

КОМЯТИ ДИАНА  
(Печ, Венгрия)

### Символика зеркала в лирике Вяч. Иванова и романе В. Набокова «Дар»

**Аннотация:** В творчестве Набокова мотив зеркала выступает как устойчивый и семантически насыщенный образ, вместе с тем, основные его значения, как нам кажется, соотнесены с категориями вертикальной и горизонтальной направленности и обнаруживают перекличку с ранней поэзией Вячеслава Иванова: зеркало, размещеннное в горизонтальной плоскости и обращенное к человеку, символизирует замкнутость субъективного восприятия и продуцирует бесконечный ряд двойников; зеркало, ориентированное вертикально, соотносится с духовным планом бытия. Эта оппозиция возникает в раннем стихотворении Набокова «Зеркало» и получает развитие в романе «Дар», где мотив зеркала связывается также с проблематикой художественного творчества.

**Ключевые слова:** зеркало, Набоков, Вяч. Иванов, творчество, двойник

В лирике Вячеслава Иванова зеркало как конкретный объект встречается сравнительно редко, однако мотив отражения, зеркальности, являющейся ключевым инвариантным мотивом русского символизма в целом, занимает центральное место как в его поэзии, так и в теоретических трудах (МИНЦ-ОБАТНИН 1988: 59). В настоящей статье в качестве основы для анализа символики зеркала используются первые два лирических сборника Иванова: *Кормчие звезды* (1903) и *Прозрачность* (1904), вместе с тем при необходимости привлекаются также некоторые теоретические работы и более поздние стихотворения.

Начиная с первых лирических сборников обозначается одно из основополагающих свойств мифопоэтического мировосприятия Иванова – дуализм видимого мира, выражавшийся в противопоставлении горного и дольнего, неба и земли. Эта дихотомия метафорически реализуется в образе двух зеркал, обращенных друг к другу: вверху – зеркало небесного свода, внизу – зеркало вод (МИНЦ-ОБАТНИН 1988: там же). При этом, с зеркалами соотносится понятие глубины, присущее данным природным объектам, обозначаемое как «бездна». Так, в стихотворении «Пробуждение» (К3)<sup>1</sup> путешественник, плывущий на корабле, совершает свой путь

<sup>1</sup>Здесь и далее сокращения в скобках после стихотворений: (К3) – «Кормчие звезды», (П) – «Прозрачность».

между двумя безднами, в сопровождении верных «кормчих звезд», отражающихся в воде.

Висит огнезрящая  
И дышит над ним  
Живая бездна...  
Глухая бездна  
Ропщет под ним...

Такая картина мира восходит, в частности, к поэзии Ф. И. Тютчева (МИНЦ-ОБАТНИН 1988: там же): восприятие видимого мира как двух взаимно отражающихся бездн является устойчивым элементом поэтической картины мира поэта-предшественника. Одним из наиболее выразительных и часто цитируемых примеров этому является тютчевское стихотворение «Лебедь» (1838), в котором птица, окруженная «полной славой тверди звездной», пребывает «между двойною бездной». Здесь реализуется тождество, взаимопроникновение и слияние в единое целое двух мировых сфер – верхней и нижней, неба и земли (воды), что, в свою очередь, является характерной особенностью символически насыщенных пейзажей Иванова.

Как реминисценция на эту тютчевскую тему может рассматриваться стихотворение Иванова «В Челне по Морю» (К3), в котором образ лебедя заменяется образом челна:

Между двух мерцаний бледных  
Тихо зыблятся наш челн:  
Тлеют севы звезд победных;  
Тлеет пепл вечерних волн.

Зеркальная симметричность, взаимопроникновение и слияние «верха» и «низа» в стихотворении осуществляется как за счет метафор, основанных на сопряжении понятий, относящихся к небесной и земной сферам («севы звезд», «омут звезд»), так и посредством параллелизмов и повторов, характерных для поэтического языка ранних сборников в целом: «В тайне тверди, в тайне волн» (где «твёрдь» также соотносится с «твёрдью звездной» тютчевского стихотворения), «Час истомы... Час отлива...», «Тлеют севы... // Тлеет пепл...».

Ведущим мотивом поэтического мира Иванова является *красота*, возносящая к высшим сферам бытия: красота природы, видимого мира, отражает красоту вечности, мира трансцендентного. Таким образом, переживание человеком красоты дальнего мира открывает возможность приобщения к красоте мира горнего.

Природа как зеркало трансцендентного мира получает эксплицитное поэтическое оформление в стихотворении «Альпийский рог» (К3):

Природа – символ, как сей рог. Она  
Звучит для отзыва; и отзыв – Бог.

В символически насыщенных пейзажах Иванова отражение друг в друге двуединых сфер мироздания, как правило, находит выражение в метафоре «зеркал природы», функцию которых чаще всего выполняют водные объекты – поверхность озер или морей. Так, в стихотворении «*Speculum Diana*» (К3) «зеркало Дианы» – озеро Неми, центр культа богини Дианы – осмысляется как локус божественного присутствия и хранения священного огня.

При этом водные объекты метафорически представлены как «глаза природы», отсюда естественным образом вытекает параллель между водной гладью – «зеркалами природы» – и «зеркалом глаз», а также их взаимозаменяемость.

Сияют глубоко  
Очи – озера,  
И в небо глядятся...  
(«Стремь» – К3)

В зрачках земных зажжен свет солнц богоявленный...  
(«Подражания Платону» – П),

где образ «земных зрачков» может пониматься, с одной стороны, как метафора водных поверхностей природного мира, отражающих солнечный свет, с другой – в прямом смысле, как человеческие зрачки. Отсюда следует метафоризация человеческого глаза как зеркала, что приобретает концептуально значимый статус как в поэтическом, так и в теоретическом наследии Иванова. Ключевым в этом плане становится понятие *speculum speculi* («зеркало зеркала»), в котором находит выражение философское и художественное видение мира Иванова<sup>2</sup>.

По Иванову, познающий субъект уподобляется живому зеркалу, отражающему все, что оно постигает. Однако в силу самой природы зеркала отражение неизбежно искажает действительность; отражение не тождественно отражаемому: правая сторона становится левой, а левая – правой; соотношения между частями сохраняются, но части меняются местами. Истинность зеркального отражения может быть восстановлена

<sup>2</sup> См. заглавие второй книги поэтического сборника *Cor Ardens* (1911) – *Speculum speculorum*, а также эпиграф к ней: *Immutata dolo speculi recreatur imago // adversis speculis integrum ad effigiem*. Неизменно предмет, обманно отраженный в зеркале, // вновь обретает свой подлинный образ отражением в (тому зеркалу) противопоставленных зеркалах.

лишь посредством повторного отражения, то есть другого зеркала, направленного на первое. Это второе зеркало – *speculum speculi* – есть другой человек (ИВАНОВ 1910а: URL). Таким образом, постижение истины возможно лишь во встрече с Другим, через выход за пределы собственного Я – выход из себя в Другого (трансцензус).

Вместе с тем, понятие *speculum speculi* у Иванова тесно связано и с пониманием сущности искусства. В программной статье «Заветы символизма» (1910) искусство мыслится как зеркало, корректирующее в индивидуальном сознании искаженное отражение мира вечных сущностей: «Его зеркало, наведенное на зеркала раздробленных сознаний, восстанавливает изначальную правду отраженного, исправляя вину первого отражения, извратившего правду» (ИВАНОВ 1910б: URL).

Функция искусства как зеркала получает поэтическое воплощение и в лирике Иванова – в частности, в одном из стихотворений посмертного сборника *Свет вечерний* (Часть VII. Римский дневник 1944 года):

И чем зеркальней отражает  
Кристал искусства лик земной,  
Тем явственней нас поражает  
В нем жизнь иная, свет иной.  
(«Вы, чьи резец, палитра, лира...» – *Свет вечерний*)

В то же время, следуя логике рассмотренного выше понятия *speculum speculi*, зеркало у Иванова может иметь и иную направленность, а следовательно, другое «лицо». При отсутствии второго зеркала (природы, искусства, другого человека) и его корректирующего сознание воздействия, зеркальное отражение, обращаясь в горизонтальной плоскости вовнутрь, к собственному внутреннему миру Я, становится односторонним, что у Иванова «трактуется как мятеж, богооборство, причем совершенно в том же аспекте: оно не может быть правильным» (ОБАТНИН 2000: 117). Такое зеркало, в поэтическом языке Иванова называемое «зеркалами души», продолжает искаженно отражать действительность, что приводит к замкнутости зеркального образа в самом себе и порождает дурную бесконечность двойников.

Где я? где я?  
По себе я  
Возалкал!  
Я – на дне своих зеркал.  
Я – пред лицом чародея  
Ряд встающих двойников...  
(«*Fio, ergo non sum*» – П)

Латинское название стихотворения – «Становлюсь, следовательно, не существую» – представляет собой парофраз знаменитого «Cogito, ergo sum» Декарта и указывает на то, что в земном бытии субъект непрерывно пребывает в процессе становления, а потому не может быть зафиксирован как устойчивое, тождественное себе Я. Последовательность различных бытийных состояний тем самым предстает как череда двойников, отражающих фрагментарность и множественность «я-форм». Пространственно-временная конечность земного существования, устремленного к смерти, отрывает Я от его внутренней сущности; распад внутреннего единства и целостности субъекта приводит к расщеплению, фрагментации Я, что отождествляется с «небытием».

Даже «зеркало вод», которое в лирике Иванова, как правило, призвано открывать вертикальное измерение бытия и приобщать к трансцендентному, при смещении вектора отражения от природы, небосвода к самому Я, приобретает противоположный смысл и порождает лишь плоскостную, двумерную репродукцию замкнутого в себе сознания.

Вижу – блещет глубь ночная,  
Зыблет смутно мой двойник.  
(«Темница» – П)

Отсюда естественным образом вытекает связь замкнутого в себе, само-созерцающего Я с мифологическим образом Нарцисса – одним из важнейших архетипов в поэтическом мире Иванова.

В семантический ряд «зеркал души», создающих двойников, включается и мотив эха: так, в стихотворении «Отзывы» (П) подлинный диалог невозможен, лирический субъект не находит ответа в Другом, поскольку Я отвечает самому себе, и «диалог» завершается чувством отчаяния, ощущением пустоты и безысходности, осознанием того, что «Я кличу себя!..»

В целом, как видно из приведенных примеров, двойственная символика зеркала в художественном мире Иванова может быть соотнесена с категориями вертикальной и горизонтальной направленности, а также с оппозицией открытости/закрытости. Вертикально ориентированные «зеркала природы» направляют взор к горнему миру, к высшим сферам бытия, открывают пространство вечности и бесконечности. Напротив, «зеркала души», ориентированные в горизонтальной плоскости, обращенные ко внутреннему миру субъекта, порождают бесконечный ряд двойников и отражают распад, раздробленность, солипсическое одиночество Я. В семантическом разнообразии мотивов зеркала и зеркальности выражается ключевая для Иванова мысль: подлинное единство Я и мира, восстановление целостности бытия возможно лишь через преодоление индивидуальных границ личности, через выход из себя в Другого,

слияние Я и не-Я – что воплощается в августиновской формуле *transcende et te ipsum* («прейди себя»<sup>3</sup>).

Творческий путь Набокова начался в контексте культуры Серебряного века. Русская символистская поэзия – в частности, лирика Блока и Вяч. Иванова – оказала существенное влияние не только на его юношеские стихи, но, как показывают исследования,<sup>4</sup> символистская традиция, система мотивов и идей символизма присутствует также в прозе Набокова, хотя на уровне текста зачастую и приобретает игровую, пародийную или travestийную форму.

Мотив зеркала, ставший впоследствии одним из важнейших лейтмотивов прозы Набокова, возникает уже в раннем стихотворении «Зеркало», датированном 1 января 1919 года. При этом зеркало несет здесь смысловую двойственность, подобную той, которая, как было показано ранее, свойственна и поэтическому миру Иванова. Для большей наглядности приведем текст стихотворения целиком:

### «Зеркало»

Ясное, гладкое зеркало, утром, по улице длинной,  
будто святыню везли, туча белелась на миг  
в синем глубоком стекле, и по сини порою мелькала  
ласточка черной стрелой... Было так чисто оно,  
так чисто, что самые звуки, казалось, могли отразиться.  
Мимо меня провезли этот осколок живой  
вешнего неба, и там, на изгибе улицы дальнем,  
солнце нырнуло в него: видел я огненный всплеск.

О, мое сердце прозрачное, так ведь и ты отражало  
в дивные давние дни солнце, и тучи, и птиц!  
Зеркало ныне висит в сенях гостиницы пестрой;  
люди проходят, спешат, смотрятся мельком в него.  
(1 января 1919 г.)

Представляется возможным говорить о прямом влиянии поэзии Иванова на набоковское стихотворение, что подтверждается рядом факторов. Во-первых, метрическая форма стиха – гекзаметр, что особенно характерно для поэзии Иванова, обращенной к античным темам и формам. Во-вторых, как в тематическом, так и в структурном плане стихотворение перекликается с ивановским стихотворением «Зеркало Чаяния» (К3), в котором более краткая вторая часть начинается, как и у Набокова, с обращения лирического субъекта к своему сердцу как зеркалу. Помимо того, о не-

<sup>3</sup> См. стихотворение «Transcende te ipsum» из сборника *Прозрачность*.

<sup>4</sup> Приведем лишь некоторые из них: СЕНДЕРОВИЧ-ШВАРЦ 1999а, 1999б; ДОЛИНИН 2004б; SZIGETHI 2017 и др.

посредственном влиянии Иванова могут свидетельствоватьозвучные поэтические образы, такие как «глубокое стекло», соотносимое с мотивом бездны; «прозрачное сердце», отсылающее к названию лирического сборника Иванова, а также к доминирующему в нем мотиву прозрачности; и, наконец, уподобление зеркала чистому озеру, в котором отражается небо и заходящее солнце («солнце нырнуло», «огненный всплеск»).

В стихотворении, с одной стороны, устанавливается непосредственная связь между зеркалом и лирическим субъектом, с другой – прослеживается двойственность зеркала, его двунаправленность. В «живом» зеркале («осколок живой») первой части, обращенном вверх, в вертикальном направлении, отражаются детали небесной сферы: небо, солнце, белое облако, ласточка. В двух заключительных строках стихотворения, однако, прочитывается иная направленность – помещенное в «сенях гостиницы» и повернутое горизонтально, зеркало продуцирует отражения (двойников) проходящих мимо людей. Нельзя не заметить, что «сени гостиницы» в стихотворении выступают как семантически насыщенное пространство: гостиница, как правило, символизирует бездомность, утрату корней и идентичности (см. напр. в «Машеньке» Набокова); сени, как традиционный элемент внутреннего устройства русского дома, в отличие от более нейтрального *вестибюль*, ассоциируются с тесным, темным пространством, а с учетом традиционной функции данного помещения, оно наделяется также значением изоляции.

Двунаправленность зеркала, означенная в стихотворении, коррелирует с той фундаментальной двойственностью набоковского художественного мира, на которую обращает внимание Ж. Хетени: природа для Набокова выступает как пространство, открывающее доступ к трансцендентному, тогда как мир людей представлен как сфера вульгарных, гротеских, а подчас и абсурдных отношений, как область искусственного, ложного и иллюзорного (НЕТÉNYI 2015: 48). Как видим, эта двойственность проступает уже в раннем стихотворении писателя, очевидно, не без влияния поэзии русских символистов.

Событие, легшее в основу стихотворения и послужившее импульсом для рефлексии лирического субъекта – по улице несут зеркало, в котором отражается солнечный свет –, находит почти идентичное оформление в романе Набокова «Дар». В первой главе произведения Федор Годунов-Чердынцев, отправляясь на прогулку, видит у дома мебельный фургон. Обернувшись на вспышку яркого света, Федор замечает, как рабочие выгружают из фургона «параллелепипед белого ослепительного неба, зеркальный шкаф, по которому, как по экрану, прошло безупречно-ясное отражение ветвей, скользя и качаясь не по-древесному, а с человеческим

колебанием, обусловленным природой тех, кто нес это небо, эти ветви, этот скользящий фасад» (НАБОКОВ 1975: 12)<sup>5</sup>.

Это внешнее визуальное впечатление – отражение ослепительно яркого неба в зеркале – непосредственным образом соотносится с художественным творчеством. Во-первых, событие оказывается включенным в контекст художественного восприятия: ему предшествует посещение Федором табачной лавки, в которой не оказывается нужных ему папирос, но как художник, Федор обретает здесь нечто гораздо более ценное – уникальный живой и яркий образ, предоставленный ему самой «натурой»: «он бы ушел без всего, не окажись у табачника крапчатого жилета с перламутровыми пуговицами и лысины тыквенного оттенка» (там же). Во-вторых, посредством внутренней ассоциативной связи, зеркальное отражение белого неба актуализирует в сознании Федора визуальный образ другого «белого параллелепипеда» – недавно вышедшего сборника стихотворений со сливочно-белой обложкой (13). Таким образом, зеркало вступает в непосредственную связь с художественным творчеством, а отраженные в зеркале детали окружающего мира (белое небо, ветви, фасад дома) сопоставимы с «продуктом» художественного творчества – стихотворениями, которые, в свою очередь, предстают как зеркальное отражение сокровенных воспоминаний детства Федора.

Вместе с тем, зеркало вступает в корреляцию и с самим романом «Дар». В комментариях к роману А. Долинин отмечает, что в приведенном выше эпизоде «образ движущегося зеркала (...) носит характер развернутого автометаописательного тропа. Набоков усложняет и динамизирует традиционное сравнение романа с зеркалом», перенося ударение «с объекта отражения на атипичные свойства движущегося отражателя – его необычный поворот (...), особый ритм колебаний, обусловленный индивидуальностью „носителей“, обращенность к невидимому источнику света, чьи лучи зеркало „пересыпает“ герою» (ДОЛИНИН 2019: URL). Следовательно, акцент падает не столько на зеркало, сколько на его «носителя» – на сознание художника, не просто отражающее и автоматически воспроизводящее, но творчески преобразующее, перевоссоздающее окружающую действительность.<sup>6</sup>

Механизм творческой «переработки» реальности сознанием художника прослеживается и в приведенном выше эпизоде: в цитированном фрагменте организация текста весьма близка к ритмической прозе, в нем

<sup>5</sup> Далее при ссылках на текст романа в скобках указывается только номер страницы.

<sup>6</sup> ср. в конце романа слова Федора о том, как он намеревается написать книгу о «работе судьбы» в их с Зиной отношениях: «...я это все так перетасую, перекручу, смешаю, разжую, отрыгну... таких своих специй добавлю, *так пропитаю собой*, что от автобиографии останется только пыль, – но такая пыль, конечно, из которой делается самое оранжевое небо» (409; курсив мой – Д.К.).

проступают некоторые стопные закономерности («как теперь из фургона выгружали», «по которому, как по экрану, прошло» – анапестический метр; «не по-древесному, а с человеческим колебанием», «этот скользящий фасад» – дактилический метр). Ритмическая организация текста функционирует как своеобразный сигнал особого, эстетического переживания, как индикатор претворения реальности: мы видим, как «проза жизни», преломляясь через призму творческого сознания Федора-поэта, приобретает свойства поэтического текста.

Примечательно также, что эпизод с зеркалом и его интериоризация происходит на фоне интенсивного, яркого света. В данном фрагменте текста наблюдается нагромождение слов и словосочетаний, так или иначе связанных с мотивом света: «блеснуло», «радуга», «белое ослепительное небо», «безупречно-ясное отражение», «белизна обложки», «стеклянный прилавок», сквозь который «просвечивало золото плоских флаконов», «счастье исключительной чистоты» (12–13). В этом контексте особую значимость приобретает название перевозчичьей фирмы «Max Lux», выведенное «синими литерами» на «очень желтом» боку фургона<sup>7</sup>. В комментариях к роману Долинин, опираясь на исследования Г. Шапиро, отмечает, что такая фирма по перевозке мебели действительно существовала в Берлине в 1930-х гг., однако, как явствует из описания надписи на фургоне на первой же странице романа, Набоков добавил к названию фирмы «квадратную точку» (9), вследствие чего оно стало совпадать с формулой «Max. lux», которая в области физики обозначает максимальную освещенность (ДОЛИНИН 2019: URL). Однако и здесь творческое воображение художника продолжает игру с элементами действительности, комбинируя и смесяя их таким образом, что при измененном «освещении» между ними возникают совершенно новые семантические связи, точно так же, как калейдоскоп при каждом *смещении* из одних и тех же осколков создает новые и неповторимые узоры: «Что это у тебя, сказочный огородник? *Мак-с.* А то? *Лук-с*, ваша светлость.» (36; курсив мой: Д.К.)<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Сочетание желтого и синего цветов может рассматриваться как своеобразное обыгрывание Набоковым золотого и лазурного – знаковых цветов трансцендентного, божественного, идеального в символистской эстетике.

<sup>8</sup> Калейдоскоп как метафора особого восприятия мира получает четкое оформление в романе американского периода «Под знаком незаконнорожденных» (*Bend sinister*): «...встряхнем как следует телескопоидный калейдоскоп (ибо что такое ваш космос, как не прибор, содержащий кусочки цветного стекла, каковые благодаря расстановке зеркал предстают перед нами во множестве симметрических форм, – если его покрутить, заметьте: если его покрутить)» (НАБОКОВ 1947: URL). Как отмечает Хетени, калейдоскоп, визуальный результат которого определяется, с одной стороны, движением руки субъекта, с другой – случайной комбинацией деталей внутри трубы, у Набокова может рассматриваться как аллегория двойственной природы художественного творчества, обусловленного

Как видно из проведенного выше анализа, зеркало как конкретный предмет в стихотворении Набокова и в начальной сцене «Дара» выступает метафорой искусства, творческого сознания. В то же время метафоризация образа «зеркало – художник» в finale романа получает развитие в обратном направлении, т.е. зеркально: «художник как зеркало» функционирует как реализованная метафора. В груневальдском лесу обнаженный Федор, купаясь в жарких лучах летнего солнца, переживает экстатическое состояние полного растворения в солнечном потоке и в окружающей природе: «Я постепенно чувствовал, что становлюсь раскаленно-прозрачным, наливаюсь пламенем (...) Собственное же мое я (...) как-то разошлось и растворилось, силой света сначала опротраченное, затем приобщенное ко всему мрению летнего леса, с его атласистой хвойей и райски-зелеными листьями, с его муравьями (...), птицами, запахами (...), с его небесной синевой...» (373–374). Федор становится «живым зеркалом» – текучим, прозрачным веществом, которое вбирает в себя все, что попадает в поле его зрения: окружающую реальность во всех ее деталях, от больших и значительных, до самых мелких и почти невидимых.<sup>9</sup>

Вообще, Груневальд в романе приобретает очертания некоего мифического, сакрального пространства. «Дикие, тайные места» груневальдского леса воспринимаются Федором как «первобытный рай» (373); в центре этого пространства находится озеро «с ярко-зелеными купами деревьев на той стороне и солнечной рябью посредине» (377); в лесу слышны девичьи голоса, возбуждающие в герое эротическое волнение; на берегу озера лежит полуобнаженная «одинокая нимфа», за которой, как за добычей, наблюдают «три неподвижных ловца» (375–376). Озеро, окруженное лесной чащей, уединенность местности, атмосфера соблазна и охоты отсылает к древнему священному локусу – озеру Неми, «зеркалу Дианы».<sup>10</sup> Таким образом, Груневальд оформляется как некое двойичное пространство, отражающее авторскую позицию «разграничения двух – духовно-культурного и эмпирического – планов бытия» (SZIGETHI 2017: 97): с одной стороны, это пространство эмпиреи, пошлости, вызывающей

---

ленного сознанием (волей) художника и изменчивыми, сиюминутными состояниями мира (HETÉNYI 2015: 138).

<sup>9</sup> Образ зеркала в данном контексте может напомнить стихотворение Пастернака «Зеркало» (1917), где зеркало также предстает как метафора творчества и надеяется свойствами текучей, прозрачной, искрящейся субстанции: «Струится.../ Мерцающий жаркий кварц», «все коллодий залил», «зеркальная нахлынь».

<sup>10</sup> См. подробное описание немецкого святилища и культа Дианы Немийской: ФРЭЗЕР 1983: 9–13. На основе этого описания можно выделить некоторые дополнительные детали, которые могут быть сопоставлены с описанием груневальдского леса: священный огонь – солнце; девы-весталки – девичьи голоса; ежегодный праздник Дианы, приходившийся на самое жаркое время года – жаркий летний день; нимфа Эгерия, спутница Дианы – «одинокая нимфа».

в герое-художнике отвращение (см. описание груневальдского пляжа – 376–377), место смерти (здесь совершают самоубийство Яша Чернышевский), но при *смещении* угла зрения оно преображается в пространство «первобытной», изначально присущей человеку свободы (наготы), очищения (купание в озере), духовного восхождения (подъем по скату берега), приобщения к иной реальности (воображаемая встреча Федора с поэтом Кончеевым, отсылающая к беседам Коврина с черным монахом в чеховской повести (НЕТÉNYI 2015: 464)), и становится локусом творческого вдохновения.

Возвращаясь к вопросу о двойственной символике зеркала, можно сказать, что семантическое разнообразие зеркала, ориентированного в горизонтальной плоскости, получает у Набокова развитие в целом ряде героев, олицетворяющих замкнутое в себе, солипсическое сознание, воспринимающее мир и другого человека как проекцию самого себя. Не находя в «зеркалах души» ничего, кроме собственного отражения, такое сознание силой навязывает свою внутреннюю «истину» внешней реальности, что выражается в самых разнообразных формах насилия: от революционных идей, направленных на насилиственное преобразование общества, до сексуального насилия и убийства. Смурров («Соглядатай») воспринимает окружающих людей лишь как тысячи зеркал, его отражающих, убийца «писатель» Герман («Отчаяние») видит в зеркальце бродягу – своего воображаемого двойника. И тот, и другой «пребывают в пленах превратных, искаженных представлений о самих себе и о других людях, об искусстве (...) Они претендуют на роль гениев-прорицателей, а на самом деле оказываются самозванцами, позерами, имитаторами, проецирующими вовне свое гипертрофированное „я“ и порождающими ложную картину мира» (ДОЛИНИН 2004: 305).

Зеркало, направленное по горизонтали, может также отражать распад, расщепление личности, разрушение целостности Я. Так, Лужин, лишенный высшего, «шахматного» измерения бытия, буквально расчленяется зеркалом в мастерской портного: «Лужин, распределенный в трюмо по частям, по разрезам (...), посматривал на себя (...), не узнавая гладкой и щедрой целины» (НАБОКОВ 1989: 115)<sup>11</sup>.

В романе «Дар» мотив зеркала, ориентированного в горизонтальной плоскости, коррелирует с образом Чернышевского и соотносится с одномерным, ограниченным мышлением революционного идеолога, человека, который все видит в «именитом падеже», тогда как всякое подлинновое «есть ход коня, перемена теней, *сдвиг, смещающий зеркало*» (268; курсив мой – Д.К.). Примечательно отношение Чернышевского к зеркалам: он, как правило, дичился зеркал или «мрачно всматривался в свое

<sup>11</sup> Прочтение данного эпизода в христологическом ключе см. SZIGETHI 2017: 103.

отражение (...), считал наливные прыщи – и тут же начинал их давить, да так жестоко, что потом не смел показываться» (247).

Однако опасности солипсизма подвергается и герой-художник: глядя на свое бледное отражение в зеркале, Федор замечает на подбородке «желтоголовый чиреек», который он тут же выжимает, «хотя знал, что потом распухнет втрое» (177). В этом контексте покрытое прыщами лицо Чернышевского может трактоваться как зеркальное отражение Федора, его двойник, возникающий в «зеркале души», направленном в горизонтальной плоскости. Этим может объясняться и совпадение первых слов в фамилиях героев: Чердынцев–Чернышевский (НЕТÉNYI 2015: 466).

Преодоление солипсической замкнутости становится возможным через выход к другому Я – через любовь к Зине, чья фамилия (Мерц) в творческом сознании Федора соотносится с *мерцанием*, одним из основных качеств звезд: «полу-мерцанье в имени твоем» (176). Таким образом, Зина предстает как своего рода путеводная, «кормчая» звезда на творческом пути Федора.

Подводя итог нашему анализу, можно не без оснований утверждать, что семантическое многообразие мотива зеркала в художественном мире Набокова структурируется по принципу бинарной оппозиции, определяемой направленностью самого зеркала. Эта семантическая двойственность восходит к символистской традиции и перекликается, в частности, с поэзией Вячеслава Иванова, где зеркало, ориентированное горизонтально и обращенное к человеку («зеркала души»), приобретает негативную смысловую нагрузку, в то время как зеркало, направленное вертикально и обращенное к природе («зеркала природы»), символизирует устремленность к высшим сферам бытия и наделяется положительным смыслом.

## Литература

- ДОЛИНИН 2004а = ДОЛИНИН А.А. «Двойное время» у Набокова: От «Дара» к «Лолите» // Истинная жизнь писателя Сирина. Санкт-Петербург: Академический проект, 2004. 294–330.
- ДОЛИНИН 2004б = ДОЛИНИН А.А. Набоков и Блок // Истинная жизнь писателя Сирина. Санкт-Петербург: Академический проект, 2004. 331–337.
- ДОЛИНИН 2019 = ДОЛИНИН А.А. Комментарий к роману Владимира Набокова «Дар». Москва: Новое издательство, 2019. <http://nabokov-lit.ru/nabokov/kritika/dolinin-dar/index.htm>
- ИВАНОВ 1910а = ИВАНОВ Вяч. Религиозное дело Владимира Соловьева. <http://ivanov.lit-info.ru/ivanov/kritika-ivanova/delo-soloveva.htm> (дата обращения: 2025.05.28.)
- ИВАНОВ 1910б = ИВАНОВ Вяч. Заветы символизма. <http://ivanov.lit-info.ru/ivanov/kritika-ivanova/zavety-simvolizma.htm> (дата обращения: 2025.05.28.)
- К3 = ИВАНОВ Вяч. Кормчие звезды. <http://ivanov.lit-info.ru/ivanov/stihi/kormchie-zvezdy/index.htm> (дата обращения: 2025.05.28.)

П = ИВАНОВ Вяч. Прозрачность. [http://ivanov.lit-info.ru/ivanov/stihi/prozrachnost\\_index.htm](http://ivanov.lit-info.ru/ivanov/stihi/prozrachnost_index.htm) (дата обращения: 2025.05.28.)

МИНЦ-ОБАТНИН 1988 = МИНЦ З.Г. – ОБАТНИН Г.В. Символика зеркала в ранней поэзии Вяч. Иванова (сборники «Кормчие звезды» и «Прозрачность») // Зеркало. Семиотика зеркальности. Труды по знаковым системам. Вып. XXII. Тарту, 1988. 59–65.

НАБОКОВ 1947 = НАБОКОВ В. Под знаком незаконнорожденных. <https://lib.ru/NAVOKOW/bendsinister.txt> (дата обращения: 2025.05.28.)

НАБОКОВ 1975 = НАБОКОВ В. Дар (2-е изд., испр.). Анн-Арбор: Ардис, 1975.

НАБОКОВ 1989 = НАБОКОВ В.В. Избранные произведения. Москва: Советская Россия, 1989.

ОБАТНИН 2000 = ОБАТНИН Г.В. Иванов-мистик (Оккультные мотивы в поэзии и прозе Вячеслава Иванова (1907–1919)) – Москва: Новое литературное обозрение, 2000.

СЕНДЕРОВИЧ-ШВАРЦ 1999а = СЕНДЕРОВИЧ С., ШВАРЦ Е. «Поэт и чернь»: К рецепции Пушкина в Серебряном веке. *Russian Language Journal*, 1999. Vol. 53, No. 174/176. 329–356.

СЕНДЕРОВИЧ-ШВАРЦ 1999б = СЕНДЕРОВИЧ С., ШВАРЦ Е. Закулисный гром: О замысле «Лолиты» и о Вячеславе Иванове // *Wiener Slawistischer Almanach*, 1999. No. 44. 23–47.

ФРЭЗЕР 1983 = ФРЭЗЕР Д.Д. Золотая ветвь: Исследование магии и религии. Москва: Политиздат, 1983.

НЕТÉNYI 2015 = НЕТÉNYI Zs. Nabokov regényösvényein. Budapest: Kalligram, 2015.

SZIGETHI 2017 = SZIGETHI A. Явственная красота и непроницаемая тайна. Сокровенные узоры непостижимого в повести «Защита Лужина» Владимира Набокова // A szellem anyajegyei – Lermontovtól Ulickajaig. Budapest: Protea Kulturális Egyesület, 2017. 96–108.

**The Symbolism of the Mirror in the Lyric Poetry of Vyacheslav Ivanov and in Vladimir Nabokov's Novel *The Gift*.** In Nabokov's work, the motif of the mirror functions as a stable and semantically rich image. At the same time, its core meanings, as we see it, are correlated with the categories of vertical and horizontal orientation and resonate with the early poetry of Vyacheslav Ivanov. The mirror placed in a horizontal plane and directed toward the human subject symbolizes the closed nature of subjective perception and generates an infinite series of doubles; the vertically oriented mirror, by contrast, is associated with the spiritual dimension of existence. This opposition first emerges in Nabokov's early poem *The Mirror*, and is further developed in the novel *The Gift*, where the mirror motif also becomes entwined with the theme of artistic creation.

**Keywords:** mirror, Nabokov, Vyach. Ivanov, creativity, double