда автор намеренно играет со словами данного семантического поля (см., в частности, [Люксембург 2001, 319; Рахимкулова 2001, 334]). Прежде всего, здесь значимыми являются, конечно, *круг* и *кольцо*, как в собственно текстовом, так и метатекстовом плане, а также *треугольник трагедии, родившийся в идиллическом кольце, или треугольник, вписанный в круг*, о чем мы уже упоминали.

Помимо этого в романе много различных круглых предметов и понятий (*круглый стол, круглый киоск, призрачный круг асфальта, круглый след от мокрой рюмки на садовом столе* из «Братьев Карамазовых» Достоевского, *круглодонный звон стакана, карусель истины* и т. п.), отец Федора также *округляет свои письма*.

Кроме этого, круг выстраивает важное соответствие в сознании Федора: для него Зина окружена почти такой же дымкой, что и его отец, ср.: *В моем отце и вокруг него, вокруг этой ясной и прямой силы было что-то, трудно передаваемое словами, дымка, тайна, загадочная недоговоренность, которая чувствовалась мной то больше, то меньше* (3, 103); «он знал, что она [Зина] замечает каждый его взгляд, двигаясь так, словно была все время *ограничена легчайшими покровами того самого впечатления, которое на него производила... Ее бледные волосы, светло и незаметно переходившие в солнечный воздух вокруг головы...*» (3, 159). В этом смысле можно говорить о технике «вербального сфумато» (итал. sfumato – затушёванный, букв. исчезающий как дым) в тексте Набокова, а именно о смягчении очертаний фигур и предметов, которое позволяет передать окутывающий их воздух. В ореоле кружения находят также бабочки (*Плавно поднялась с земли и описала широкий круг знакомая черно-белая красавица, тоже участвуя в проводах*).

Большая роль отводится кругу и в метатекстовом плане. Это и «*круговая порука рифм*», и эпитеты-поэтизмы, архаизмы и прозаизмы, которые, «*совершив полный круг жизни, получали теперь в стихах как бы неожиданную свежесть, возвращаясь с другой стороны*» (3, 36), это и замысел жизнеописания «*в виде кольца, замыкающегося апокрифическим сонетом так, чтобы получилась не столько форма книги, которая своей конечностью противна кругообразной природе всего сущего, сколько одна фраза, следующая по ободу, т. е. бесконечная, сначала казалась ей невоплотимой на плоской и прямой бумаге, – и тем более она обрадовалась, когда заметила, что все-таки получается круг*» (3, 184). При описании формы романа Федор также использует понятие «кривой»: *Описав большой круг, вобрав многое, касавшееся отношения Чернышевского к разным отраслям познания, но все же ни на минуту не портя плавной кривой, мы теперь с новыми силами вернулись к его эстетике*

(3, 226). Затем *«вокруг книги Федора создалась хорошая, грозовая атмосфера скандала, повывисившая на нее спрос...»* (3, 276).

Однако наряду с кругом особую значимость имеют в «Даре» *квадрат и шарообразные формы*: герой вспоминает, когда *«...учителя пропускали уроки, оставляя вместо них как бы квадраты голубого неба, с футбольным мячом, падавшим из голубизны»* (3, 96). Отражение неба в зеркальном шкафу описывается как *параллелепипед белого ослепительного неба* (3, 7). В «Даре» находим и переключку с «Защитой Лужина»: Федору *«каждая фигура казалась нарочно сработанной для своего квадрата»*. Здесь важно еще раз подчеркнуть, что с точки зрения науки о символах квадрат является противоположностью круга, поскольку круг олицетворяет собой Бога и небо, а квадрат – землю и человека. Получается, что, создавая подобные метафоры, Набоков как бы «приземляет» небо. Что касается шара, то его форму приобретает звездное небо, ср.: *Над головой, в какой-то страшной и восхитительной близости, вывезло, да так, что каждая звезда выделяется, как живое ядрышко, ясно обнаруживая свою шарообразную сущность* (3, 107).

Значимым в романе оказывается и понятие «угла». Так, Кончеев говорит об особых отношениях между ним и Федором, используя понятие «угла плоскости»: *Но вот, с этими оговорками, правильно, пожалуй, будет сказать, что где-то – не здесь, но в другой плоскости, угол которой, кстати, вы создаете еще смутнее меня, – где-то на задворках нашего существования, очень далеко, очень таинственно и невыразимо, крепнет довольно божественная между нами связь* (3, 306). Таким образом, Федору, как и Кончееву, доступна иная, высшая, а именно поэтическая плоскость бытия, как ранее, она была доступна Цинциннату.

В «Даре», как и в романе «Король, дама, валет», происходит реализация фразеологизма «загнать в угол». Так, Федор боится, что мать Яши «загонит его в угол» и заставит писать о судьбе Яши: *...я чувствовал, что еще немного, и Александра Яковлевна загонит меня в такой угол, откуда я не вылезу, и что, подобно тому, как мне приходилось являться к ней в Яшином галстуке (покуда я не придумал отговориться тем, что боюсь его затрепать), точно также мне придется засесть за писание новеллы с изображением Яшиной судьбы* (3, 37). Фактически, это желание Александры Яковлевны оказывается перформативным: в «Даре» действительно описывается история дружбы и любви Яши.

В «Даре», как мы уже отмечали, очень силен метатекстовый план. Таковы размышления о ритмической структуре стиха – Федор обращается к «монументальному исследованию» А. Белого, которое гипнотизирует Федора своим «наглядным отмечанием» в геометрических формах: *все свои старые четырехстопные стихи я немедленно просмотрел с этой новой точки зрения, страшно был огорчен преобладанием прямой линии, с пробелами и одиночными точками, при отсутствии каких-либо трапеций и прямоугольников; и с той поры, в продолжение почти года, – скверного, грешного года, – я старался писать так, чтобы получилась как можно более сложная и богатая схема...* (3, 135–136).

Трапеции и треугольники первый раз появляются, когда Федор пытается оценить поэзию Яши Чернышевского: *Как поэт он был, по-моему, очень хил;*

*он не творил, он перебивался поэзией, как перебивались тысячи интеллигентных юношей его типа; но если не гибли они той или другой более или менее героической смертью – ничего общего не имеющей с русской словесностью, которую они, впрочем, знали досконально (о, эти Яшины тетради, полные ритмических ходов, – треугольников да трапеций!)... (3, 135–136)*<sup>1</sup>.

Набоков написал, что *миром правит математика*, и это высказывание правомочно и для набоковской прозы. Все его романы выстраиваются в один метароман (в терминологии В. Ерофеева), и «только изучение метаромана как системы позволяет создать адекватное представление о каждом романе в отдельности» [Ерофеев 1990, 13]. Ерофеев отмечает, что «экзистенциальная устойчивость авторских намерений ведет к тому, что романы писателя группируются в метароман (или, иначе сказать, “надроман”, объединяющий несколько романов), обладающий единой прафабулой, матрицируемой, репродуцируемой в каждом отдельном произведении при разнообразии сюжетных ходов и развязок» [Там же].

Так, от произведения к произведению число геометрических понятий в тексте становится все больше, при этом они используются все более осмысленно, так что становятся особым «обнаженным приемом». От романа к роману геометрическая символика приобретает все большее значение. Фактически, из нее над основной фабулой вырастает геометрический метатекст, который проявляет символическую составляющую основного текста. Мы также обнаружили, что геометрические фигуры и формы у Набокова представляют собой некую систему, переходящую из романа в роман и динамически меняющуюся. Доминируют у Набокова основные геометрические фигуры: *круг*, соотносимый с небом, *квадрат*, соотносимый с землей, и *треугольник* – символ соеди-

<sup>1</sup> Ср. замечание О. Сконечной в статье «Черно-белый калейдоскоп. Андрей Белый в отражениях В. В. Набокова»: «Геометрические фигуры Белого вырастают на страницах “Дара”. “О, эти Яшины тетради, полные ритмических ходов – треугольников и трапеций!” Юный Годунов-Чердынцев загнипнотизирован “монументальным исследованием Андрея Белого о ритмах... так что все свои старые четырехстопные стихи... немедленно просмотрел с этой новой точки зрения, страшно был огорчен преобладанием прямой линии, с пробелами и одиночными точками, при отсутствии каких-либо трапеций и прямоугольников...”, и, подобно Белому, герой стал писать так, “чтобы получалась как можно более сложная и богатая схема”. (Ср. “геометрический диктат” в “Символизме”: “Наиболее эффектными ритмическими фигурами являются такие, которые в графическом начертании симметричны. Таковы крыша, квадрат, их соединения «ромб», «крест», что касается до самой ритмической линии, то ее зигзагообразный ломаный вид является показателем ритмического богатства... Сложность рисунка как бы возрастает у признанных поэтов, наоборот, у поэтов третьестепенных ритмическая линия часто поражает бедностью”. Геометрические фигуры распространились по всему роману. Декадентский тройственный союз определен как “треугольник, вписанный в круг”. “Форма” обретает грозную силу, уничтожая “содержание”: треугольник разьедает круг – и герой гибнет» [Сконечная 1997, 680–681].

нения земного и небесного миров. При этом *квадрат* противопоставлен *кругу* как наиболее гармоничной, «божественной» фигуре, отражающей законченность определенного цикла, прежде всего творческого («Дар»). Из *круга* можно попасть в *другое измерение* и *другую плоскость*, как это способны делать Цинциннат в «Приглашении на казнь», Федор Годунов-Чердынцев и Кончеев из «Дара».

*Квадрат* же у Набокова таит в себе опасность, смерть, страдание («Защита Лужина», «Король, дама, валет»). Треугольник, вписанный в круг, нарушает гармоничность круга («Дар») так же, как разделенный на доли полукруг («Король, дама, валет»). Таящим в себе опасность оказывается и крест: он предсказывает обреченность замыслов героев («Отчаяние») и их движение по наклонной (Магда в «Камере обскура»). Особенно опасны для героев кривые и кривые зеркала, которые искажают одномерное и правильное течение жизни («Отчаяние», «Приглашение на казнь»).

### Литература

Белый А. Петербург. Роман в восьми главах с прологом и эпилогом. Париж, 1994.

Ерофеев В. Русская проза Владимира Набокова // Ерофеев В. Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 1.

Зверев А. М. Набоков. URL: <http://www.litmir.net/br/?b=156759&p=10>.

Изакар А. Набоков, шахматы, кино. URL: <http://seance.ru/blog/nabokov2>.

Люксембург А. М. Структурная организация набоковского метатекста в свете теории игровой поэтики // Текст. Интертекст. Культура: Сб. докл. междунар. науч. конф. М.: Азбуковник, 2001.

Набоков В. Собр. соч.: В 4 т. М., 1990.

Набоков В. Приглашение на казнь. Романы. М.; Харьков, 1999.

Набоков В. В. Лекции по русской литературе: Чехов, Достоевский, Гоголь, Горький, Толстой, Тургенев. М., 1998.

Паперно И. Как сделан «Дар» Набокова // В. В. Набоков: pro et contra. СПб., 1997.

Рахимкулова Г. Ф. Оказионализмы в прозе Владимира Набокова и проблемы игрового стиля // Текст. Интертекст. Культура: Сб. докл. междунар. науч. конф. М.: Азбуковник, 2001.

Сахаров В. В. В. Набоков – русский писатель. URL: <http://archvs.org/Nabokov.htm>.

Сконечная О. Черно-белый калейдоскоп. Андрей Белый в отражениях В. В. Набокова // В. В. Набоков: pro et contra. СПб., 1997.

### Article metadata

*Title:* «Mathematics governs the world»: “Forms”, “shapes” and “lines” in Russian novels of Nabokov.

*Author:* A.A. Fateeva.

*Author's e-mail:* nafata@rambler.ru.

*Author affiliation:* V.V. Vinogradov Institute of Russian Language, Russian Academy of Sciences.

*Abstract:* In my article I examine what geometric forms, shapes and lines have been the subject of special Nabokov's attention when he described reality, works of art and the process of generating images in the text. I prove that all Nabokov's novels are a kind of «metanovel» (V. Erofeev) in which geometric symbols play an important role in the interpretation of the text.

*Key terms:* Geometric shapes and forms, symbolic meaning, metanovel, text, exposure of a literary device.

*Reference literature (in transliteration):*

Belyj A. Peterburg. Roman v vos'mi glavah s prologom i epilogom. Paris, 1994.

Erofeev V. Russkaja proza Vladimira Nabokova // Sobranie sochinenij v 4-h tomah. M., 1990. T.1.

Zverev A.M. Nabokov // Jelektronnyj resurs: <http://www.litmir.net/br/?b=156759&p=10>.

Izakar A. Nabokov, shahmaty, kino // Jelektronnyj resurs: <http://seance.ru/blog/nabokov2>.

Ljuksemburg A.M. Strukturnaja organizacija nabokovskogo metateksta v svete teorii igrovoj pojetiki // Tekst. Intertekst. Kul'tura: Sbornik dokladov mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii. M.: Azbukovnik, 2001.

Nabokov V. Sobranie sochinenij v 4-h tomah. M., 1990.

Nabokov V. Priglasenie na kazn'. Romany. M.; Har'kov, 1999.

Nabokov V. V. Lekcii po russskoj literature: Chehov, Dostoevskij, Gogol', Gor'kij, Tolstoj, Turgenev. M., 1998.

Paperno I. Kak sdelan «Dar» Nabokova // V.V. Nabokov: pro et contra. SPb., 1997.

Rahimkulova G. F. Okkazionalizmy v proze Vladimira Nabokova i problemy igrovogo stilja // Tekst. Intertekst. Kul'tura: Sbornik dokladov mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii. M.: Azbukovnik, 2001.

Saharov V. V.V. Nabokov – russkij pisatel' // Jelektronnyj resurs: <http://archvs.org/Nabokov.htm>.

Skonechnaja O. Chernobelyj kalejdoskop. Andrej Belyj v otrazhenijah V.V. Nabokova // V.V. Nabokov: pro et contra. SPb., 1997.