

Аствацатуров Андрей Алексеевич

Санкт-Петербургский государственный университет,
Россия, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9
a.astvatsaturov@spbu.ru

«Случай на мосту через Совиный ручей» Амброза Бирса и «Катастрофа» Владимира Набокова: проблема влияния*

Для цитирования: Аствацатуров А. А. «Случай на мосту через Совиный ручей» Амброза Бирса и «Катастрофа» Владимира Набокова: проблема влияния. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература*. 2023, 20 (3): 429–445. <https://doi.org/10.21638/spbu09.2023.302>

Статья посвящена проблеме влияния американского писателя Амброза Бирса на раннее творчество Владимира Набокова. В ряде набоковских текстов («Катастрофа», «Пильграм», «Совершенство», «Соглядатай») присутствуют сюжетные ходы, мотивы и образы, заимствованные из программного рассказа Бирса «Случай на мосту через Совиный ручей». В настоящей статье внимание будет целиком сосредоточено на рассказе Владимира Набокова «Катастрофа», где присутствие Амброза Бирса проявляется со всей очевидностью. Оно было отмечено рядом исследователей, однако проблема не получила должной разработки. Набоков заимствует у Бирса прием ложного сюжетного хода, который в дальнейшем русский автор будет активно использовать в своих зрелых произведениях. Вопрос о влиянии Бирса на раннего Набокова не исчерпывается обозначением этого заимствования. Прежде всего, оба автора в своих текстах обращаются к ранней романтической традиции. В их рассказах главное действующее лицо предпринимает романтическое по своему духу путешествие, которому сопутствуют воспоминания о романтической возлюбленной и мистическое озарение, связанное со стремлением героя-странника проникнуть сквозь земную материю в область бесконечного духа. Мистическое озарение, которое переживает персонаж Набокова, строится по той модели, которую предлагает Бирс. Оба автора, нарративизируя мистическое озарение, используют романтические клише, цитаты из программных романтических текстов и прибегают к иронии. Однако Бирс в данном случае оказывается более прямолинейно сатиричен, нежели Набоков. В статье также рассматривается система образов, которые Набоков берет у Бирса. Это петля (веревка), звезды, мост и молния. Образы трансформируются в рассказе Набокова в узоры повторяющихся знаков, которые используются им для создания собственной художественной реальности. Выявленные параллели позволяют сделать вывод о том, что рассказ Набокова «Катастрофа» написан под непосредственным влиянием Бирса.

Ключевые слова: В. В. Набоков, Амброс Бирс, романтизм, мистика, литературные влияния.

Американский писатель Амброс Бирс (1842–1914?) и русский и американский писатель Владимир Набоков (1899–1977) принадлежали к разным поколениям и обладали разным жизненным опытом. Бирс был участником Гражданской войны

* Исследование выполнено при финансовой поддержке Санкт-Петербургского государственного университета. Проект № 92565342.

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2023

в США, бескомпромиссным журналистом, разоблачителем политической и экономической коррупции. В свою очередь Набоков, утонченный художник, энтомолог, тщательно оберегавший собственную индивидуальность, всегда избегал общественной жизни и занимался исключительно литературным творчеством.

Серьезные различия замечаются и в их чувстве жизни, в оценке человека и мира. Политические и социальные взгляды Бирса сложились под влиянием кальвинизма, социал-дарвинизма [Brazil 1980: 230] и необузданной конкуренции, захватившей США в 1870-е гг. [Гулевич 2015: 21], которую он наблюдал. Человек, полагал Бирс, по своей природе порочен. Он всегда воин или актер, театрально разыгрывающий роль воина [Morgone 2013: 316–317]. Его желания подчинены стремлению адаптироваться к миру, выжить во всеобщей войне за существование, которая является, по мысли Бирса, естественным состоянием человеческого общества. Именно таков Пейтон Факуэр, центральный персонаж рассказа «Случай на мосту через Совиный ручей» (1890), мечтающий о воинской доблести, ратных подвигах и вынужденный во время войны вести образ жизни мирного плантатора. Подобное представление о человеке приводит Бирса к отрицанию свободы воли, в котором соединяются идея рока древнегреческой трагедии и кальвинистская доктрина предопределения. Герой Бирса не в полной мере является индивидуумом. Скорее он субъект некоей всеобщей злой деструктивной воли, разлитой в природе, которая действует через него и всегда приводит его к смерти.

Набоков, в отличие от Бирса, отрицал любые формы детерминизма и непрерывной привязанности человека к эпохе, социальному статусу, логике обыденной жизни. В своих текстах он отстаивал индивидуальную свободу человеческого я, свободу воли [Александров 1999: 56], идею случая, непредсказуемости, неожиданного поворота событий. Проблему предопределения Набоков переводил из онтологической сферы в эстетическую, обсуждая не людей, а персонажей, и назначая рассказчика верховным судьей и вершителем судеб. Предопределение, как отмечает большинство исследователей, принимает во всех его текстах форму свободно проживаемой судьбы [Долинин 2004: 52; Хасин 2001: 36].

Учитывая эти мировоззренческие различия обоих писателей, мы, тем не менее, сделаем попытку проследить влияние Бирса на раннее творчество Набокова. Это влияние констатируют исследователи Набокова [Долинин 2004: 37; Телетова 1997: 782–785], как правило, ограничиваясь замечанием о том, что Набоков использует в своих рассказах «Катастрофа» (1924), «Пильграм» (1930), «Совершенство» (1932) прием ложного развития сюжета, который он заимствует из знаменитого рассказа Бирса «Случай на мосту через Совиный ручей» (1890). К этому списку можно добавить повесть «Соглядатай» (1930), где также очевидны следы бирсовского сюжета. Однако в трех рассказах и повести Набокова, помимо заимствования оригинального приема, обращают на себя внимание многочисленные скрытые и явные отсылки к образам, мотивам и концептам «Случая на мосту через Совиный ручей». И здесь, разбирая поэтику обоих авторов, литературный критик неизбежно обнаруживает себя на территории, где оказывается больше сходств, нежели различий.

В настоящей статье мы сосредоточимся только на одном рассказе Набокова («Катастрофа») и попытаемся показать, каким образом в нем преломились концепты, образы и сюжетная линия рассказа Бирса «Случай на мосту через Совиный

ручей», а также отметим черты той литературной традиции, которую в данных текстах развивают оба писателя. Коротко напомним содержание обоих рассказов.

В рассказе «Случай на мосту через Совиный ручей» перед читателем разворачивается сцена казни Пейтона Факуэра, южанина, плантатора, попытавшегося героически поджечь стратегически важный для северян мост через ручей. Пейтон Факуэр стоит на мосту с петлей на шее и связанными руками. Ожидая своей участи, он замысливает дерзкий план спасения. В тот момент, когда казнь приводится в исполнение, повествование внезапно прерывается, и начинается второй эпизод, где читатель узнает о событиях, приведших Пейтона Факуэра на эшафот. Горячий патриот Юга, он изнывает от бездействия, романтически жаждет жертвенного подвига, и вот возле его дома останавливается шпион, подстрекающий его совершить диверсию. В третьей части Бирс возвращает читателя к сцене казни. Пейтон Факуэр падает в пролет моста, но тут веревка внезапно обрывается, и незадачливый диверсант оказывается в воде. Следует череда героических усилий: Пейтон Факуэр освобождается от веревки, стягивающей его руки и горло, а потом, нырнув, спасается от выстрелов часовых. Обнаружив себя на берегу, он благословляет райскую, волшебную природу, которая его обступает, и исчезает в лесу. Путь домой оказывается долгим. Пейтон Факуэр идет по пустынной дороге через неприветливый лес, созерцая появившиеся на небе незнакомые созвездия. Солнечным утром он уже стоит у калитки возле своего дома, видит, как жена спускается по крыльцу к нему навстречу, хочет ее обнять, но тут сзади обрушивается яростный удар, вспыхивает ослепительный свет, и мир для него погружается во мрак. В финале тело Пейтона Факуэра мерно качается под стропилами моста. Вся рассказанная нам история бегства от первого до последнего слова оказалась лишь игрой воображения.

Создавая ложный сюжетный ход, Бирс использует особые приемы, заставляющие читателя «безоговорочно принимать точку зрения персонажа» [Жолковский 2022: 28]. В первой части рассказа он предлагает читателю объективную картину происходящего, описывая сцену казни в духе бесстрастного военного донесения. «Донесение» несколько раз прерывается описанием мыслей и чувств Пейтона Факуэра, которые, оказавшись в данном контексте, также кажутся читателю объективными [Ames 1987: 54–57]. Далее следуют фантазии Пейтона Факуэра, которые читатель, уже настроенный на объективность повествования, воспринимает как правдивые. Но они постепенно разоблачаются рассказчиком. В пограничную реальность, где разворачивается воображения героя, вторгаются недвусмысленные указания на то, что он умирает от удушья.

Шея сильно болела, и, дотронувшись до нее, он убедился, что она страшно распухла. Он знал, что на ней черный круг — след веревки. Глаза были выпучены, он уже не мог закрыть их. Язык распух от жажды, чтобы унять в нем жар, он высунул его на холодный воздух. Какой мягкой травой заросла эта неезженная дорога! Он уже не чувствовал ее под ногами!¹ [Бирс 1999: 20].

Той же цели разоблачения игры воображения служат и символические намеки, например песчаный берег, куда попадает герой, выбравшись из воды, описанный

¹ Здесь и далее текст рассказа Бирса приводится в переводе В. Топер.

как Эдем, и крупные золотые звезды, чье расположение на небе «имеет тайный и зловещий смысл» [Бирс 1999: 19]. Ужасный финал, таким образом, оказывается заранее подготовлен.

Подобный ложный сюжетный ход возникает и в рассказе Владимира Набокова «Катастрофа». Здесь действие происходит в Берлине. Марк Штандфусс, продавец, возвращается вечером домой, погруженный в любовные мечты о своей невесте, рыжеволосой Кларе. На самом деле Клара ушла от него к своему прежнему возлюбленному, нищему иностранцу, но герой об этом ничего не знает. Сидя в трамвае и размышляя о Кларе, о том невыразимом счастье, которое она ему подарит, Марк Штандфусс пропускает свою остановку. Соскочив с трамвая, он чувствует сильную боль, будто молния «проткнула его с головы до пят» [Набоков 2015: 144], и понимает, что он чуть не попал под автобус. Марк подходит к своему дому и, так же как Пейтон Факуэр, видит свою возлюбленную у калитки. Он оказывается в своей квартире, и здесь воображаемый мир начинает прерываться вспышками подлинной реальности. Нестерпимая боль дает о себе знать, в квартире Марка почему-то появляются персонажи, встреченные Марком в этот день, зеленое платье Клары вдруг превращается в электрическую лампу, висящую на шнуре. В финале воображаемая реальность отступает, обнаруживая забинтованного Марка, лежащего на операционном столе. Он умирает, но уходит не во мрак, как Пейтон Факуэр, а в неизвестные сны.

Набоков, как мы видим, использует ключевой прием Бирса. Однако если Амброс Бирс стремится скрыть ложность сюжетного хода, лишь исподволь разоблачая нелегитимность нарратива, то Владимир Набоков действует по-другому. Он изначально настраивает читателя на ошибочность версии своего героя. Марк убежден в верности своей возлюбленной и не знает, в отличие от читателя, что ожидание счастья ложное — Клара ушла от него. Эта линия рассказа, предшествующая развернувшимся фантазиям Марка, сразу же лишает читателя желания доверять ему, поэтому дальнейший фантазийный нарратив читатель уже готов признать недостоверным. Кроме того, Набоков разоблачает изображение своего персонажа более прямолинейно, чем Бирс. Он заставляет реальность больницы открыто вторгнуться в ту картину, которую рисует себе Марк:

Рванулся он, — и зеленое платье Клары поплыло, уменьшилось, превратилось в зеленый стеклянный колпак лампы. Лампа качалась на висячем шнуре. А сам Марк лежал под нею, и такая грузная боль давила на грудь, такая боль и ничего не видать, кроме зыбкой лампы, — и в сердце упираются ребра, мешают вздохнуть, — и кто-то, перегнув ему ногу, ломает ее, натужился, сейчас хрястнет [Набоков 2015: 145].

Герои Бирса и Набокова одинаково наделены воображением. Они мечтают, фантазируют, сочиняют, и оба автора предъявляют создаваемые персонажами нарративы. Всякий раз и у Бирса, и у Набокова воображение героев всеми силами старается преодолеть и заменить собой эмпирическую реальность. Но здесь мы видим некоторое различие в оценке авторами воображения своих персонажей. Пейтон Факуэр откровенно примитивен в своих фантазиях. Он — скверный рассказчик, сочиняющий плохой, вторичный текст и, оказывается, неспособен преодолеть эмпирическую реальность, которая опровергает мир его воображения. Бирс

откровенно потешается над его эстетическими потугами, повторяющими грубые литературные клише. С Набоковым сложнее. Он также сохраняет эстетическую дистанцию от своего персонажа и заставляет его воображать свой мир в соответствии с литературными формулами. Однако при этом рассказчик Набокова со всей очевидностью сочувствует эстетическим усилиям Марка, позволяя ему преодолеть тяготение обыденного мира [Титов 2016: 205].

Еще одной общей особенностью Бирса и Набокова является ориентированность их рассказов на романтическую традицию. Связь обоих писателей с этой традицией не раз подчеркивали их многочисленные исследователи (см., напр.: [Wiggins 1971; Карпов 2017]). В данном контексте нас интересуют очевидные переключки рассказов «Случай на мосту через Совиный ручей» и «Катастрофа» с ранними романтическими текстами, где обязательно присутствуют странствие и мистическое озарение. Персонаж йенских романтиков, Людвиг Тика («Странствия Франца Штернбальда», 1798) и Новалиса («Генрих фон Офтердинген», 1800), — всегда «человек дороги, странствия, путешествия» [Федоров 1988: 91]. Цель такого путешествия — преодолеть границу между миром реальным и трансцендентным, взрастить в себе мистическое чувство [Жирмунский 1996: 26–34] и в конечном итоге достичь мистического озарения.

В рассказах «Случай на мосту через Совиный ручей» и «Катастрофа» оба персонажа отправляются в путешествие. У Бирса оно происходит в полном согласии с романтической традицией. Пейтон Факуэр, как и полагается романтическому персонажу, идет через лес, в загадочном образе которого персонажу рубежа XVIII–XIX вв. обычно являлась природа. Лес в рассказе «Случай на мосту через Совиный ручей», так же как и у Людвиг Тика в романе «Странствия Франца Штернбальда», выглядит «странным», «натурфилософским», мистическим: «Лес вокруг него был полон диковинных звуков, среди которых — раз, второй и снова — он ясно слышал шепот на незнакомом языке» [Бирс 1999: 19–20].

В рассказе «Катастрофа» герой также отправляется в небольшое путешествие, но оно проходит не через лес, как в романтическом тексте, а в урбанистическом пространстве, среди городских построек, что неизбежно несколько снижает романтический пафос. Однако берлинские дома, мосты, липы и фургон — своего рода портал между реальным и трансцендентным [Суслов 2012: 39] — выглядят в его рассказе ничуть не менее загадочными и мистически-гаинственными, чем лес у Бирса.

Представляя персонажей отчасти в образах романтических странников, описывая их путешествие, Бирс крайне ироничен [Cheatem 1985: 221]. Набоков также снижает высокий романтический пафос. Напомним, что в романтических текстах герой отправляется в путь, никогда не имеющий конкретной земной цели. Странник сосредоточен на самом пути, на странствии, которое должно постепенно открыть ему в мистическом чувстве все тайны мироздания. Персонажи Бирса и Набокова ставят вполне конкретные цели — вернуться к себе домой, в объятия возлюбленных, к семейному счастью. Цель — земная, обыденная и не романтическая.

Но для нас важнее, что обе сцены возвращения обставлены почти одинаково. Пейтон Факуэр посреди долгого ночного путешествия вдруг оказывается у ворот собственного дома:

Он стоит у ворот своего дома. Все осталось как было, когда он покинул его, и все радостно сверкает на утреннем солнце. Должно быть, он шел всю ночь. Толкнув калитку и сделав несколько шагов по широкой аллее, он видит воздушное женское платье; его жена, свежая, спокойная и красивая, спускается с крыльца ему навстречу. На нижней ступеньке она останавливается и поджидает его с улыбкой неизъяснимого счастья, — вся изящество и благородство. Как она прекрасна! [Бирс 1999: 20].

У Набокова мы наблюдаем те же образы: яркий свет или блеск (в случае Набокова он вечерний, а не утренний, как у Бирса), калитку и эротизированную воображением героя возлюбленную:

Снова хлынул в глаза жаркий вечерний блеск. И впереди знакомая чугунная калитка, и дальше окно Клары, пересеченное зеленой веткой. Клара сама открыла калитку, подняла оголенные локти — и ждала, оправляя прическу [Набоков 2015: 144].

Родной дом, куда возвращаются Пейтон Факуэр и Марк Штандфусс, не может быть целью романтического путешествия. Здесь Бирс и Набоков вновь ироничны в отношении своих персонажей. Подлинно романтический персонаж обязан покинуть родной дом, а не стремиться к нему. Дом в романтической традиции — «знак негативного мира» [Федоров 1988: 94]. Он воплощает все земное, материальное, обыденное и конечное, в то время как странник должен стремиться к бесконечному.

Важную роль в романтическом повествовании играет образ мистической возлюбленной, принадлежащей одновременно земному миру и трансцендентному. Возлюбленные в текстах Людвиг Тика, Новалиса и Э.Т.А.Гофмана служат воплощением женщины, которая «привносит с собой глубокое знание мистической сущности мира» [Жирмунский 1996: 77] и пробуждает в романтическом характере творческую силу. Именно эту роль, роль музы, выполняют в рассказах Бирса и Набокова жена Пейтона Факуэра и Клара. Их образы, окрашенные в романтические тона святой любви, заставляют Пейтона Факуэра и Марка Штандфусса создавать воображаемые миры. Внутреннее движение к возлюбленным сопровождает их путешествие. Любовь мужских персонажей Бирса и Набокова носит в большей степени чувственный характер, нежели возвышенно платонический, и это обстоятельство вполне соответствует традиции романтических текстов. В «Случае на мосту через Совиный ручей» Пейтон Факуэр рисует себе именно физический облик своей жены, а Марк — рыжие возбуждающие его волосы Клары, рыжий пух ее подмышек и оголенные руки. Заметим, что Набоков, в отличие от Бирса, здесь реализует позднеромантический разрыв материи и духа, земного и трансцендентного. Клара остается возлюбленной Марка только в его мечтах — в обыденной реальности она уходит от него, о чем он даже не догадывается. Впрочем, создав ситуацию противоречия между мечтой и действительностью, Набоков в то же самое время возвышает историю отношений Марка и Клары, возводя ее к легенде о Тристане и Изольде, популярной среди романтиков. Здесь, в мире легенды, Марку уготована роль короля Марка, а рыжеволосой, неспособной противиться чувству к некоему иностранцу (Тристан) Кларе — Изольды.

В духе романтической традиции Бирс и Набоков приводят своих персонажей к мистическому озарению. Переживая мистическое чувство, видение трансцен-

дентного, открывая область духа, романтический герой открывает этот дух в своем собственном сознании. Он обнаруживает сопричастность, близость и любовь ко всем вещам. Он слышит музыку, сокрытую в мире и, подобно сказочному герою, может различать тайный язык растений и животных.

В рассказе Бирса Пейтон Факуэр переживает мистическое откровение. В начале оно возникает как предчувствие иного, как первый этап соединения с запредельным миром:

Он смотрел на лесистый берег, видел отдельно каждое дерево, каждый листик и жилки на нем, все вплоть до насекомых в листве — цикад, мух с блестящими спинками, серых пауков, протягивающих свою паутину от ветки к ветке. Он видел все цвета радуги в капельках росы на миллионах травинок. Жужжание мошкеры, плясавшей над водоворотами, трепетание крылышек стрекоз, удары лапок жука-плавунца, похорожего на лодку, приподнятую веслами, — все это было внятной музыкой. Рыбешка скользнула у самых его глаз, и он услышал шум рассекаемой ею воды [Бирс 1999: 15].

Здесь реальность увидена человеком, чей рассудок как будто отключен, а чувственное восприятие предельно усилено. Рассказчик апеллирует не к сознанию читателя, а в большей степени к его зрению, к его интуиции. Предметы предстают объемными, материальными, пластичными формами, поскольку Бирс сокращает дистанцию между наблюдателем и наблюдаемым, фактически не различая их, и потому Пейтон Факуэр видит мельчайшие детали. Это приближение к предметам, соединение субъекта и объекта иронически дают понять читателю, что Пейтон Факуэр умирает, что его рассудок угасает.

Однако данный эпизод не есть в полной мере мистическое озарение. Мы здесь наблюдаем лишь предчувствие трансцендентного. Мистическое озарение приходит позже, когда главный герой спасается от смерти, от пуль часовых и выбирается на берег ручья:

Он зарывал пальцы в песок, пригоршнями сыпал его на себя и вслух благословлял его. Крупные песчинки сияли, как алмазы, как рубины, изумруды: они походили на все, что только есть прекрасного на свете. Деревья на берегу были гигантскими садовыми растениями, он любовался стройным порядком их расположения, вдыхал аромат их цветов. Между стволами струился таинственный розоватый свет, а шум ветра в листве звучал, как пение эоловой арфы. Он не испытывал желания продолжать свой побег, он охотно остался бы в этом волшебном уголке, пока его не настигнут [Бирс 1999: 18–19].

Воображение Пейтона Факуэра, как мы видим, создает аллегорическое изображение Эдема. Спасение от смерти, т. е. спасение тела, передается как спасение души. Бирс визуализирует переживание невозможного, недостижимого в земной жизни — видение Рая и райское блаженство. Однако здесь несложно заметить скрытую злую иронию рассказчика. Создавая картину райской жизни, он дает читателю понять, что герой не спасся физически, а наоборот, умер и попал на тот свет, хоть и спасся духовно. Исследователи Бирса единодушно отмечают, что переживания Пейтона Факуэра передаются живой, поэтической, чувственной речью, которая противостоит милитаристской риторике второй части рассказа, где герой

мечтает о бескорыстном служении делу Юга и жертвенном подвиге [Davidson 1974: 269; Linkin 1988: 146]. Здесь, однако, следует сделать важное уточнение. Чувственная речь рассказчика, предъявляющего райскую картину, которая служит коррелятом мистического озарения, намеренно строится Бирсом как компиляция литературных штампов. И эта взятая напрокат романтическая риторика не столько противостоит милитаристской риторике второй части рассказа, сколько дополняет образ героя, чьи примитивные фантазии передаются рассказчиком в виде готовых формул.

Образ сияющих песчинок Бирс заимствует из широко известного стихотворения У.Блейка «Прорицания невинности», где лирический герой, охваченный мистическим чувством, видит «огромный мир в зерне песка» [Блейк 1982: 542]. Эолова арфа, «романтический символ созидającego воображения»² [Ames 1987: 64], передающая трансцендентную музыку жизни, возникает в программных стихах классиков английской романтической поэзии С. Т. Кольриджа («Эолова арфа») и П. Б. Шелли («Ода Западному ветру»). К устойчивым романтическим штампам относится и розовый свет — свет мистического озарения. Таким образом, изображение Пейтона Факуэра оказывается формульным, а зримое воплощение Рая, его мистическое видение — пародийным. Далее в рассказе Бирса Пейтон Факуэр движется сквозь обитель смерти (лес) к мраку и небытию.

Набоков также описывает мистическое озарение, которое переживает его герой. В «Катастрофе» озарение происходит не среди природы, как мы уже отмечали, а в городском пространстве. При этом Набоков заимствует у Бирса ряд образов и приемов. Так же, как и в «Случае на мосту через Совинный ручей», озарение Марка Штандфусса разделено на два эпизода. В первом читатель видит предчувствие озарения, во втором — соединение души персонажа с окружающей его предметной реальностью. В отличие от Бирса, который разделяет свои два эпизода несколькими страницами, Набоков располагает их в тексте друг за другом и, более того, применяет их к одним и тем же реалиям, намеренно заставляя читателя увидеть различия в способе репрезентации материала. В первом случае Марк Штандфусс видит реальность в состоянии счастья или восторга, находясь по эту сторону жизни. Во втором он снова видит то же самое, но в минуту мистического озарения, находясь на пороге жизни и смерти, на границе мира земного и мира трансцендентного. В первом случае реальность предстает вполне земной, конкретной и зримой:

Дома были серые, как всегда, но зато крыши, лепка над верхними этажами, золотые громоотводы, каменные купола, столбики, — которых днем не замечаешь, так как люди днем редко глядят вверх, — были теперь омыты ярким охряным блеском, воздушной теплотой вечерней зари, и оттого волшебными, неожиданными казались эти верхние выступы, балконы, карнизы, колонны, — резко отделяющиеся желтой яркостью своей от тусклых фасадов внизу [Набоков 2015: 143]

Это еще не вполне мистическое озарение, а скорее приближение к нему, чувство любви к земным формам, которое предшествует созерцанию духовных существ. Земные, зримые формы, описываются рассказчиком отчасти эстетски, сквозь призму взгляда знатока живописи. Они выглядят ярче, чем обычно, распо-

² Перевод автора настоящей статьи.

лагаются в вышине, ближе к небу, куда взгляд человека редко устремляется, но пока еще в сознании Марка не связаны с областью духа.

Подлинная связь с духом, с небом возникает в следующем отрывке, в момент перехода Марка в область иного мира. Рассказчик вновь описывает те же берлинские дома:

Полнеба охватил закат. Верхние ярусы и крыши домов были дивно озарены. Там, в вышине, Марк различал сквозные портики, фризы и фрески, шпалеры оранжевых роз, крылатые статуи, поднимающиеся к небу золотые, нестерпимо горящие лиры. Волнуясь и блистая, празднично и воздушно уходила в небесную даль вся эта зодческая прелесть, и Марк не мог понять, как раньше не замечал он этих галерей, этих храмов, повисших в вышине [Набоков 2015: 144].

Марк Штандфусс обнаруживает в себе внутреннее, мистическое зрение. Он видит не просто образы, а земные формы, проникнутые небесным светом. Вслед за Бирсом он показывает райское блаженство, переживаемое персонажем. Это состояние сродни тому ощущению, которое Набоков впоследствии назовет «космической синхронизацией» (цит. по: [Александров 1999: 39–40]). Оно сопряжено с крайним обострением всех чувств и физической болью [Шраер 2000: 28].

В данном эпизоде Набоков заимствует у Бирса ряд образов. Крылатые статуи и лиры, как отмечает Дж. Конноли, в западной культуре устойчиво ассоциируются с вдохновением [Connolly 1992: 19]. Вместе с тем эти образы отсылают нас к рассказу Бирса. Эолова арфа, возникающая в видении Пейтона Факуэра, преобразуется у Набокова в горящие лиры. Крылатые статуи небесных воинов отсылают нас к первому эпизоду рассказа «Случай на мосту через Совиный ручей», где неподвижные часовые, присутствующие при казни Пейтона Факуэра, напоминают статуи: «Часовые, обращенные лицом каждый к своему берегу, казались статуями, поставленными для украшения моста» [Бирс 1999: 8]. Что существеннее, Набоков, описывая мистическое озарение Марка, так же как и Бирс, прибегает к расхожим образам романтической поэзии. Фраза «Полнеба охватил закат» — измененная цитата из знаменитого стихотворения Ф. И. Тютчева «Последняя любовь» (1854):

Полнеба обхватила тень,
Лишь там, на западе, бродит сиянье, —
Помедли, помедли, вечерний день,
Продлись, продлись, очарованье [Тютчев 2003: 59].

У Тютчева речь идет о любви, пришедшей на закате жизни и приносящей ощущение блаженства и безнадежности. Любовь и безнадежность ее достижения (Клара уходит от Марка) — основные мотивы рассказа Набокова. «Сияние», «тени», «вечерний день», которые мы находим у Тютчева, также возникают в набоковском рассказе.

Набоков, как мы видим, заимствует у Бирса ряд ключевых образов. Кроме того, разворачивая сцены мистического озарения, он так же, как и автор «Случая на мосту через Совиный ручей», опирается на программный поэтический текст, тем самым демонстрируя формульность воображения своего персонажа. Впрочем, эта интенция несколько не говорит об антиромантической настроенности обоих

авторов. Они сохраняют связь с романтической традицией, прибегая к важному романтическому приему — иронии. Однако если Бирс открыто сатиричен, то ирония Набокова выглядит более тонкой и едва заметной. Рассказчик у Набокова явно сочувствует своему персонажу. Демонстрируя ограниченность литературных клише, он подчеркивает, что они могут быть стимулом подлинного творческого порыва [Rutledge 2011: 15].

Помимо обозначенных нами сходств, в рассказах Бирса и Набокова возникает ряд одинаковых образов и мотивов. Набоков, как мы попытаемся показать, идет вслед за Бирсом, создавая эстетические узоры, которые в его рассказе накладываются друг на друга.

Наиболее значимым мотивом в рассказах «Случай на мосту через совиный ручей» и «Катастрофа» является общий для них мотив судьбы. Бирс, как мы уже отмечали, отрицал свободу воли и утверждал неодолимость судьбы. Визуально эта неодолимость передана образами петли на шее Пейтона Факуэра и веревки, которая стягивает его руки за спиной. Персонаж может воображать любые способы спасения, но судьба неумолима — она крепко держит свою жертву и ни за что не отпустит. Набоков, отрицавший все формы детерминизма и провозглашавший эстетическую свободу индивидуума, тем не менее, незадолго до гибели Марка Штандфусса, заставляет рассказчика вспомнить о судьбе:

Лицо у него было такое молодое, с розовыми прыщиками на подбородке, счастливые, светлые глаза, неподстриженный хвостик в лунке затылка... Казалось, судьба могла бы его пощадить [Набоков 2015: 143].

Кроме того, нейтральная фраза Марка Штандфусса, адресованная его другу Адольфу («Но платить буду я» [Набоков 2015: 142]), на которую справедливо обращает внимание О. А. Титов [Титов 2016: 205], означает не только готовность заплатить по счету в пивной, но также заплатить счет своей горькой судьбе. Имя Марк, как справедливо отмечает исследователь [Титов 2016: 205–206], является анаграммой (излюбленный набоковский прием) слов «мрак» и «марка». В данном контексте нас интересует именно марка — денежная единица, которой расплачиваются в Германии.

Набоков, описывая своего героя, оказавшегося жертвой судьбы, использует образ, близкий к образу петли у Бирса — тело Марка, погруженного в мечты о счастье, лежит на операционном столе, стянутое бинтами: «Марк лежал забинтованный, исковерканный, лампа не качалась больше» [Набоков 2015: 145]. Аналогичный образ возникает и в повести «Соглядатай», где Смуров после самоубийства лежит в больнице перебинтованный, а его «посмертное» изображение рисует обстоятельства и предметы:

Когда из непонятого ощущения тугих бинтов я с озорной беспечностью вывел представление о госпитале, то сразу, послушно моей воле, выросла вокруг меня призрачная больничная палата, и были у меня соседи... [Набоков 2021: 28].

Интересно, что у персонажа Бирса сковано как тело, так и воображение, использующее ходовые литературные приемы. А в текстах Набокова воображение персонажа явно противостоит скованности и связанности его тела и остается творческим, свободным, почти не подчиненным физическим обстоятельствам.

Еще одной версией петли и веревки на руках Пейтона Факуэра становится в рассказе Набокова галстук, который Марк Штандфусс завязывает на своей руке и демонстрирует покупателю: «Он завязывал на руке галстук, поворачивал руку туда-сюда, соблазняя покупателя» [Набоков 2015: 142].

Сцену соблазнения покупателя красивым галстуком Набоков впоследствии использует в романе «Король, дама, валет», в пятой главе, где Драйер, успешный коммерсант, владеец магазина одежды, преподает Францу, будущему продавцу, урок и обстоятельно объясняет, как нужно правильно продавать галстуки и соблазнять покупателя. Драйер повторяет движения Марка Штандфусса, завязывая галстук на своей руке: «— Как вам нравится этот? — задумчиво спрашивал он, завязывая на руке пятнистый фиолетовый галстук и слегка его отстраняя, словно сам любовался им» [Набоков 2018: 67]. Любопытно, что в этой же главе, вводя постепенно образ «удавки», рассказчик, описывая предметы в темном помещении, освещаемые фонариком упоминает виселицу и обезглавленных, будто казненных, манекенов: «Свет скользнул по какой-то металлической виселице, по складкам портьер, по створчатым зеркалам, по черным плечистым фигурам, будто только что обезглавленным...» [Набоков 2018: 66].

Галстук — не единственная реплика Набокова в отношении петли. В его рассказах появляются и другие образы-удавки. Например, «висячий ремень» [Набоков 2015: 143], за который Марк Штандфусс хватается в трамвае. Когда он лежит на операционном столе, его сон о Кларе прерывается реальной картиной, где вместо платья возлюбленной появляется лампа, качающаяся на шнуре: «Рванулся он — и зеленое платье Клары поплыло, уменьшилось, превратилось в зеленый стеклянный колпак лампы. Лампа качалась на висячем шнуре. А сам Марк лежал под нею» [Набоков 2015: 145].

Мотив судьбы у Бирса реализуется и как аудиовизуальный комплекс, сочетающий зрительные и слуховые образы. В «Случае не мосту через Совиный ручей» Пейтон Факуэр слышит звук, подобный удару молота, который мешает ему сосредоточиться на мысли о жене и детях:

А теперь он ощутил новую помеху. Какой-то звук, назойливый и непонятный, перебивал его мысли о близких — резкое, отчетливое металлическое постукивание, словно удары молота по наковальне: в нем была та же звонкость. Он прислушивался, пытаясь определить, что это за звук и откуда он исходит; он одновременно казался бесконечно далеким и очень близким. Удары раздавались через правильные промежутки, но медленно, как похоронный звон. Он ждал нового удара с нетерпением и, сам не зная почему, со страхом. Постепенно промежутки между ударами удлинялись, паузы становились все мучительнее. Чем реже раздавались звуки, тем большую силу и отчетливость они приобретали. Они, словно ножом, резали ухо; он едва удерживался от крика. То, что он слышал, было тиканье его часов [Бирс 1999: 10].

Мысли Пейтона Факуэра символически прерываются ударами судьбы, немолимых часов, предрекающих скорую гибель героя. Набоков использует тот же аудиовизуальный комплекс, несколько изменяя его. Марк Штандфусс, поднимаясь по лестнице, роняет тросточку, и она прыгает вниз по ступенькам с ритмичным деревянным стуком: «Пока он шарил в потемках по двери, отыскивая замочную скважину, бамбуковая тросточка выскочила из-под мышки и, легко постукивая,

скользнула вниз, по ступенькам» [Набоков 2015: 140]. Марк прислушивается к деревянному стуку, который через некоторое время затихает. Стук о ступеньки деревянной тросточки — это земное время, отведенное Марку, которое вот-вот должно закончиться. Стук тросточки отзывается «топаньем» ног Марка в момент его гибели: «Обожгло подошвы, и ноги сами побежали, принужденно и звучно топая» [Набоков 2015: 143].

Набоков, как мы видим, создавая узор из повторяющихся изоморфных образов, явно обращается к рассказу Бирса.

Еще одним общим для Бирса и Набокова образом является звезда. Она выступает в обоих рассказах как знак иного мира. У Бирса в рассказе «Случай на мосту через Совиный ручей» звезды возникают в видении, которое переживает Пейтон Факуэр. Они появляются в финале, незадолго до того, как путешествие закончится, воображение Пейтона Факуэра истощится и его сознание погрузится во мрак небытия:

Взглянув вверх из этой расщелины в лесной чаще, он увидел над головой крупные золотые звезды — они соединились в странные созвездия и показались ему чужими. Он чувствовал, что их расположение имеет тайный и зловещий смысл [Бирс 1999: 19].

Здесь важно то, что в сознание Пейтона Факуэра вторгается потустороннее, мир смерти. Потустороннему миру и принадлежат звезды, являющиеся визуальными знаками судьбы, которая явно враждебна герою. В «Катастрофе» Набокова звезда также возникает, но не в конце, как у Бирса, а в самом начале рассказа: «В зеркальную мглу улицы убежал последний трамвай, и над ним, по проволоке, с треском и трепетом стремилась вдаль бенгальская искра, лазурная звезда» [Набоков 2015: 139]. У Набокова звезда эмпирически конкретна. Это трамвайная искра, пробежавшая по проводам, и одновременно зримая форма трансцендентного. Звезда — «символ духа» [Керлот 1994: 206], путеводный знак, освещающий мир и сулящий надежду, смерть и последующее воскресение. Здесь в рассказе Набокова возникает явный намек на Рождественскую звезду, открывающий евангельский подтекст рассказа, в контексте которого Марк ассоциируется с Христом.

Еще одним образом, обозначающим переход персонажа в иной мир, выступает в рассказах Бирса и Набокова мост. Бирс использует мост в качестве основного образа своеобразной театральной сцены. Мост представляет собой подмости, на которых должно разыграться последнее действие трагедии. У Набокова в рассказе «Катастрофа» мост является прямой отсылкой к рассказу Бирса. Он используется как будто в качестве второстепенного образа и возникает в тексте, когда Марк Штандфусс выходит из пивной:

Когда полчаса спустя он вышел из пивной и распрощался с приятелем, огненный закат млея в пролете канала, и влажный мост вдали был окаймлен тонкой золотой чертой, по которой проходили черные фигурки [Набоков 2015: 142].

Разъясняя семантику моста у Бирса, М. Ямпольский описывает его как «место», собирающее пространство и создающее его границы [Ямпольский 1996: 11]. Мост у Бирса именно так и представлен. Он соединяет несколько стихий: землю,

берега которой он притягивает друг к другу, воду (под ним протекает ручей), небо, к которому он устремлен. И к этим стихиям добавляется огонь: падая с моста, Пейтон Факуэр чувствует, что через его тело как будто проходят огненные потоки, а затем ему кажется, будто он превратился в «огненный центр светящегося облака» [Бирс 1999: 13].

Набоков, как мы видим, также использует образ моста как центр, соединяющий стихии. Здесь присутствуют, как и у Бирса, вода, земля, небо и огонь. Огонь отражается в воде канала: «огненный закат млеет в проеме канала» [Набоков 2015: 142]. На мосту у Набокова, как и у Бирса, в центре пересечения стихий оказываются люди, но они в большей степени дегуманизированы и сведены к цвету и пластике: это не персонажи, имеющие лица и внешние различия, а одинаковые черные фигурки.

Кроме того, у Бирса и Набокова мост выступает как традиционный символ перехода в потусторонний мир. Пейтону Факуэру предстоит здесь отправиться в мир видений и царство мертвых. В свою очередь, у Набокова по мосту проходят фигуры, которые отмечены черным цветом, т. е. цветом смерти.

Набоков аккумулирует в образе моста дополнительные смыслы и включает его в интересную ассоциативную игру, в которой появляются закат и огонь (пожар). Эта игра повторяющихся образов формирует в рассказе дополнительную линию, захватывающую центральных персонажей, их чувства, стихии и символическое время действия. Элементы данной линии собираются в тексте постепенно. Пожар упоминается в рассказе как «рыжий пожар» [Набоков 2015: 140] волос Клары — метафора, заключающая в себе любовную страсть и возможную гибель. Когда Клара принимает решение уйти от Марка, Набоков показывает читателю обгорелую спичку как визуальный коррелят ушедшей страсти и одиночества: «На стене висела плоская деревянная свинья, и спичечная коробка с одной обгорелой спичкой валялась на плите» [Набоков 2015: 142]. Затем в эпизоде, где возникает мост (символ перехода в иной мир), огонь соотносится с закатом, символическим временем перехода из дневного мира в ночной, из жизни в смерть, из области разума в область воображения. Наконец, в видении Марка появляются крылатые статуи, поднимающие к небу «золотые, нестерпимо горящие лиры» [Набоков 2015: 144].

Таким образом, мост для Набокова и для Бирса становится важным мотивным узлом и визуальным коррелятом множества пересекающихся концептов и мотивов.

Еще одним общим образом в рассказах Бирса и Набокова оказывается молния. Молния сопровождает переход персонажей в мир небытия и является визуальным коррелятом болевого шока, который испытывают Пейтон Факуэр и Марк Штандфусс. Пейтон Факуэр, падая с моста, чувствует, что через его тело проходят огненные потоки:

Мучительные, резкие боли словно отталкивались от его шеи и расходились по всему телу. Они мчались по точно намеченным разветвлениям, пульсируя с непостижимой частотой. Они казались огненными потоками, накалявшими его тело до нестерпимого жара [Бирс 1999: 13].

Очень скоро Пейтон Факуэр почувствует, что он стал электрической молнией, заключенной в облаке: «Лишенный материальной субстанции, превратившись все-

го только в огненный центр светящегося облака, он, словно гигантский маятник, качался по немислимой дуге колебаний» [Бирс 1999: 13]. Бирс, как мы видим, создает внешний визуальный коррелят ощущениям своего персонажа.

В «Катастрофе» Набоков трижды использует образ молнии. Молния появляется в самом начале рассказа: «В зеркальную мглу улицы убежал последний трамвай, и над ним, по проволоке, с треском и трепетом стремилась вдаль бенгальская искра, лазурная звезда» [Набоков 2015: 139]. Молния в данном контексте явление бытовое — электрический разряд, бегущий по проводам — и символическое: она ассоциируется, как мы уже указывали, с Рождественской звездой, с предчувствием смерти и последующего возрождения в новую жизнь. Молния уходит из мира света в таинственный мир небытия, мглы. Марк созерцает ее исчезновение с любовью и сожалением: «Марку стало сладостно жаль сосисок, луны, голубой искры, пробежавшей по проволоке...» [Набоков 2015: 140]. Голубой цвет молнии соотносится с голубым цветом знаменитого мистического цветка из романа Новалиса «Генрих фон Офтердинген» и указывает на ее связь с трансцендентным миром.

Позже Марк видит знак молнии на щегольском ботинке франта. На этот раз молния оказывается оранжевой: «Оранжевая стрела проткнула лакированный башмак какого-то франта, выскочившего из автомобиля» [Набоков 2015: 143]. И, наконец, когда Марк прыгает с трамвая, он чувствует, что его тело пронзила молния: «Он почувствовал, словно толстая молния проткнула его с головы до пят, — а потом — ничего. Стоял один посреди лоснящегося асфальта» [Набоков 2015: 144]. Визуализируя болевой шок, Набоков прибегает к той же самой эмблеме, что и Бирс. Молния маркирует переход Марка Штандфусса в мир между жизнью и смертью, в реальность его воображения. При этом Набоков создает зрительный образ пораженного молнией персонажа, отсылающий читателя к знаменитому греческому мифу о Фаэтоне. Напомним, что Фаэтон попросил у своего отца, бога солнца Гелиоса, разрешения править солнечной колесницей, но не смог сдержать коней, и Земля загорелась. Зевс, чтобы спасти Землю, поразил Фаэтона молнией. Набоков старательно готовит включение этого мифа в свой текст: представляя читателю Марка, он называет его «полубогом» [Набоков 2015: 139], видимо, намекая на полубога Фаэтона.

Мы проследили параллели, возникающие в хрестоматийном рассказе Амброза Бирса «Случай на мосту через Совиный ручей» и раннем рассказе Владимира Набокова «Катастрофа». И Бирс, и молодой Набоков, как мы попытались показать, были генетически связаны с романтической традицией. Опираясь на нее, они описывали в своих рассказах своеобразные романтические путешествия, сопровождавшиеся воспоминаниями о возлюбленных и мистическим озарением. Кроме того, Набоков заимствовал у Бирса не только ложный сюжетный ход, но также некоторые мотивы и ряд образов (петля, молния, звезды, мост), из которых он выстроил систему переплетающихся узоров. Различия в использовании Бирсом и Набоковым схожих образов определяется несовпадением мировоззренческих позиций обоих авторов. Бирс в рассказе «Случай на мосту через Совиный ручей» предстает откровенным сатириком, разоблачающим детерминированного человека и его формульное воображение. В свою очередь Набоков в «Катастрофе» сочувствует человеку и отстаивает принцип свободы, полагая, что воображение способно его возвысить и разорвать узы повседневного мира.

Источники

- Бирс 1999 — Бирс А. *Страж мертвеца. Рассказы*. СПб.: Азбука, 1999.
- Блейк 1982 — Блейк У. *Избранные стихи. Сборник*. Зверев А. М. (сост.). На англ. и рус. яз. М.: Прогресс, 1982.
- Набоков 2018 — Набоков В. *Король, дама, валет: роман*. СПб.: Азбука-Аттикус, 2018.
- Набоков 2015 — Набоков В. В. *Полное собрание рассказов*. СПб.: Азбука, 2015.
- Набоков 2021 — Набоков В. В. *Соглядатай: повесть, рассказы*. М.: АСТ; Corpus, 2021.
- Тютчев 2003 — Тютчев Ф. И. *Полное собрание сочинений и письма*. В 6 т. Т. 2. Стихотворения 1850–1873. М.: Классика, 2003.

Литература

- Александров 1999 — Александров В. Е. *Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика*. СПб.: Алетейя, 1999.
- Гулевич 2015 — Гулевич Е. В. Психология человека на войне в творчестве А. Бирса (на примере рассказов «Добей меня» и «Без вести пропавший»). *Вестник Гродзенскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя Янкі Купалы. Серыя 3. Філалогія. Педагогіка. Псіхалогія*. 2015, 1 (190): 20–27.
- Долинин 2004 — Долинин А. А. *Истинная жизнь писателя Сирина. Работы о Набокове*. СПб.: Академический проект, 2004.
- Жирмунский 1996 — Жирмунский В. М. *Немецкий романтизм и современная мистика*. СПб.: Аксиома; Новатор, 1996.
- Жолковский 2022 — Жолковский А. К. «Текст в тексте»: авторы и читатели среди персонажей. В сб.: *Территория словесности: сборник в честь 70-летия профессора И. Н. Сухих*. Степанов А. Д., Степанова А. С. (ред.). СПб.: Нестор-История, 2022. С. 8–31.
- Карпов 2017 — Карпов Н. А. *Романтические контексты Набокова*. СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2017.
- Керлот 1994 — Керлот Х. Э. *Словарь символов*. М.: REFL-book, 1994.
- Суслов 2012 — Суслов П. А. «Меблированные комнаты небытия» (пространство смерти в рассказах В. Набокова). *Вестник Удмуртского университета. История и филология*. 2012, (4): 38–42.
- Телетова 1997 — Телетова Н. Владимир Набоков и его предшественники. В сб.: *В. В. Набоков: pro et contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. Антология*. СПб.: Изд-во РХГА, 1997. С. 779–790.
- Титов 2016 — Титов О. А. Семантика собственных имен в рассказе В. В. Набокова «Катастрофа». *Вестник КГУ им. Н. А. Некрасова*. 2016, (5): 204–208.
- Федоров 1988 — Федоров Ф. П. *Романтический художественный мир: пространство и время*. Рига: Зинатне, 1988.
- Хасин 2001 — Хасин Г. *Театр личной тайны. Русские романы В. Набокова*. М.; СПб.: Летний сад, 2001.
- Шраер 2000 — Шраер М. Д. *Набоков: темы и вариации*. СПб.: Академический проект, 2000.
- Ямпольский 1996 — Ямпольский М. Б. *Демон и лабиринт (Диаграммы, деформации, мимесис)*. М.: Новое литературное обозрение, 1996.
- Ames 1987 — Ames C. R. Do I Wake or Sleep? Technique as Content in Ambrose Bierce's Short Story "An Occurrence at Owl Creek Bridge". *American Literary Realism, 1870–1910*. Spring, 1987, 19 (3): 52–53.
- Brazil 1980 — Brazil J. Behind the Bitterness: Ambrose Bierce in Text and Context. *American Literary Realism, 1870–1910*. 1980, 13 (2): 225–237.
- Cheatem 1985 — Cheatem G. Point of View in Bierce's "Owl Creek Bridge". *American Literary Realism, 1870–1910*. 1985, (18): 219–225.
- Connolly 1992 — Connolly J. W. *Nabokov's Early Fiction. Patterns of Self and Other*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- Davidson 1974 — Davidson C. N. Literary Semantics and the Fiction of Ambrose Bierce. *A Review of General Semantics*. 1974, 31 (3): 263–261.
- Linkin 1988 — Linkin H. K. Narrative Technique in "Occurrence at Owl Creek Bridge". *The Journal of Narrative Technique*. 1988, 18 (2): 137–152.

- Morrone 2013 — Morrone P.J. Disciplinary Conditioning and Self-Surveillance in Ambrose Bierce's War Fiction. *The Midwest Quarterly*. 2013, 54 (3): 310–325.
- Rutledge 2011 — Rutledge D.S. *Nabokov's Permanent Mystery: the Expression of Metaphysics in His Work*. North Carolina; London, 2011.
- Wiggins 1971 — Wiggins R. A. Ambrose Bierce: A Romantic in an Age of Realism. *American Literary Realism, 1870–1910*. 1971, 4 (1): 1–10.

Статья поступила в редакцию 15 января 2023 г.

Статья рекомендована к печати 15 мая 2023 г.

Andrey A. Astvatsurov

St. Petersburg State University,
7–9, Universitetskaya nab., St. Petersburg, 199034, Russia
a.astvatsurov@spbu.ru

“An Occurrence at Owl Creek Bridge” by Ambrose Bierce and “Details of A Sunset” by Vladimir Nabokov: The problem of influence*

For citation: Astvatsurov A. A. “An Occurrence at Owl Creek Bridge” by Ambrose Bierce and “Details of A Sunset” by Vladimir Nabokov: The problem of influence. *Vestnik of Saint Petersburg University. Language and Literature*. 2023, 20 (3): 429–445. <https://doi.org/10.21638/spbu09.2023.302> (In Russian)

The article is dedicated to the problem of the influence of the American writer Ambrose Bierce on the early work of Vladimir Nabokov. This influence can be traced back to several Nabokov's texts (“Details of A Sunset”, “The Aurelian”, “Perfection”, “The Eye”), where one can detect plot lines, motives, and images borrowed from Bierce's paradigmatic story “An Occurrence at Owl Creek Bridge.” The article focuses on Vladimir Nabokov's short story “Details of A Sunset” (“Catastrophe”), where the influence of Ambrose Bierce is unquestionable. This influence was pointed out by a number of researchers, but the problem has not been thoroughly developed yet. Bierce's influence on early Nabokov's work is not limited to this device per se. Both authors follow the respective tradition of Early Romanticism. In both short stories the protagonists set off on a journey that is romantic in its spirit. The mystical epiphany that Nabokov's character experiences are based on the model introduced by Bierce. Both authors employ romantic clichés, quotes from paradigmatic romantic texts and literary irony. The article also examines the system of literary images that Nabokov borrows from Bierce. It includes the image of a rope, a star, a bridge, and lightning. The parallels between the two works that are being analyzed in this article lead to a conclusion that Nabokov's short story “Details of A Sunset” (“Catastrophe”) was directly influenced by Bierce.

Keywords: Vladimir Nabokov, Ambrose Bierce, romanticism, mystic, literary influence.

References

- Александров 1999 — Alexandrov V. E. *Nabokov's Otherworld: metaphysics, ethics, aesthetics*. St Petersburg: Aleteia Publ., 1999. (In Russian)
- Гулевич 2015 — Gulevich E. V. Human psychology at war in the work of A. Bierce (on the example of the stories “Finish me” and “One of the Missing”). *Vesnik Grodzenskaga dziazhajnaga yuniversiteta imia Ianki Kupaly. Seryia 3. Filalogiia. Pedagogika. Psikhologia*. 2015, 1 (190): 20–27. (In Russian)

* The study was carried out with the financial support of St. Petersburg State University. Project no. 92565342.

- Долинин 2004 — Dolinin A. A. *The true life of the writer Sirin. Works on Nabokov*. St Petersburg: Akademičeskii proekt Publ., 2004. (In Russian)
- Жирмунский 1996 — Zhirmunskii V. M. *German romanticism and modern mysticism*. St Petersburg: Aksioma Publ.; Novator Publ., 1996. (In Russian)
- Жолковский 2022 — Zholkovskiy A. K. “Text within text”: authors and readers among characters. In: *Territorii slovesnosti: Sbornik v chest' 70-letii professora I. N. Sukhikh*. A. D. Stepanov, Stepanov A. S. (eds). St Petersburg: Nestor-Istoriia Publ., 2022. P. 8–31. (In Russian)
- Карпов 2017 — Karpov N. A. *Romantic contexts of Nabokov*. St Petersburg: St. Petersburg University Press, 2017. (In Russian)
- Керлот 1994 — Cirlot J. E. *Dictionary of Symbols*. Moscow: REFL-book Publ., 1994. (In Russian)
- Суслов 2012 — Suslov P. A. “Furnished rooms of non-existence” (the space of death in the stories of V. Nabokov). In: *Vestnik Udmurtskogo universiteta. Istoriia i filologiya*. 2012, (4): 38–42. (In Russian)
- Телетова 1997 — Teletova N. Vladimir Nabokov and his predecessors. In: *V. V. Nabokov: pro et contra. Lichnost' i tvorchestvo Vladimira Nabokova v otsenke russkikh i zarubezhnykh myslitelei i issledovatelei. Antologiya*. St Petersburg: Izdatelstvo RHGA Publ., 1997. P. 779–790. (In Russian)
- Титов 2016 — Titov O. A. Semantics of proper names in V. V. Nabokov's story “Details of a sunset”. *Vestnik KGU im. N. A. Nekrasova*. 2016, (5): 204–208. (In Russian)
- Федоров 1988 — Fedorov F. P. *Romantic art world: space and time*. Riga: Zinatne Publ., 1988. (In Russian)
- Хасин 2001 — Khasin G. *Theater of personal secrets. Russian novels by V. Nabokov*. Moscow; St Petersburg: Letnii sad Publ., 2001. (In Russian)
- Шраер 2000 — Shroyer M. D. *Nabokov: themes and variations*. St Petersburg: Akademičeskii proekt Publ., 2000. (In Russian)
- Ямпольский 1996 — Yampolsky M. B. *The Demon and the Labyrinth (Diagrams, deformations, mimesis)*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 1996. (In Russian)
- Ames 1987 — Ames C. R. Do I Wake or Sleep? Technique as Content in Ambrose Bierce's Short Story “An Occurrence at Owl Creek Bridge”. *American Literary Realism, 1870–1910*. Spring, 1987, 19 (3): 52–53.
- Brazil 1980 — Brazil J. Behind the Bitterness: Ambrose Bierce in Text and Context. *American Literary Realism, 1870–1910*. 1980, 13 (2): 225–237.
- Cheatem 1985 — Cheatem G. Point of View in Bierce's “Owl Creek Bridge”. *American Literary Realism, 1870–1910*. 1985, (18): 219–225.
- Connolly 1992 — Connolly J. W. *Nabokov's Early Fiction. Patterns of Self and Other*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- Davidson 1974 — Davidson C. N. Literary Semantics and the Fiction of Ambrose Bierce. *A Review of General Semantics*. 1974, 31 (3): 263–261.
- Linkin 1988 — Linkin H. K. Narrative Technique in “Occurrence at Owl Creek Bridge”. *The Journal of Narrative Technique*. 1988, 18 (2): 137–152.
- Morrone 2013 — Morrone P. J. Disciplinary Conditioning and Self-Surveillance in Ambrose Bierce's War Fiction. *The Midwest Quarterly*. 2013, 54 (3): 310–325.
- Rutledge 2011 — Rutledge D. S. *Nabokov's Permanent Mystery: the Expression of Metaphysics in His Work*. North Carolina; London, 2011.
- Wiggins 1971 — Wiggins R. A. Ambrose Bierce: A Romantic in an Age of Realism. *American Literary Realism, 1870–1910*. 1971, 4 (1): 1–10.

Received: January 15, 2023

Accepted: May 15, 2023