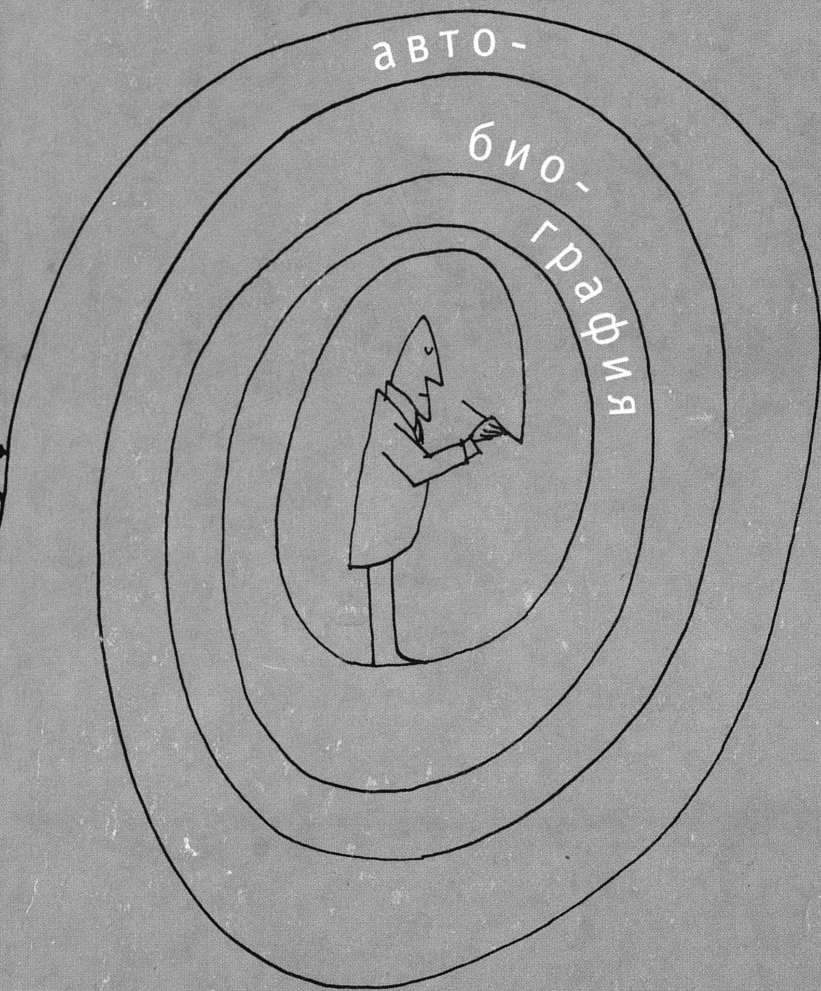




М. Маликова

Набоков:



МАРИЯ МАЛИКОВА

**В. НАБОКОВ.
АВТО-БИО-ГРАФИЯ**

Академический проект



Санкт-Петербург, 2002

Книга была написана благодаря помощи фонда СИМО (Финляндия), Академии наук Финляндии и университета Тампере (Финляндия). Приношу также искреннюю благодарность Пекке Тамми (Тампере), сделавшему для меня больше, чем я заслужила, Александру Долинину (Университет Висконсина, Мэдисон) за многолетнее дружеское расположение и помощь, рецензентам моей диссертации Пекке Песонену (Университет Хельсинки) и Наталье Фатеевой (Институт лингвистических исследований, Москва), чьи благосклонные отзывы помогли мне при завершении работы, и Геннадию Барабтарло (Университет Миссури, Колумбия), согласившемуся оппонировать мою диссертацию, за поддержку, а также Ирине Лукка (Славянская библиотека, Хельсинки) за неизменно веселую помощь и участникам семинаров кафедры сравнительного литературоведения Университета Тампере за стимулирующую критику.

ISBN 5-7331-0270-5

- © М. Маликова, 2002
- © Академический проект, 2002
- © Dmitry Nabokov, 16 глава «Убедительного доказательства», 1998
- © С. Ильин, 16 глава «Убедительного доказательства», перевод, 1999

Глава 16 «Conclusive Evidence» публикуется по договоренности с *the Estate of Vladimir Nabokov* при посредничестве Вороной О. Ю. (Санкт-петербургский музей В. В. Набокова, ул. Б. Морская, д. 47, Санкт-Петербург, Россия). Все права защищены, включая право на воспроизведение частично или полностью в любой форме.

«General reader» любит «Другие берега»/ «Speak, Memoгу» почти так же, как «Lolita»/ «Лолиту», потому что «Другие берега» принадлежат к популярному — мемуарному — виду литературы, рассказывают о дореволюционном дворянском детстве знаменитого писателя и при этом дают простое и надежное удовольствие причастности к классической — реалистической и модернистской — традиции русской литературы, а также кажутся наиболее «простым» и «человечным» произведением Набокова. Это рискованный подход к творчеству такого автора:

«...я автоматически ставил низкие отметки студентам, которые использовали ужасную фразу “искренний и простой”: “Стиль Флобера всегда искренний и простой” <...> искусство в своих высших проявлениях фантастически обманчиво и сложно» (Интервью В. Набокова 1963 года (Strong Opinions, 32, рус. пер. цит. по: Набоков: pro et contra, 156)).

Исследователи творчества и биографии Набокова неизбежно обращаются к «Другим берегам» / «Speak, Memoгу» (далее сокращенно: ДБ/SM), потому что автобиография охватывает 30 лет его писательской карьеры, 3 языка и служит «идеальным введением» (Appel 1970, xviii) в художественный мир Набокова, т. е. автокомментарием и компендиумом тем и мотивов всего корпуса его текстов, а также образцом автоперевода в обе стороны. Тем не менее, через 10 лет после фундирующей статьи Альфреда Аппеля (1970) Джон Пиллинг имел основания отметить, что SM «продолжает занимать место произведения, вспомогательного по отношению к другим достижениям Набокова, связанного с корпусом его произведений, но как бы не в полной мере в него включенного. <...> “Память, говори” по большей части рассматривают <...> как книгу, из которой цитируют, чем ту, с которой не расстаются» (Pilling 1990, 154)¹. Начнем с ана-

лиза того, почему предшествовавшие способы анализа ДБ/SM другими исследователями в основном оказывались предсказуемыми и не очень плодотворными, попробуем понять, что в этом тексте парализует его интерпретацию².

Одна из доминантных черт автобиографии Набокова — *эксплицированность художественного метода и навязывание его как стратегии чтения* — решающим образом влияет на большинство исследователей. Доминанта художественного мира Набокова — трансмутирование «чаши жизни» посредством «королевского опыта», выделение из нее «удовлетворяющего эстетическое чувство узора (artistically satisfying pattern)» так, чтобы сложилась «составная картинка», «как во сне сошлись складки жизни», соединились «однажды увиденные» повторы при помощи «этих бронзовых скрепок» (ДБ, 334; здесь и далее цит. по: Набоков V) — эксплицируется в автобиографии с предельной ясностью на всех уровнях текста. «Узор» (или, точнее, орнамент) можно назвать центральной метафорой автобиографического «я» Набокова: переписывание, «повторение» текста на разных языках; необходимость перечитывания, т. е. читательского «воспоминания» для идентификации мотивного «узора»; прослеживание повторения мотивов в рамках каждой главы и через перекрестные ссылки, выявленные в индексе к SM; сквозные мотивы мимикрии и составной картины; повторы на морфемном и фонетическом уровнях (каламбуры, параномазии, анаграммы и аллитерации), — вплоть до прямых гномических утверждений, пуантирующих главы и главки: «Обнаружить и проследить на протяжении своей жизни развитие таких тематических узоров и есть, думается мне, главная задача мемуариста» (ДБ, 152). Этот же метод прослеживания узора последовательно навязывается как стратегия чтения, особенно явно в опущенной 16 главе «Убедительного доказательства»³ («Conclusive Evidence», далее — CE): «Читатель, конечно, испытает немалое наслаждение, самостоятельно отыскивая изгибы, подспорья, разнообразные улыбчивые личины той или иной сквозящей в книге тематической линии» (рус. пер. С. Ильина цит. по: Убедительное доказательство, 137; полный текст см. в Приложении). Читателю настойчиво предлагается читать ДБ/SM по законам, признанным над собою автором, обостряя свою «зречность» в прослеживании этих «структур», «mouvements»⁴, но при этом полностью подчиняясь «тирании автора», что Набоков поясняет металитературной шахматной аналогией:

«Моя задача была обращена к изошренному мудрецу. Простак-новичок совершенно не заметил бы ее пуанты и довольно скоро нашел бы ее решение, минуя те замысловатые мучения, которые в ней ожидали опытного умника; ибо этот опытный умник пренебрег бы простотой и попал бы в узор иллюзорного решения, в “блестящую” паутину ходов, основанных на теме, весьма модной и “передовой” в задачном искусстве (состоящей в том, чтобы в процессе победы над черными белый король парадоксально подвергался шаху); но это передовое “решение”, которое очень тщательно, со множеством вариантов, автор подложил разгадчику, совершенно уничтожалось скромным до нелепости ходом едва заметной пешки черных. Умник, пройдя через этот адский лабиринт, становился мудрецом и только тогда добирался до простого ключа загадки, вроде того, как если бы кто-то искал кратчайший путь из Питтсбурга в Нью-Йорк и был шутником послан туда через Канзас, Калифорнию, Азию, Северную Африку и Азорские острова. Интересные дорожные впечатления, веллингтони, тигры, гонги, всякие красочные местные обычаи (например, свадьба где-нибудь в Индии, когда жених и невеста трижды обходят священный огонь в земляной жаровне, — особенно если человек этнограф) с лихвой возмещают постаревшему путешественнику досаду, и, после всех приключений, простой ключ доставляет мудрецу художественное удовольствие» (ДБ, 322).

Дэбни Стюарт (Stuart 1978) придерживается этого предложенного Набоковым принципа чтения наиболее последовательно: через анализ узора повторов в ДБ/SM исследователь вскрыл множество интересных оттенков смысла, но одновременно его анализ продемонстрировал, что такая стратегия чтения сводится к полной имитации автора — Стюарт логично оставляет свой научный текст с открытым концом, имитируя устройство ДБ, поскольку *raison d'être* приема «узора» не в достижении редуцируемого к словесному выражению результата, а в процессе все более изошренного его развертывания. Погружение в авторский мир особенно соблазнительно тем, что конституирующие его особая набоковская острота зрения и точность называния делают его «реальнейшим» по сравнению с доступной нам «реальностью». Нам кажется, что несмотря на то, что Набоков ограничивает выбор читателю между «простакон» и «умником», пре-

вращающимся в процессе разгадки в «мудреца», все же есть возможность освободиться от «тирании автора» через «переписывание» сочиненной им шахматной задачи (resp. автобиографии) ради того, чтобы понять, как она сделана, т. е., если переписать другую постоянную метафору Набокова, обратиться не к сопадению узоров волшебного ковра, а к его «складке»⁵.

Невинное и неизбежное использование ДБ/SM в качестве источника сведений о жизни Набокова также подвергает исследователя риску и вскрывает общую проблему чтения ДБ/SM — например, когда Брайен Бойд так описывает 1912 год в жизни Набокова:

«Мстислав Добужинский на протяжении двух лет преподает ему рисование. <...> Преследуя бабочку *Parnassius mnemosyne*, видит Поленьку, купающуюся обнаженной» (Boyd 1995, xxxiii).

Дело, конечно, не в том, что в ДБ есть обычные ошибки памяти⁶, хотя некоторые из них кажутся преднамеренными⁷. Принципиально то, что имена близких Набокову персонажей прошлого последовательно заменяются вымышленными: Валентина Шульгина в автобиографии — Тамара, Клод Дебре — Колетт, Сесиль Миатон — Мадемузель — поэтому имя дочери кучера, так удачно воплощавшей «и rus и Русь» (ДБ, 280), возможно, было не Поленька. Соположение вымышленного имени «Поленька» с именем реального художника Мстислава Валериановича Добужинского (1875–1957) в «научном» биографическом тексте не легитимно. В фикциональном тексте оно, напротив, становится онтологически гомогенным через представление художественного мира как «возможного» (possible world), в котором «Наполеон Толстого не менее фикционален, чем его Пьер Безухов, а диккенсовский Лондон не более реален, чем Зазеркалье Кэрролла» (Doležel 1998, 18). Но объявление художественного мира автобиографии фикциональным, «возможным» нивелирует ее специфику — поэтому соположение вымышленного и реального персонажей, видимо, сигнализирует о необходимости такого способа чтения, который мог бы примирить или снять это противоречие⁸. Сочетание в образе «Поленьки» реальности, вымысла и пушкинского макаронического каламбура заставляет усомниться и в том, как интерпретировать то, что автобиографический герой ДБ/SM увидел Поленьку купающейся, когда преследовал бабочку с реальным, но весьма символическим названием «*Parnassius*

mpemosyne» (ДБ, 281–282) — как реальное событие, содержащее в себе символ, или как вымысел, фокусирующий смысл прошлого? Пушкинский эпиграф к первому роману Набокова «Машенька» (1926): «Вспомня прежних лет романы, / Вспомня прежнюю любовь» (Набоков I, 44) — с обыгранной в нем омонимией любовного и литературного «романа» — мог бы быть поставлен и к автобиографии, но если омонимия знака, функционирующего как референтный знак и как интертекстуальная отсылка, вполне естественна для беллетристики, то в автобиографии это отчасти парализует интерпретацию: с одной стороны, любой вполне миметический на вид пассаж оказывается «на подозрении» как интертекстуальная отсылка или троп, а, с другой стороны, то, что в художественном тексте кажется немотивированным, гиперкогерентным, требующим обращения во вне текста, в автобиографии может оказаться просто маргинальным воспоминанием, «мемуарной виньеткой»⁹.

Прикладной вопрос об ограничениях использования ДБ/SM в качестве источника фактических сведений выводит к проблеме *жанровой дефиниции автобиографии* и, в частности, к тому, есть ли различия в чтении автобиографических и фикциональных текстов. Автобиографический жанр — категория сугубо историческая, о чем свидетельствует вектор его дефиниций: от исходных представлений о фактической верифицируемости и «*intime fidélité*» (Gusdorf 1956, 118), которые адекватно описывают классическую автобиографию; до переноса акцента дефиниции на текст: «Вне зависимости от того, насколько сомнительны сообщаемые факты, текст, по крайней мере, создаст “аутентичный” образ человека, который “держал перо”, стиль — это гибрид стилоса и руки» (Starobinski 1971, 287), что позволяет назвать автобиографическим любое модернистское произведение (Spengemann 1980, 168). Все интратекстуальные черты автобиографии легко имитируются в литературных мистификациях — «Марбот» Вольфганга Хильдесхаймера («*Marbot. Eine Biographie*», Frankfurt am Main, 1981), притворяющийся биографией некоего воображаемого писателя, строго соблюдает все правила историографического дискурса, «Сын» («*Le Fils*») Сержа Дубровского написан как сознательное и последовательное нарушение правил «автобиографического пакта» Ф. Лежена. Не только фактуальные нормы легко имитируются в беллетристике, но и, напротив, характерные приемы фикционализации широко используются в современном фактуальном повествова-

нии — «New Journalism» в США или «Non-Fiction Novel» (см.: Женетт 1998–2, 405). Следовательно, справедливо мнение Поля де Мана, что «автобиография <...> — это не жанр и не модус, а фигура чтения и понимания, которая присутствует, до некоторой степени, в любом тексте» (De Man 1984, 70). С другой стороны, существует «дискурсивная компетентность» читателя, воспринимающего текст именно как автобиографический: «Все знают, что такое автобиография, но не найдется двух наблюдателей, которые смогут объяснить, что же это такое» (Olney 1980, 7).

Элизабет Брасс и Филипп Лежен говорят об автобиографическом «соглашении», «пакте» между автором и читателем, тем или иным образом эксплицированным в тексте, т. е. признают, что определение автобиографии можно дать только через рецепцию текста.¹⁰ Брасс выделяет несколько общих «правил», которые лежат в основе «нормативного» автобиографического акта. Это, во-первых, паратекстуальный критерий: идентичность имен героя, повествователя, автора, обозначенного на обложке книги, и автора — реального лица. Но этот наиболее четкий критерий перестает работать в том простом случае, если книга лишена обложки и титульного листа — что не делает невозможным собственно чтение, хотя и с гандикапом. Второе правило автобиографического акта основано на том, что он как «фактуальный» речевой акт, в отличие от фикционального, является «реальным», т. е. к нему может быть применим критерий истинности/ложности, автор несет ответственность за истинность сообщаемых им сведений (Searle 1975). Во всяком случае, вне зависимости от того, можно ли дискредитировать или подтвердить то, о чем сообщается в автобиографии, соблюдается установка на то, что автобиограф верит в то, что утверждает (Bruss 1976, 10–11).

Попытки жанрового определения автобиографии обычно отталкиваются от невозможности отличить по инtratекстуальным критериям аутентичную автобиографию от *автобиографического романа*, который ее полностью имитирует (так что Кэте Хамбургер (Hamburger 1973) даже выводит роман от первого лица из категории «fiction»); от непродуктивности резкого разграничения автобиографии и *автобиографической поэмы*: «Может ли быть автобиография в стихах? Даже самые современные теоретики автобиографии категорически отрицают такую возможность. <...> Значит, нет оснований рассматривать “Прелюдию” Вордсворта в контексте исследования автобиографии — с этим исключением вряд ли согласятся те, кто занимается английской

литературой. <...> Как эмпирически, так и теоретически автобиография плохо поддается жанровому определению: каждый конкретный случай оказывается исключением из правил, сами произведения норовят выпасть в соседний или вовсе далекий жанр и, что, может быть, является наиболее сильным аргументом, жанровые дискуссии, которые могут иметь такую большую эвристическую ценность в отношении трагедии или романа, остаются удручающе стерильными, когда речь заходит об автобиографии» (De Man 1984, 67–68). В русской литературной традиции положение осложнено тем, что именно исключения, а не аутентичные автобиографии преобладают и служат основным источником автобиографических формул — это, во-первых, фикциональная автобиография¹¹ («Детство», «Отрочество», «Юность» Л. Толстого, «Жизнь Арсеньева» И. Бунина) и, во-вторых, автобиографическая поэма («Младенчество» Вяч. Иванова, «Возмездие» А. Блока, «Первое свидание» Андрея Белого, «Лик Человеческий» Вл. Гиппиуса¹², ср. здесь также «Детство» и «Университетскую поэму» В. Набокова)¹³, — поэтому «сепаратистское», ограниченное определение автобиографии оказывается особенно непродуктивным. Можно говорить только о градуальных различиях, исторических тенденциях.

Если для европейской автобиографической традиции *метарефлексия по поводу возможностей и ограничений письма «от первого лица единственного числа»* — традиционный и характерный элемент, так что его до некоторой степени можно считать одним из основных элементов «автобиографизма», то в русской традиции он практически не представлен. Разительный пример — незаконченный автобиографический роман Стендаля «Жизнь Анри Брюлара» (1835), в котором автор предается эксплицитной и глубокой метарефлексии автобиографического жанра. Он проблематизирует соотношение устной на «правдивость» и ограничений памяти: сохранившиеся в памяти образы напоминают фрески, на которых «рядом с <...> хорошо сохранившимися частями <...> — большие пространства, в которых видны только кирпичи стены» (Стендаль 1978, 95). Отмечает невольную фикционализацию воспоминаний, амальгамирование подлинных впечатлений с более поздними, в том числе культурными: «Мне кажется, что мы вошли в дом, или же описание его внутреннего помещения, которое я потом слышал, создало образ, через тридцать шесть лет занявший место реальности. Вот та опасность быть лживым, которую я заметил три месяца назад, с тех пор

как думаю об этом правдивом дневнике. Например, я отлично представляю себе спуск, но не хочу скрывать, что через пять или шесть лет после этого я видел гравюру, которая показалась мне очень похожей, и мое воспоминание — это *только* гравюра. <...> Вскоре гравюра заполняет всю память и убивает действительное воспоминание» (Там же, 292–293). Стендаль отмечает и то, что иногда для эффекта правдоподобия необходимо прибегать к фикциональным стратегиям: «Сила робости и ощущение совершенно убили воспоминание» — для того, чтобы передать эти сильные переживания, автор «принужден был бы писать роман и попытаться представить себе, что должен чувствовать семнадцатилетний юноша, который обезумел от счастья, вырвавшись из монастыря» (Там же, 194). Он также, видимо, осознает определяющую роль настоящего момента, момента письма в восстановлении прошлого, напряжение между настоящим и прошлым, письмом и реальностью — как много позже, например, Розанов, Стендаль фиксирует свое состояние во время письма («Я оставляю бумагу, брожу по комнате и опять начинаю писать» (Там же, 288)), приводит даты записей, их обстоятельства (чаще всего — «ужасный холод», «дождь») и примечания о своем состоянии духа (почти всегда угнетенном). В классической русской автобиографии, с характерной для нее близостью к автобиографическому роману и поэме, мы не найдем ничего подобного.

Очевидно, что конкретное автобиографическое произведение может быть оценено не относительно абстрактных жанровых норм, а только в том историческом контексте, в рамках той литературной традиции, с которой оно соотносится. Попробуем поэтому предварительно очертить ту традицию, которая актуализирована в ДБ/SM. На первый взгляд, автобиография Набокова отвечает всем формальным признакам классической автобиографии и несколько их не проблематизирует: идентичность имен героя, повествователя, автора, обозначенного на обложке, и автора — социальной личности вводятся как норма, только на ее фоне работают игровые нарушения — введение в SE и SM образа эмигрантского писателя Сирина (SM, 220 / ПГ, 565) или стернианское сообщение о дате своего рождения только в восьмой главе (ДБ, 244). Однозначны и жанровые подзаголовки: «Conclusive Evidence: A *Memoir*», «Speak, Memory: An *Autobiography Revisited*», предисловие к «Другим берегам», в заглавии которых нет жанрового определения, начинается со вполне определенного «предлагаемая читателю *автобиография...*» (ДБ, 143). Авто-

биография Набокова отвечает «сепаратистскому» жанровому определению автобиографии как «ретроспективного прозаического повествования, написанного реальным человеком, которое касается его собственного существования, и фокусом которого является его индивидуальная жизнь, в особенности его личность» (Lejeune 1989, 4). В дискурсивных утверждениях Набоков представляет различие автобиографии и беллетристики не как принципиальное, а как градуальное — описывая превращение французского эссе «Mademoiselle O» (1936) в главу автобиографии как постепенное «выпалывание» и «уничтожение» фикциональных элементов: в английском журнальном варианте (1943) по сравнению с исходным французским (1936) «большая часть вымысла выполота (weeded out) автором», в СЕ «последние остатки вымысла уничтожены (abolished)» (Убедительное доказательство, 142); Пейджу Стегнеру, работавшему над антологией «Карманный Набоков» («The Portable Nabokov»), Набоков разрешает включить эту, пятую главу автобиографии в раздел как воспоминаний, так и рассказов, но только в ее финальной версии из SM, где «Мадемуазель» «в своей окончательной форме очищена от пуха вымысла (fictional wool)» (Selected Letters, 403). Федор Годунов-Чердынцев также описывает различие между автобиографией и романом, следующим «методам судьбы», как постепенную художественную трансмутацию: «...он окончательно нашел в мысли о *методах судьбы* то, что служило нитью, тайной душой, шахматной идеей для едва еще задуманного «романа» <...>. Вот что я хотел бы сделать, — сказал он. — Нечто похожее на *работу судьбы* в нашем отношении. <...> Разве это не линия для замечательного романа? Какая тема! Но обстроить, завесить, окружить *чащей жизни — моей жизни*, с моими писательскими страстями, заботами» (Набоков IV, 538, курсив здесь и далее наш — М. М.). — «Да, но это получится *автобиография*, с массовыми казнями добрых знакомых», — возражает ему Зина. На что Федор отвечает метафорой: «Ну, положим, — 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» (Там же, 539–540)¹⁴. Неактуальность разграничения автобиографии и фикционального повествования позволяет Набокову довольно демонстративно использовать в ДБ/SM прием фиктивной наррации — конвенцию вездесущего и всевидящего повествователя, который может видеть даже зарожде-

ние собственного «я» («...мое открытие себя произошло в деревне, летом <...> я вдруг появляюсь на пестрой парковой тропе. <...> шел я, то упруго семени, то переступая с подковки на подковку солнца, и опять семени <...> я вижу себя в тот день восторженно празднующим зарождение чувственной жизни» (ДБ, 146–147)). Эта конвенция даже в игровой форме драматизируется в образе «призрачного представителя» автора, который выезжает встречать Мадемуазель на станцию, чего в реальности не было (ДБ, 202–203): «видит», как она выходит из вагона, «слышит», как добросовестно скрипит снег под валенками кучера, «предлагает ей невидимую руку», «знает», что бедная иностранка «томима мрачными предчувствиями», и «чувствует», что она замерзает «до центра мозга»¹⁵. Тем не менее, определения, которые Набоков дает своей автобиографии в предисловиях, явно основаны на внутреннем противоречии, почти оксюмороне: «Эта книга представляет собой собрание систематически связанных личных воспоминаний (a systematically correlated assemblage)» (SM, 7 / ПГ, 317), «Я попытался дать Мнемозине не только волю, но и закон» (ДБ, 143). Для того, чтобы представить себе «собрание» — точнее, «ассамбляж», «скопление» («assemblage») «систематически связанным», а «волю» Мнемозины полностью совпадающей с эстетическим «законом», авторским пэттернированием нужно переосмыслить применительно к ДБ/SM бинарную оппозицию фикциональное/фактуальное (ср. сходный вывод в: Shloss 1982, 228), искать неудобную читательскую позицию — если воспользоваться сравнением Жерара Женетта, примененного им к статусу эпопеи Пруста, — «внутри вертящегося турникета» (Женетт 1998–2, 45, прим. 1).

Для адекватного понимания той формы напряжения между вымыслом и реальностью, которое актуально для автобиографии Набокова, необходимо найти *релевантный для нее автобиографический контекст*. Интертекстуальный анализ ДБ/SM вскрывает ряд проблем чтения этого произведения. В автобиографии Набокова находят «стилизацию» «Детства» Л. Толстого (Долинин 2000б, 34); «аллюзии» (Foster 1993, Nivat 1995), «hommage» (Alter 1991) или «переписывание» (Moraru 1995) Пруста; «полемику» с мемуарами Стивена Спендера «Мир в мире» (Diment 1999); «отсылки» к русской философии памяти начала века, Андрею Белому (Александров 1999, Аверин 1999) и «Жизни Арсеньева» Бунина (Foster 1993, Nivat 1995, Аверин 1999);

типологическое сходство со сборником автобиографических эссе И. Бродского «Меньше единицы» («Less Than One») (Diment 1993). Терминологическая неопределенность описания интертекстуальных стратегий Набокова в ДБ/SM связана, видимо, как с общей спецификой обращения Набокова с «чужим словом» (ср. об интертекстуальности Набокова как «анти-пародии»: Ронен 2000; как «полигенетичности»: Tammi 1999, 34–64), так и с особенностями, связанными с автобиографичностью дискурса. Автобиография, особенно традиционная, при всей ее уникальности как описания индивидуальной человеческой личности и жизни, практически неизбежно использует «автобиографические фигуры» — устойчивые словесные формулы, иконографические образы и интеллектуальные общие места, которые функционируют как мотивы, топосы или конвенции, составляющие lingua franca автобиографии, элементы грамматики личного нарратива (Fleishman 1983, Peterson 1986). Так, Набоков откровенно использует топосы толстовского «Детства» и эпопеи Пруста, но это эксплицитное и полу-ироническое использование «чужого слова» ближе не к интертекстуальности в смысле К. Ф. Тарановского, а к пародии в понимании Тынянова (см. подробнее с. 64, 120 настоящей работы). Поэтому обнаруживаемые в ДБ/SM интертексты следует рассматривать функционально — с учетом как обуславливаемых автобиографической традицией «автобиографических фигур», так и интертекстуальной стратегии Набокова, эксплицитно и иронически работающего со всей литературной традицией, «наследником» которой он себя чувствовал (см.: Липовецкий 1997).

Непроясненность специфики ДБ/SM в контексте автобиографической традиции приводит к тому, что близкие типологические параллели, проводимые исследователями, ДБ/SM при более внимательном рассмотрении отторгает. Леона Токер (Toker 2000) анализирует ДБ/SM в категориях, используемых для фактуальных нарративов, в частности, воспоминаний узников Гулага, разделяя сферы личного, частного и общего. По ее мнению, в ДБ больше, чем в английских вариантах автобиографии, примеров соотношения личного опыта с общим, понятным читателю: например, в характеристике детства ребенка, филогенеза, как повторения истории человечества, онтогенеза (ДБ, 147); в ассоциировании экологической гармонии бабочек в зонах их обитания с возможностью «связать в синтез идею личности и идею общности» (ДБ, 232). Нам кажется, что в этих апелляциях к «общему» опыту важна их ироническая

окраска — это обращение к топосам и штампам русской литературы, восходящим, соответственно, к Андрею Белому и революционно-демократической социологии, в характерной для Набокова стратегии эксплицитного цитирования интертекстов с одновременным ироническим дистанцированием от них, а вовсе не серьезная апелляция к русскому читателю.

Галя Димент (Diment 1993) сравнивает ДБ с английским сборником эссе Иосифа Бродского «Меньше единицы» (1986), основываясь на уникальных чертах, роднящих эти два текста: выбор иностранного, английского языка для русских воспоминаний; понимание биографии поэта как «изгибов его языка» (*his twists of language*) (Бродский), «истории его стиля» (*the story of his style*) (Набоков)¹⁶. Димент считает, что основная функция иностранного языка для обоих — создать эстетическую дистанцию с прошлым, таким образом его остранив, что играет терапевтическую роль и помогает избежать тривиальности. Это объяснение верно для Бродского, который в избранной им малой форме отрывка, эссе (в противоположность в общем традиционной биографической наррации в ДБ/SM) постоянно актуализирует роль чужого языка: «...все пережитое в русском пространстве, даже будучи отображено с фотографической точностью, просто отскакивает от английского языка, не оставляя на его поверхности никакого заметного отпечатка. Конечно, память одной цивилизации не может — и, наверное, не должна — стать памятью другой. Но когда язык отказывается воспроизводить негативные реалии другой культуры, тут возникают тавтологии наихудшего свойства» (Бродский 1997–2000-V, 25–26, пер. В. Гольшева). Выбор английского языка маркирован им как биографический факт: его родители никогда не смогли бы прочесть то, что он о них пишет, потому, что они умерли, и потому, что эти строки на английском (Там же, 322), это также протест против государства, издевавшегося по-русски над двумя стариками, которые, «скитаясь по многочисленным государственным канцеляриям и министерствам в надежде добиться разрешения выбраться за границу, чтобы перед смертью повидать собственного сына, неизменно именно по-русски слышали в ответ двенадцать лет кряду, что государство считает такую поездку “нецелесообразной”» (Там же, 325, пер. Д. Чекалина). Набоков, чей выбор английского языка для русских воспоминаний кажется на первый взгляд столь же парадоксальным, не тематизирует этот разрыв, а интериоризирует его как «складку» своей автобиографической личности, включает эту «не-

вязку» в код текста (см. подробнее с. 32–33 настоящей работы). Кроме того, иностранный язык — английский или французский — был естественной языковой средой его детского общения. Таким образом, внешнее совпадение с Бродским демонстрирует совершенно разные функции использования иностранного языка для русских воспоминаний.

Другая интертекстуальная параллель, разработанная Галей Димент (Diment 1999), основана на противопоставлении ДБ/SM с автобиографией Стивена Спендера «Мир в мире» («World Within World», 1951), которая вышла в один год с СЕ (а до этого в течение двух лет публиковалась в журнале «Partisan Review») и прямо упоминается в не вошедшей в окончательный текст 16 главе СЕ (вымышленный рецензент сравнивает «жутковатые впечатления, оставленные Берлином, каким он был между двумя войнами, в Набокове, с современными, но гораздо более лиричными воспоминаниями мистера Спендера <...> — в особенности с тем их местом, где говорится о “безжалостно красивых германских юношах”» (Убедительное доказательство, 140))¹⁷. Димент основывает свое сопоставление на том, что автобиография Спендера лежит в русле традиционного представления об автобиографии как фактологической и «истинной» биографии самого себя, а Набоков остраивает эти традиционные черты, демонстрируя их условность. Исследовательница утверждает, что в то время, когда оба автора начинали писать автобиографии, словарным определением этого жанра было: фактологически точная биография самого себя (Diment 1999, 39), и Спендер в общем пишет в этой парадигме: «...как характерно для большинства биографий, он занят главным образом событиями, переживаниями и краткими триумфами своего объекта, переживающего разнообразные конфликты и противоречия» (Там же). Спендер действительно начинает свое эссе «Исповедь и автобиография» с «биографического» словарного определения автобиографии: «История чьей-либо жизни, написанная им самим», — но только для того, чтобы поставить его под сомнение: «...жизнь Брауна, написанная им самим, — совсем не то, что жизнь Брауна, описанная Джонсом или Смитом; конечно, Браун может попробовать взглянуть на себя глазами другого, но тогда он исключит целый мир: самого себя таким, как он виден не другому, а самому себе» (Spender 1955, 63). Набоков и Спендер разительно совпадают в противопоставлении своей автобиографии одной и той же современной им традиции: для Спендера это автобиографии, на-

писанные как биографии, т. е. автобиографии публичных людей — генералов, государственных мужей или профессиональных охотников, которые видят себя точно так же, как другие люди, т. е. их автобиографии действительно принципиально не отличаются от биографий: «Самим себе они представляются историческими силами, отдающими приказы на поле боя, произносящими речи в Парламенте или крадущимися через лес с ружьем наперевес, которое они направляют на львов, тигров и слонов. Если помимо всего этого остается что-либо, что есть их сущность, это или непубликуемо, или служит милым свидетельством того, что ничто человеческое им не чуждо. Когда речь идет о публичных фигурах, человеческое начинается там, где возникает эксцентричное, когда они думают или действуют таким образом, который не соответствует их положению генералов, государственных мужей или профессиональных охотников» (Spender 1955, 66) — ср. у Набокова: «Странного монстра, каким выглядит в ряду автобиографий книга мистера Набокова, легче описать, указав на то, чего в ней нет, нежели на то, что в ней есть. Она не содержит, к примеру, ни одного из тех многословных, бесформенных, хаотичных, тяжело опирающихся на дневниковые записи построений, которые с такой охотой возводят специалисты в других областях искусства или люди, ведающие нашей общественной жизнью» (Убедительное доказательство, 136). Для Спендера это также те автобиографии, в которых автор не ставит перед собой цель исповедоваться — например, многотомные мемуары Осберта Ситуэлла, «которые много сообщают о его семье, но мало о том, каково быть в шкуре сэра Осберта» (Spender 1955, 66) — Набоков также резко возражал против упоминания в аннотации к своей книге Ситуэлла: «Ситуэлл, нелепое ничтожество, здесь совершенно не при чем» (Selected Letters, 104). Но то, что Спендер и Набоков противопоставляют этой автобиографической традиции, принципиально различно. Для Спендера специфика письма «от первого лица единственного числа», его отличие от биографии заключается в исповедальности — это взгляд на мир и на себя изнутри, упражнение в предельной искренности. Исповедальная автобиография основана на актуальном обращении к слушателю, к другому, будь то Бог, как у Блаженного Августина, или читателя, как у Руссо, за оправданием, осуждением или пониманием, поэтому образцы для Спендера, хоть и не лишённые недостатков — это «Исповедь» Руссо, психоанализ, Андре Жид и Генри Миллер (Spender 1955,

72). Набоков же противопоставляет традиции публичных мемуаров и летописи своей жизни не автобиографию как исповедь, а автобиографию как художественное произведение: «Позволю себе также заметить, что изобилие воспоминаний и автобиографий генералов, политиков, музыкантов, крысоловов, фермеров и проч. едва ли может каким-либо образом сказаться на продаже моей книги, *поскольку она является в первую очередь литературным произведением*, и то обстоятельство, что это автобиография, право же, совершенно не существенно» (Письмо В. Набокова Д. Фишеру от 21 апреля 1950 года, The New York Public Library. Berg Collection. Nabokov V. V., далее сокращенно: Berg Collection. Курсив наш — М. М.). Набоков и Спендер обращаются к принципиально разным автобиографическим традициям — соответственно фикциональной автобиографии и исповеди— и для их противопоставления практически нет общих точек.

Чтение автобиографии Набокова — на первый взгляд, «простого и искреннего», по сравнению с его беллетристикой, произведения — требует выбора сложной читательской позиции — оппозиционности по отношению к «авторской тирании», соединения фикционального и фактуального кодов чтения, учета пародийной специфики интертекстуальности Набокова и особенностей автобиографической интертекстуальности.

Примечания

¹ В сборнике критических откликов на произведения Набокова, собранных Норманом Пейджем в 1982 году (Nabokov: The Critical Heritage) нет раздела о ДБ/SM.

² Некоторые темы в связи с автобиографией Набокова исследованы прекрасно, мы не будем специально их рассматривать: это билингвизм и практика автоперевода (Grayson 1977, Rosengrant 1983, Beaujour 1989); «повторяемость», т. е. использование автобиографических тем, мотивов и «кодов» в корпусе текстов Набокова (Appel 1970, Tammi 1985, 314–359, Tammi 1999, 91–114).

³ Этот перевод заглавия Набоков санкционировал в авторизованном им первом издании ДБ (Нью-Йорк: Издательство имени Чехова, 1954).

⁴ Именно так Набоков призывал читать Флобера (Лекции по зарубежной литературе, 184).

⁵ Ср. сходный подход к автобиографии Эйзенштейна в: Подорога 2001a.

⁶ Заглавие книги К. Д. Набокова не «Злоключения дипломата» (ДБ, 177), а «Испытания дипломата» (Стокгольм, 1921); миноносец, которым командовал адмирал Коломейцев, назывался не «Буйный» (ДБ, 270), а «Бедовый»; фамилия художника, изобразившего Л. Н. Толстого и А. Б. Гольденвейзера за шахматной доской, не Морозов (ДБ, 232–233), а А. В. Моравов.

⁷ Бабочка на языке басков не «мизериколетя» (ДБ, 240), а «*misirikote*» (отмечено в: Boyd 1996, 703), но эта ошибка рифмуется с именем детской возлюбленной автора, названной им Колеетт; брат Сергей поступил не в Первую гимназию (ДБ, 249), хотя это удачно вписывается в схему противопоставления Владимира и Сергея, а с 1911 по 1915 г. учился в том же Тенишевском училище, что и Владимир, и только потом был переведен в Первую гимназию. В SM все эти искажения реальности, которые в ДБ представляются приемами, получают дополнительную, реалистическую мотивировку: «...*misericoletea* — так я, во всяком случае, расслышал (из семи найденный мною по словарям слов самое близкое — *micheletea*)» (SM, 117 / ПГ, 441 (здесь и далее мы даем ссылки на русский перевод С. Ильина «Память, говори» (сокращенно: ПГ) по: Набоков 1997–1999-V, иногда с нашими уточнениями, которые специально не оговариваются); «после нашего [Владимира и Сергея] <...> поступления в школу в С-Петербурге <...> мы с ним ходили в разные школы» (SM, 125, 198 / ПГ, 451–452, 537).

⁸ В авторском индексе к SM вымышленные имена взяты в кавычки, исходя из этого, имя Поленьки — подлинное. По ходу работы мы приведем еще ряд примеров того, как добавления, исправления многих биографических обстоятельств и реалистические мотивировки метафор памяти в SM, как кажется, размывают противоречие между фактуальным и фикциональным модусами, определяющее поэтику ДБ.

⁹ Поэтому, например, трудно оценить, насколько функционально оправданы интертекстуальные наблюдения: С. Сендерович и Е. Шварц (1998) возводят «милейшего доктора Розанова» (ДБ, 226), маргинального персонажа, которому, «как человеку ученому», мальчик-Набоков «оставил на попечение драгоценные синеватые куколки редкой совки», и который оказался обманщиком, торжественно преподнес ему «каких-то потертых крапивниц» (Там же), к В. В. Розанову с его рассуждениями о метаморфозах бабочки в «Апокалипсисе наших дней». Г. Амелин и В. Мордерер (2000, 22, прим. 20) связывают другого персонажа ДБ, наделенного только фамилией и одним качеством — «изумительного вратаря» Хомякова (ДБ, 308), который учился в Кембридже незадолго до Набокова — со стихотворением А. С. Хомякова «Широка, необозрима, / Чудной радости полна, / Из ворот Ерусалима / Шла народная волна».

¹⁰ Эта дефиниция соотносится с дифференциацией исторического плана сообщения и плана речи у Эмиля Бенвениста (Бенвенист 1974, 271–277, ср. сходный подход к определению автобиографии в: Подорога 1995а, 337–339): в плане речи (дискурса) актуализированы существование «говорящего и слушающего и намерение первого определенным образом воздействовать на второго» (Бенвенист 1974, 276).

¹¹ Доррит Кон (Cohn 1999, 30, п. 24) различает «фикциональную автобиографию» — роман, где фикциональный повествователь ретроспективно рассказывает о своей жизни, причем этот рассказ не соотносится с жизнью реального автора; и «автобиографическую фикцию» — фикциональное произведение, основанное на биографии автора. Впрочем, она тут же замечает, что практически вся фикциональная литература в той или иной степени автобиографична; но не вся написана в форме автобиографии. Таким образом, действительно оперативным остается определение фикциональной автобиографии, которое сочетается как имитацией повествовательной модели автобиографии, так и соотношение с автобиографией автора.

О месте фикциональной автобиографии в русской литературной традиции см.: Valina 1996. Добавим, что характерная черта русской автобиографической традиции — парность автобиографических и соотнесенных с ними фикциональных текстов, как поэтических, так и прозаических: «Охранная грамота» и «Детство Люверс», «Спекторский» и «Повесть» Пастернака, «Египетская марка» и «Шум времени» Мандельштама, «Другие берега» и «Дар» Набокова, «Младенчество» и «Автобиографическое письмо» Вяч. Иванова. Л. Флейшман, анализируя эту черту «Спекторского», называет ее «приемом, обратным “Евгению Онегину” Пушкина [т. е. мотиву “Всегда я рад заметить разность / Между Онегиным и мной” — М. М.], хотя и лежащим в той же плоскости» (Флейшман 1980, 155).

¹² Эту «удивительную поэму о сыне» В. В. Гиппиуса Набоков выделит в ДБ (291).

¹³ Видимо, здесь можно говорить о традиции, тематически и / или метрически восходящей к «Евгению Онегину».

¹⁴ Набоков ясно уравнивал статусы романа и автобиографии и в написанной им для Чеховского издательства аннотации к «Дару»: «Он [“Дар”] написан в том же роде, что и его [Набокова] английская книга воспоминаний “Убедительное доказательство”. <...> Молодой русский поэт Федор Годунов-Чердынцев — это alter-ego автора» (Письмо В. Набокова Вере Александровой от 31 марта 1952 года, Columbia University Library, пер. наш — М. М.).

¹⁵ В SM по сравнению с ДБ реалистические мотивировки нивелируют фикциональные приемы: «...стараясь вообразить, что она увидела и почувствовала <...> глазами моего доверенного вижу {I can visualise her, by proxy} <...> тщетно мой призрачный представитель предлагает ей руку, которой она все равно не видит» (SM, 77 / ПГ, 395, курсив наш — М. М.).

¹⁶ Можно добавить, что Набокова и Бродского роднит стоическая позиция принятия эмиграции как естественного для художника состояния, установка на успех и на отстранение, а не на «пораженчество» и «отчаяние» (Г. Адамович). В этом отношении выбор Набокова был парадигматическим для последующих эмигрантов (хотя Бродский в дискурсивных утверждениях дистанцировался от набоковских стратегий писательского успеха — см.: Bethea 1994, 1995, Куллэ 1999): если для эмигрантов его времени Данте, постоянно оглядывающийся на родную Флоренцию, был патроном всей эмиграции (см.: Русская литература в эмиграции, 4), то для Набокова ближе пейоративные коннотации параллельного образа Данте, использованные Бродским: «...писатель в изгнании, в общем и целом, ретроспективное, глядящее вспять существо. Другими словами, ретроспекция играет излишнюю (по сравнению с жизнями других людей) роль в его существовании, заслоняя реальность и затуманивая и без того покрытое мглой будущее. Как у лжепроповоков дантовского “Ада”, голова его всегда повернута назад, и слезы и слюни стекают у него между лопатками» (пер. Е. Касаткиной цит. по: Бродский 1997–2000-VI, 31).

¹⁷ Это прямая цитата из автобиографии Спендера: «...мы выходили из поезда и шли через Грюневальд, где <...> безжалостно прекрасные немецкие юноши обнимали своих рылых подруг» (Spender 1966, 126). Отметим, что высказывание вымышленного рецензента в SE искажает реальное соотношение двух произведений: как раз Набоков пишет о предвоенном Берлине, хоть и с отвращением, но крайне скупое, отговариваясь тем, что «почти все, что могу сказать о берлинской поре моей жизни (1922–1937), издержано мной в романах и рассказах, которые я тогда же писал» (ДБ, 316), и с охотой переходя к рассказу о своих занятиях шахматной композицией. Спендер же, бывший, со своим британским паспортом, добровольным эмигрантом в Берлине как раз ради того, чтобы, как и его друг К. Ишервуд, увидеть его изнутри, получить непосредственный экзистенциальный опыт, пишет о германской катастрофической политической нестабильности и психологической истерии крайне подробно (см.: Spender 1966, 127–137).

Автобиографический метод

Сложная эволюция автобиографического проекта Набокова, которую он с педантичной подробностью описывает в предисловии к SM, — одна из важных черт поэтики этого произведения. В этой главе мы рассмотрим эволюцию автобиографического замысла Набокова, то, как его метаморфозы становятся элементом поэтики.

Многочисленные возвращения Набокова к автобиографии охватывают 30 лет его писательской карьеры, 3 языка, фикциональный и фактуальный типы повествования:

а) Рассказ на английском об английском элементе в русском детстве Набокова, написанный в конце лета 1935 года, от которого сохранилось только заглавие «It is Me» (Бойд 2001, 490).

б) Эссе на французском «Mademoiselle O», написанное «за два-три дня в конце первой недели января» 1936 года для выступления на публичном чтении в Брюсселе (24 января 1936) (Бойд 2001, 491). Опубликовано в парижском журнале «Mesures» (II:2 (Avril 1936), 147–172).

в) Этюды на английском, написанные в 1936 году, от которых сохранились, видимо, только заглавия: «It is Me», «Elizabeth», «My English Wife»¹⁸, «English Games in Russia», «Memoirs», «A Russian's Early Association with England» (Бойд 2001, 498) — видимо, все это варианты будущей 4 главы («My English Education»).

г) Рассказы на английском, печатавшиеся в 1948–1951 гг. в американских журналах, главным образом в «Нью-Йоркере», без указания на автобиографичность составлявшего их материала, с индивидуальными заглавиями и в порядке, не совпадавшем с биографической хронологией.

д) Первый английский книжный вариант автобиографии «Conclusive Evidence: A Memoir» (New York: Harper and Brothers, 1951. Английское издание того же года (изд. «Victor Gollancz») называлось «Speak, Memoir»¹⁹), в который, с небольшими изме-

нениями и с восстановлением биографического хронотопа, собраны печатавшиеся ранее рассказы (г).

е) Русский книжный вариант автобиографии «Другие берега» (Нью-Йорк: Издательство имени Чехова, 1954)²⁰.

ж) Дефинитивный английский вариант автобиографии «Speak, Memory: An Autobiography Revisited» (New York: G. P. Putnam's Sons, 1966), дополненный, помимо текстовых вставок, фотографиями, рисунками и индексом.

Судя по первому известному описанию плана будущей автобиографической книги, который Набоков дал в письме от 22 сентября 1946 года Кеннету Д. МакКормику, редактору издательства «Doubleday», и несмотря на то, что Набоков пытается дать там «очень общую» (The Nabokov—Wilson Letters, 173) и максимально привлекательную для издателя картину своего автобиографического замысла, можно предположить, что он значительно отличался от СЕ и больше напоминал «Истинную жизнь Себастьяна Найта»:

«Это будет автобиография нового типа, или, точнее, гибрид автобиографии и романа. С последним ее роднит наличие определенного сюжета. Разные слои личного прошлого образуют как бы берега, между которыми несет бурный поток физических и интеллектуальных приключений. Будут изображены разные страны, и люди, и образы жизни. Я затрудняюсь более точно передать содержание книги. Поскольку избранный мною метод совершенно нов, я не могу налепить на него ни один из тех жанровых ярлыков, которые мы с вами обсуждали. Начав рассказывать сейчас более подробно, я неизбежно скачусь к таким определениям, как “психологический роман” или “роман тайн (mystery story), тайной в котором является прошлое человека”, что не сможет передать ощущения новизны и открытия, которые отличают замысел моей книги. Это будет последовательность коротких, типа эссе, кусочков, которые, внезапно набрав ускорение, соединяются в нечто очень необычное и динамичное: невинные на первый взгляд ингредиенты весьма неожиданного варева» (Selected Letters, 69).

В СЕ нет ни «определенного сюжета», ни «изображения множества разнообразных стран и образов жизни», ни психологической авторефлексии, которая позволила бы провести параллель с психологическим романом — сюжет заменен лейтмотивной си-

стемой повторов, с общим следованием биографическому хромотопу; описания стран сведены к «зарубкам и отметинам» памяти в русском поместье и узкому семейному кругу автора или, как в случае с английским Кембриджем или Германией, другие страны служат лишь рамой его русской ностальгии и творчества, а аборигены вызывают раздражение, в общем же отдается предпочтение «личной обочине» общей истории. Определение «роман тайн, тайной в котором является прошлое человека» довольно точно описывает не автобиографию, а роман «Истинная жизнь Себастьяна Найта» (Уилсону Набоков говорит, что описал МакКормику в самых общих чертах «задуманный мною новый тип романа» (*The Nabokov—Wilson Letters*, 173)) — два романа Найта, «Призматический фацет» и «Успех», являющиеся *mise-en-abyme*, посвященные, соответственно, «методам литературной композиции» и «методам человеческой судьбы», объединены детективной «темой расследования (*research theme*)» (*The Real Life of Sebastian Knight*, 104).

Видимо, автобиографический «метод» сложился ко времени публикации первых рассказов в «Нью-Йоркере»²¹:

«Это — исследование тех элементов, которые сформировали меня как писателя. Начинаясь с нескольких фаз моего детства, прошедшего в северной России, повествование вьется сквозь годы революции и войны, далее в Англию (Кембриджский университет), Германию и Францию, и наконец в Америку (1940). То, что я напечатал уже в «Нью-Йоркере», должно дать читателю достаточно ясное представление об используемом методе. Впрочем, необходимость сочинять именно те пассажи, которые подходили бы для публикации по отдельности, привела к несколько отрывистому развитию темы. В процессе интеграции этих элементов в книгу будут произведены различные изменения, но манера останется прежней. Иными словами, я задумал более полное и плавное течение книги, чем то, представление о котором можно составить на основании вырезанных из нее кусочков, предназначенных для журнальной публикации. Это крайне трудная для сочинения книга, не только потому, что она требует бесконечных вылазок в прошлое, но также из-за слияния абсолютной личной правды со строгим художественным отбором» (Письмо от 14 декабря 1948 года Джону Фишеру, редактору издательства «Harper and Brothers», которому Набоков продал

свою книгу воспоминаний «на корню» не позднее середины мая 1949 года, цит. по: Selected Letters, 88, ср.: The Nabokov—Wilson Letters, 227).

Здесь уже четко определен эстетический «метод», легший в основу автобиографии: отбор и исследование тех элементов прошлого автора, которые «сформировали его личность как писателя» посредством «строгого художественного отбора» в сочетании с «абсолютной личной правдой».

Неопределенным — видимо, из-за сериального характера публикации — долго оставался финал книги. В письме Набокова к редактору «Нью-Йоркера» и близкой знакомой, Кэтрин Уайт, от 27 ноября 1949 года 15 глава, впоследствии в журнальной публикации названная «Сады и парки» («Gardens and Parks»), фигурирует под названием «Второе лицо» («Second Person») и является предпоследней, за ней следует 16 глава, «Третье лицо» («Third Person»), которую Набоков характеризует как самую важную: «Последняя [глава], на мой взгляд, — самая важная из всей серии (на самом деле, вся книга была ориентирована на этот вывод и вершину), поскольку в ней собраны и проанализированы (вымышленным рецензентом) разнообразные темы, проходящие в книге — все те запутанные нити, которые я так старательно прослеживал в каждой части. <...> не думаю, что эта последняя часть подойдет для журнальной публикации» (Selected Letters, 95). Эта заключительная глава упоминается в письмах, написанных в марте 1950 года: «критический разбор всей книги» (Selected Letters, 99, The Nabokov—Wilson Letters, 236)²²; уже читая первые корректуры SE в «Harper and Brothers» в июле 1950 года, Набоков все еще не мог принять окончательного решения относительно финальной главы: «Я вкладываю в это письмо последнюю главу (XVI), не могу решить, включать ее в книгу или нет» (Selected Letters, 105). Эта опущенная глава была впервые опубликована в «Нью-Йоркере» в 1999 году (№ 1, 28 дек. 1998 — 4 янв.).²³

Набоков планировал продолжение, вторую часть автобиографии — «Дополнительные доказательства» («More Evidence») или «Говори дальше, Америка» («Speak On, America»). Судя по дневниковой записи от 18 февраля 1951 года, в нее должны были войти:

- «1. Критика и дополнения к “Убедительному доказательству”
2. Три времени
3. Сны
4. М[узей] С[равнительной] З[оологии] и собрание бабо-

чек (переход назад в Россию)

5 Школа св. Марка (со всеми подробностями)

6 Рассказ, который пишу сейчас

7. “Двойной разговор” (“Double Talk”) (расширенный)

8 Эдмунд У[илсон]

9. Лектор (the assistant professor), которого так *никогда* и не нашли (Кросс, Фербенкс)»,

далее идут незаполненные пункты плана 10–14 и финальный пятнадцатый: «Критика и дополнения к этому» (Berg Collection. Diaries, 1943–1973, цит. по Nabokov’s *Butterflies*, 468–469; перевод наш. — М М). Первый пункт плана — это, видимо, упоминавшаяся 16 глава SE «Непокорную (rebellious) тему для рассказа» «Три времени» (второй пункт плана) цитирует по дневнику Набокова Брайен Бойд

«Молодой человек (У) приглашен на обед к другу, который женат на бывшей любовнице У (но не знает о ее прошлых отношениях с У). Другие гости — молодая супружеская пара (с ним У не знаком, она недавно стала его любовницей). Девушка, которую хозяин пригласил, чтобы составить пару, не появляется — все ждут, потом садятся за стол — ужин при свечах, летняя ночь после дождя, французское окно распахнуто на крохотный чугунный балкончик (Париж). Странное волнующее чувство превосходства и тайны, и смесь воспоминаний и неистовой надежды, что мужа его молодой любовницы вызовут заменить заболевшего, как говорят, постоянного аккомпаниатора прославленного, но очень старого певца. В какой-то момент У и женщина из его прошлого выходят на балкон — там они облокачиваются на мокрую баллюстраду — внизу в темноте блестит мостовая, фонарь просвечивает сквозь изумрудную зелень липы — она разгадала ситуацию. Телефонный звонок с юга — аккомпаниатор заболел — муж нынешней возлюбленной должен немедленно отправиться, жена остается. Все садятся пить кофе, и т. д. Прекрасный трепет уверенности, что скоро он увидит ее в свою комнату напротив (его окно освещено, он не погасил свет). Девушка, которая должна была быть шестым гостем, забегает на минуту (умер зять), не проходит, У слышит ее голос. Она будет его следующей и самой большой любовью» (Boyd 1991, 189–190, пер. наш — М М.),

в дневниковой записи от 24 января 1952 года Набоков отмечает в этом рассказе «они читают *мои* стихи (английский прозаический подстрочник)» (Berg Collection. Diaries). Сходные сюжетные ходы можно найти в беллетристике Набокова — в рассказе

«Весна в Фиальте» (1937) и «Истинной жизни Себастьяна Найта», но трудно представить, как он собирался использовать их в автобиографии.

О третьем пункте плана — «Сны» — можно судить по хранящимся в архиве Набокова в коллекции Берга Нью-Йоркской публичной библиотеки многочисленным карточкам с записями снов, датированным, впрочем, более поздним временем — серединой 1960-х годов. Это «экспериментальные» сны, по книге английского философа науки Джона Уильяма Данна «Эксперимент со временем» (Dunne 1927).²⁴ Данн начинает с анализа собственных снов, в которых он видел, с искажениями, свойственными логике сна, события, которые произошли *после*, и выстраивает теорию о том, что во сне человек «забывает» о рациональном, дневном представлении об одностороннем течении времени и становится наблюдателем более высокого уровня, для которого время может течь в разные стороны, т. е. он может видеть равно прошлое и будущее. Сложность фиксации таких «пророческих» снов заключается в том, что по пробуждении сознание, привычное к другой системе времени, накладывает на воспоминание снов о будущем цензурный запрет, поэтому Данн дает подробные инструкции для эксперимента (записывать сны сразу по пробуждении, с максимальным числом деталей, дифференцировать факты и их интерпретацию, постоянно перечитывать записи и проч.). Биограф Набокова Брайен Бойд не упоминает о знакомстве Набокова с книгой Данна до 1960-х годов, но пункт плана продолжения автобиографии, датированного началом 1951 года, возможно, свидетельствует о том, что Набоков уже тогда читал эту, в свое время популярную, книгу.²⁵ Во всяком случае, идеи Данна были близки Набокову с его интересом к совпадениям, пророческим снам, ясновидению и проблемам повествовательной точки зрения. Работа над снами была отчасти использована Набоковым в «Аде» (1969) и «Прозрачных вещах» («Transparent Things») (1972). Приведем запись из дневника Набокова от 14 октября 1964 года: «...*По Данну*. Эксперимент. Следующая проверка приснившихся событий (dream events) предпринята для иллюстрации принципа “обратной (reverse) памяти”. Реальное событие (the waking event) напоминает приснившееся событие или совпадает с ним не потому, что последнее — это пророчество, но потому, что такой сон было бы естественно увидеть *после* события, если бы очередность сна и реального события была обратной» (Berg Collection. Notes for the work in progress, пер. наш — М. М.); приводимые далее десятки снов Набоков маркирует подчеркиванием дат красным, если повторение приблизительное, и кру-

жочком, если несомненное. Например, 19 октября 1964 года, рано утром Набоков записывает: «...Удалось вспомнить только один образ, на грани пробуждения — едва ли собственно сон, бессвязные несущественности, рудименты или остатки — а именно, смутный образ некой белой, похожей на пропеллер штуки на стуле, в тенистой аллее; и слова «kars» (или «kans») и «Etan», в другой части сна. Вебстер говорит, что «Etana» был вавилонским космонавтом, который, пытаясь добраться до неба верхом на орле, испугался, упал и разбился насмерть», а на карточке от 20 октября того же года Набоков связывает этот сон с прочитанным им *после* сообщением: «Прочел в “New York Times” о гибели в авиакатастрофе под Белградом нескольких офицеров Красной Армии. Самолет в тумане врезался в гору, один мотор упал на лесную дорогу, которая поднимается к вершине горы Авала. Ср. сон, записанный вчера. Неплохо?» (Berg Collection. Notes for the work in progress, перевод наш — М. М.).²⁶

Пятый раздел плана продолжения автобиографии посвящен частной школе Св. Марка, в которую в 1948 году был определен сын Набокова Дмитрий, эти наблюдения были использованы в 4 главе «Пнина» и «Лолите» (см.: Boyd 1991, 122). Содержание шестого пункта — «рассказ, над которым работаю сейчас» — это, очевидно, «Ланс» («Lance») — судя по письму Набокова Роману Гринбергу от 2 ноября 1951 г.: «Ношусь, *comme on dit*, с мыслью продолжать серию воспоминаний, и то, что я сейчас послал New Yorker’у, — пробное звено такой серии, “More Evidence”» (Друзья, бабочки и монстры, 501) — в начале ноября 1951 года Набоков послал в «Нью Йоркер» рассказ «Ланс». Бойд (Boyd 1991, 207) связывает центральную для этого рассказа тему любви родителей к сыну и страх потерять его с родительскими страхами Набокова за сына Дмитрия, увлекавшегося альпинизмом. Рассказ «Двойной разговор» («Double Talk»), седьмой пункт плана, был опубликован под этим заглавием в «Нью-Йоркере» (23 июня 1945) и в сборнике Набокова «Девять рассказов» («Nine Stories», 1947), а в сборнике «Набоковская дюжина» («Nabokov’s Dozen», 1958) под заглавием «Отрывок разговора, 1945» («Conversation Piece, 1945»). О биографическом подтексте рассказа, связанном с про-сталинской переориентацией части русских эмигрантов во время войны, см.: Boyd 1991, 84–86. О дружбе и последующем разрыве Набокова со знаменитым американским литературным критиком и писателем Эдмундом Уилсоном (1895–1972) — восьмой пункт плана — см. предисловие Саймона Карлинского к «The Nabokov—Wilson Letters».

Девятый пункт отсылает к рассказу Набокова 1943 года «Помощник режиссера» («The Assistant Producer»), реальным под-

текстом которого, решенном Набоковым в кинематографическом ключе, послужило похищение главы РОВСа генерала Е. К. Миллера двойным агентом генералом Скоблиным и его женой, известной певицей Надеждой Плевицкой, с которой Набоков был знаком (см. посвященное ей стихотворение 1925 года «Плевицкой» (Русское эхо. 1925. № 75, 11 января)), специально об этом рассказе см.: Nicol 1993. Сэмюел Хэзард Кросс и Гордон Фербенкс — соответственно, гарвардский и корнеллский слависты, к которым Набоков относился резко отрицательно, утверждая, что они не знают русского языка (Набоков писал Р. Гринбергу 25 декабря 1943 года: «...меня очень подмывает написать о преподавании могучего-свободного в здешних университетах. В Гарварде учителствует человек по фамилии Cross, знающий только середину русских слов и совершенно игнорирующий приставки и окончания. Из двух его сподручных один все сводит на Польшу, а другой, Леонид Страховский (в двадцатых годах, в Берлине, писавший стихи под акмеистов и подписывавшийся “Леонид Чацкий”), занимает студентов собственными поэмами, которые он их заставляет учить наизусть и все рассказывает о большом своем друге и сподвижнике Гумилеве (которого он вряд ли когда-либо видел), так что Гумилев стал в некотором роде посмешищем у студентов» (Друзья, бабочки и монстры, 481)). Можно сделать множество предположений о том, как Набоков мог решить сюжет «преступного» незнания славистами русского языка (ср. образ профессора Блоренджа в «Пнине») в кинематографическом стиле.

По раскрытой нами дневниковой записи трудно составить представление о замысле будущей книги, пункты плана — это, скорее всего, не последовательность ее глав, а план работы. О «методе» книги также можно говорить только предположительно: несмотря на то, что в заметках к продолжению автобиографии Набоков отмечает, что после перечитывания SM структура второй книги стала для него гораздо яснее (Berg Collection. Notes for the work in progress), хранящиеся в архиве карточки, датированные первой половиной 1960-х годов, с заметками для этого продолжения свидетельствуют об отсутствии художественной «структуры», замененной хронологически последовательной и документально точной аккумуляцией биографических фактов (в черновых заметках Набоков указывает, что они должны быть восстановлены по его переписке), точных американских адресов, маршрутов путешествий, технических характеристик автомобилей, номенклатурных названий бабочек и растений (их Набоков предполагал указать по своим дневниковым записям),

заметок к лекциям и выписок из студенческих работ, переводов (в заметках есть переводы строф Лермонтова, Пушкина, Блока, Северянина, Случевского), а также большого массива снов «по Данну». Впрочем, возможно, эта бесформенность — не только след собирания материала, но и элемент художественного замысла: в автокомментарии к SM Набоков замечает: «...если бы я очень хотел, подобно, может быть, гипотетическим читателям, узнать о жизни и личности автора, я тоже предпочел бы аморфную массу записей, набросков, писем, счетов и рецептов манерным меандрам (mannered meanders) Мнемозины...» (Berg Collection. Notes for the work in progress, пер. наш — М. М.).

Невязка

Выбор тематики и языка первых автобиографических набросков 1935–1936 годов прозрачно объясняется их прагматикой: не сохранившиеся эссе на английском были посвящены английскому элементу в русском прошлом Набокова и написаны тогда, когда он делал «первую серьезную попытку <...> использовать английский язык с целью, которую можно, условно говоря, назвать художественной» (Предисловие к «Despair», рус. пер. цит. по: Набоков: pro et contra, 59) — переводил «Отчаяние» на английский и искал литературную работу в англоязычной стране (см.: Бойд 2001, 475, 489, 491, 501). «Мадемуазель О» — эссе (так определяет его жанр сам Набоков в предисловии к SM) на французском о французском элементе в русском детстве было написано, когда он размышлял о карьере франкоязычного писателя, для публичного выступления на французском в Брюсселе, в контексте попыток устроиться в Париже (см.: Бойд 2001, 491–496). Прагматика обращения на «других» американских берегах в первую очередь к автобиографическому материалу (как в автобиографии, так и в первом написанном на английском романе «Истинная жизнь Себастьяна Найта» (1941)), видимо, состоит в необходимости конструирования «набоковского мифа» как неотъемлемой части художественного мира Набокова, это сформулировал Александр Долинин: «Оставив “русскую музу”, которая в новой ситуации не сулила ему ни читателей, ни средств к существованию, Набоков увлекся невероятно сложной задачей перевоплощения в американского литератора и начал, шаг за шагом, приближаться к намеченной цели. Пришелец ниоткуда, без узнаваемого имени и культурно значимой биографии, он

должен был начать с нуля и строить свой образ заново, как если бы писателя Сирина (в Америке никому не известного) никогда не существовало. Для того, чтобы заполнить биографический вакуум и представить себя англо-американской аудитории, в конце 1940-х Набоков написал свою автобиографию, само название которой — “Conclusive Evidence” (буквально “Окончательное / убедительное доказательство” или “Свидетельские показания, решающие дело”) — выдавало его интенцию: он стремился предложить американской культуре такое свидетельство о своем прошлом, которое было бы принято ею за истину и положено в основу того, что можно назвать набоковским мифом» (Долинин 2000б, 30). Автобиографический миф в американском контексте, т. е. при адресации читателям, не знающим русского писателя Набокова-Сирина, должен был создаваться автобиографией и ею же строго ограничиваться: в письме к редактору издательства «Harper and Brothers» Набоков предложил им составить рекламную аннотацию на СЕ из выдержек из 16 главы: «...главным образом потому, что она содержит <...> все, что следует сказать в рекламной аннотации <...> в конце концов читатель все узнает об авторе из самой книги» (Selected Letters, 105). Видимое противоречие между многократными утверждениями Набокова о том, что «ни один биограф даже краем глаза не посмеет заглянуть в мою личную жизнь» (Лекции по русской литературе, 222) и последовательным конструированием «авторского мифа» как неотъемлемого элемента его художественного мира (см.: Tammi 1985, 230–240) разрешается пониманием «анти-биографической» позиции наряду с «авторским мифом» как элемента «жизненной ситуации», актуализированного в художественном мире Набокова. Анти-биографическая позиция Набокова функционирует как устойчивый тематический комплекс в его произведениях: объекты биографий (Константин Кириллович Годунов-Чердынцев, Себастьян Найт) ускользают от своих биографов; враждебные и навязчивые соседи подглядывают за Романтовским («Королек»), не дают покоя «скромному и кроткому» Василию Ивановичу («Облако, озеро, башня»), Цинциннату («Приглашение на казнь»), Гумберту Гумберту («Лолита»), посторонние видят горе Чорба («Возвращение Чорба») и Синеусова («Ultima Thule»), добровольные шпионы следят за романтическими встречами героев «Дара», ДБ и «Ады», — все эти мотивы соединены в «Бледном огне»²⁷. Анти-биографическая позиция сформировалась у Набокова, видимо, во второй половине 1930-х годов в противостоянии

запоздалому декадентскому жизнетворчеству «литературных самоубийц» в эмиграции, идеологии «человеческого документа», западной моде на *biographie romancée* и юбилейному «биографическому» пушкиноведению в традиции «Пушкин в жизни».

ДБ, казалось бы, должна была быть возвращением к «прежнему, основному языку», тому «ладу» — «музыкально-недоговоренному, русскому», на который изначально была «настроена память» (ДБ, 144) — но Набоков неоднократно утверждал, что, напротив, это было чудовищное, невероятно трудное, «безумное дело», «мучительная метаморфоза». Роману Гринбергу Набоков писал: «С переводом “Conclusive Evidence” у меня заскок психологический <...> предвижу невероятные, хотя вполне — и даже весело — преодолимые затруднения» (письмо от 6 ноября 1953 года, цит. по: Дребезжание моих ржавых русских струн, 391–392)²⁸; когда первые главы уже были переведены и посланы для публикации в издававшийся Гринбергом журнал «Опыты», он добавил: «У меня всякие несчастья и бури с переводом этой книги. Я очень многое меняю ...» (Там же, 396). Разным адресатам Набоков описывал работу над русским переводом как крайне трудную: «Я был погружен в <...> крайне мучительную работу — русскую версию и перегруппировку “Убедительного доказательства”. Кажется, я не однажды рассказывал тебе, каким мучением было в начале сороковых переключение с русского на английский. Пройдя через ту чудовищную метаморфозу, я поклялся, что никогда не вернусь из моей умудренной хайдовой формы в более просторную джекилову — и вот, после пятнадцати лет отсутствия, я снова купаюсь в горькой роскоши моей русской словесной мощи» (Письмо Кэтрин Уайт от 11 августа 1954 года, цит. по: *Selected Letters*, 149); закончив превращение СЕ в ДБ, он пребывал «без сил и в истерике» (*The Nabokov—Wilson Letters*, 285).²⁹

Видимо, адекватность в ДБ языка воспоминаний их материалу парадоксальным образом нарушала идею книги — не случайно Набоков вводит тему трудностей автоперевода именно в предисловие к ДБ, а в русском тексте регулярно дает отсылки к объяснениям, которые был вынужден давать в СЕ («В оригинале этой книги мне пришлось подчеркнуть само собою понятное для русского читателя отсутствие гастрономического значения в этом деле [сборе грибов]» (ДБ, 164), «В сем месте американской и великобританской версий нынешней книги, в назидание

беспечному иностранцу...» (ДБ, 183), «Как мне пришлось более подробно объяснить в американском издании этой книги...» (ДБ, 264)) — что для ДБ как самостоятельного произведения кажется излишним, но служит, видимо, актуализированию в русской версии автобиографии автобиографической темы диссоциации того языка, на котором были пережиты воспоминания, и того, на котором о них пишется³⁰. Если в поздних англоязычных книгах Набокова русский и английский образуют единый идиостиль, мажорный и узнаваемый — отражение автора-билингвы (или, по идее Джорджа Стайнера (Steiner 1970, 121–122), автора, вставшего в «экстерриториальную» позицию по отношению к любому национальному языку³¹), то в СЕ/SM — несмотря на окказиональные вкрапления русских фраз, служащих, главным образом, элементом мнемоники³² и «*souleur locale*»³³ — дистанцированность Nabokov'a-пишущего, конституируемого в автобиографии в значительной степени языком, от его прошлого русского «я» входит в код текста. В предисловии к SM Набоков тематизирует эту «складку» своей автобиографической личности, описывая множественность метаморфоз текста посредством энтомологической аналогии, которой позавидовала бы кэрролловская гусеница: «Это повторное англизирование русской переделки того, что было первоначально английским пересказом главным образом русских воспоминаний, оказалось дьявольски трудной задачей, впрочем, я находил некоторое утешение в мысли, что такая, знакомая бабочкам, многократная метаморфоза ни единым человеческим существом прежде испробована не была» (SM, 10 / ПГ, 320), а в предисловии к русскому переводу «Лолиты», где также актуальна проблема автоперевода, использует характерный термин Юрия Тынянова «*невязка*»:

«...столь свойственные английскому языку недоговоренности, поэзия мысли, мгновенная переключка между отвлеченнейшими понятиями, роение односложных эпитетов, все это, а также все, относящееся к технике, модам, спорту, естественным наукам и противоестественным страстям — становится по-русски топорным, многословным и часто отвратительным в смысле стиля и ритма. Эта *невязка* отражает основную разницу в историческом плане между зеленым русским литературным языком и зрелым, как лопающаяся по швам смоква, языком английским...» (цит. по: Набоков: pro et contra, 91, курсив наш — М. М.).

Весьма вероятно, что, занимаясь Гоголем, Набоков прочитал работу Тынянова «Достоевский и Гоголь. К теории пародии» (1921) и был знаком с его представлением о невязке как о конфликте, возникающем из внутренней невозможности «связать» вместе семантически гетерогенные единицы, лежащей, в частности, в основе метафоры (см.: Блюмбаум 2001, 139–142). В вопросе соединения языка и чуждого ему материала — русского для описания всего, относящегося к «технике, модам, спорту, естественным наукам и противоестественным страстям» в «Лолите» или «обстоятельного» английского для настроенной на «музыкально недоговоренный, русский лад» памяти в SE и SM — важен не столько комический элемент «невязки», сколько внутренне динамизирующий семантику фактор «невязки» языка и материала, который в автобиографии, если продолжать придерживаться языка формалистов, служит полному превращению «биографических фактов» в «факты стилистические»³⁴.

Необычная установка на «невязку» в автобиографическом «я» связана и с мотивом невозможности адекватной рецепции иностранного читателя, что объясняет упоминание в 14 главе SE и SM «Изгнанник» («Exile») о молодом эмигрантском писателе Сирине и исключение этого розыгрыша из ДБ:

«Он принадлежал к моему поколению. Среди молодых писателей, возникших в эмиграции, он оказался единственным большим писателем. Начиная с появления в 1925 году его первого романа и на протяжении последующих пятнадцати лет, вплоть до того, как он исчез так же странно, как появился, его произведения постоянно вызывали острейший и довольно нездоровый интерес со стороны критиков. Точно так же, как в прежней России 1880-х годов публицисты марксистского толка осудили бы его за недостаток интереса к экономическому устройству общества, так и жрецы эмигрантской беллетристики возмущались отсутствием у него религиозных откровений или моральной озабоченности. Все в нем не могло не оскорблять русских нравов <...>. И напротив, поклонники Сирина высоко и, может быть, слишком высоко ставили его необычный стиль, алмазную точность (*brilliant precision*), мастерство в создании образов (*functional imagery*) и прочее в том же роде. На русских читателей, воспитанных на грубой прямоте русского реализма и разоблачивших декадентское жульничество, сильное впечатление производили зеркаль-

ные грани его ясных, но странным образом уклончивых фраз и то обстоятельство, что истинная жизнь его книг протекала в фигурах его речи, которые один критик сравнил с “окнами, выходящими в смежный с нашим мир, переливами продолжений (rolling cogollary), тенью, отброшенной потоком мысли”. По темному небу изгнания Сирина пронесся, если воспользоваться традиционным сравнением, как комета (meteor)³⁵, не оставив после себя ничего, кроме смутного ощущения неловкости. Два его первых романа, на мой взгляд, посредственны; среди следующих шести или семи больше всего притягивают “Приглашение на казнь”, в котором рассказывается о бунтаре, заключенном клоунами и громилами коммунистического государства в открытую крепость, и “Защита Лужина”, книга о шахматном чемпионе, который сходит с ума, когда шахматные комбинации проникают в действительный узор его существования» (СЕ, 215–216 / SM, 221 / ПГ, 565).

Этот розыгрыш, прозрачный для русского читателя Набокова, был заведомо непонятен американскому, даже К. Уайт Набокову пришлось открыться самому: «Буду абсолютно честен относительно следующего: Сирина, писателя, которого я беспристрастно описываю в одном пассаже — я, это *pot-du-guegге*, под которым я когда-то писал по-русски, и мне показалось, что это самый ненавязчивый способ передать (gender) важный период в моей жизни, в особенности потому, что имя “Сирин” ровным счетом ничего не значит для американских читателей» (Selected Letters, 99, курсив наш — М. М.). Парадоксальный способ «перевода» (gender) Сирина на английский, ориентированный на читательское не-понимание, повторяется и в объяснении решения не переводить этот пассаж для ДБ, которое Набоков дал Р. Гринбергу: во время работы над СЕ описание «коллег писателей и себя — под личиной Сирина» развлекало Набокова: «C'est tres fort» (Друзья, бабочки и монстры, 496), но приступив к переводу автобиографии на русский, писатель изменил отношение к собственному розыгрышу: «...прочитав свое описание эмиграции “с русского угла зрения”, я пришел к выводу, что печатать его — по русски — никак невозможно. В пустоте залы каждый легчайший щелчок звучит как оплеуха, и не хочется мне гулять лягаясь среди притихших стариков. Все это было хорошо в далекой американской перспективе. А тут еще вопрос Сирина: я только потому и мог так к этому делу подойти, что имя это никому

кроме двух-трех экспертов незнакомо, а по-русски выходит какое-то странное и неприличное гарцевание» (Дребезжание моих ржавых русских струн, 375). Для русского читателя, который привычно воспринимал Набокова как Набокова-Сирина, элемент «невязки» в этом розыгрыше был стерт, он превращался в нарциссическое «гарцевание». В американском же контексте эта «складка» личности Набокова, разделенного на Сирина и Nabokov'a, усиливалась парадоксальной установкой на неадекватную рецепцию, неузнавание аудиторией американского Nabokov'a русского эмигрантского писателя Сирина. Формулируя это обстоятельство устами вымышленного рецензента в 16 главе СЕ: «Разумеется, верно, что Набоков, практически распрощавшийся с русской литературой, волен обсуждать произведения Сирина отдельно от своих собственных» (Убедительное доказательство, 140), — Набоков вписывает мотив «исчезновения» Сирина в СЕ/SM в ряд своих аналогичных литературных акций конца 1930-х годов — писания под маской Василия Шишкова (вымышленный рецензент в 16 главе упоминает этот сюжет сразу после раскрытия розыгрыша с «Сириным»). Интерпретация повествователем рассказа «Василий Шишков» (1939) шишковского исчезновения: «Но куда же он все-таки исчез? Что вообще значили эти его слова — “исчезнуть”, “раствориться”? Неужели же он в каком-то невыносимом для рассудка, дико буквальном смысле имел в виду исчезнуть в своем творчестве, раствориться в своих стихах, оставить от себя, от своей туманной личности только стихи?» (Набоков V, 413) — отчасти описывает то, что произошло с Сириным ко времени написания СЕ. Аналогично тому, как в эмиграции Набоков, следуя совету своего ментора В. Ходасевича в его полемике с идеологией «отчаяния» Г. Адамовича, переосмыслил изгнанничество, одиночество на чужбине как состояние, вообще характерное для художника, как условие творчества: «Термин “эмигрантский писатель” отзывает слегка тавтологией. Всякий истинный сочинитель эмигрирует в свое искусство и пребывает в нем. У сочинителя русского любовь к отчизне, даже когда он ее по-настоящему не покидал, всегда бывала ностальгической. Не только Кишинев или Кавказ, но и Невский проспект казались далеким изгнанием» (из неопубликованной статьи Набокова «Определения» (1940), цит. по: Доклады Владимира Набокова в берлинском литературном кружке, 12), — так в американской эмиграции, где главным обстоятельством была необходимость смены

языка, Набоков интериоризировал «уход из речи» и «исчезновение» Сирина и включил эти трагические биографические обстоятельства в код своей автобиографии, в множественность ее метаморфоз.

Вновь я посетил...

Повторное возвращение к автобиографии, уже законченной и даже напечатанной, причем без расширения хронологии, с сохранением тематической и временной структуры — явление уникальное в истории жанра (в противоположность дописыванию автобиографии на протяжении десятилетий или переработке при переизданиях). Обычно причинами такого возвращения бывают радикально изменившееся представление о собственной жизни (ср. «Отношения» («Relations») и «Жизнь» («Life») Святой Терезы), смена адресата (Жольридж в первом варианте «Прелюдии» Вордсворта — «публика» в финальном) или более широкого контекста рецепции (берлинская и московская редакции мемуаров Андрея Белого).³⁶ В случае с Набоковым интересно то, как, сохраняя, в общем, прежним корпус текста, он меняет его «окраску», применяясь к разным типам рецепции. В предисловии к ДБ Набоков описывает различие между ДБ и СЕ метафорически:

«Предлагаемая русская книга относится к английскому тексту как прописные буквы к курсиву, или как относится к стилизованному профилю в упор глядящее лицо: “Позвольте представиться, — сказал попутчик мой без улыбки, — моя фамилия N.” Мы разговорились. Незаметно пролетела дорожная ночь. “Так-то, сударь”, — закончил он со вздохом. За окном вагона уже дымился ненастный день, мелькали печальные перелески, белело небо над каким-то пригородом, там и сям горели, или уже зажглись, окна в отдаленных домах... Вот звон путеводной ноты» (ДБ, 144).

Сравнение СЕ с «курсивом» и «стилизованным профилем», а ДБ — с «прописными буквами» и «в упор глядящим лицом», видимо, описывает ориентированность двух вариантов этого текста на разные типы рецепции: в СЕ, «мемуаре незнакомца», автору пришлось педалировать и пояснять многие элементы, выделять их курсивом, ориентироваться на стилизованное представление иностранной аудитории о России (ср. отклики на СЕ как «рассказ о

дворянских гнездах» (Hindus 1951, 418), «детстве богатых людей» (Cranston 1951)). В тексте, написанном на русском и адресованном русскому читателю — эмигрантскому потребителю продукции Чеховского издательства, или как «обращение к несуществующим» «собеседнику», «читателю в потомстве» — «так много было и пробелов и лишних пояснений, что точный перевод на русский язык был бы карикатурой Мнемозины» (ДБ, 144), по-русски стало можно говорить «во весь голос», т. е. переписать тот же текст «прописными буквами», не поворачиваться в «стилизированный профиль», а обращаться прямо к читателю, глядя на него «в упор». Ориентация на «собеседника» заявлена в предисловии к ДБ в процитированной нами выше квази-цитате, которой приписывается важная роль «путеводной ноты». Основное качество этой стилизации рамки сказа — ее нелокализованность: она отсылает ко множеству текстов классической русской литературы, в частности, квази-травелогов, в которых ситуация путешествия, рассказа случайного спутника используется как повод для (авто)биографической наррации — от «Героя нашего времени» Лермонтова до «Крейцеровой сонаты» Л. Толстого. Поле интерпретаций здесь крайне широко: ставшая банальной аналогия жизненного пути (железной) дороге; указание в самом общем смысле на «классическую русскую литературу», в рамках которой себя позиционирует автор. Как аналогичное обращение к «классическому» в широком смысле контексту русской литературы, внятное только «своему» читателю, функционирует и заглавие русского варианта автобиографии «Другие берега»: оно является, видимо, контаминацией аллюзий к строкам из нескольких пушкинских элегий (поэтического модуса, родственного автобиографии): «иные берега, иные волны» из «Вновь я посетил...» (1835) — эту аллюзию Набоков раскрывает в письме к редактору Чеховского издательства: «Русское заглавие “Другие берега” — это начало строки в стихотворении Пушкина “Вновь я посетил...”» (Письмо В. Набокова Лилиан Диллон Планте от 1 апреля 1954 года, Berg Collection); «другую жизнь и берег дальный» из «Не пой, красавица, при мне...» (1828); возможность двойной локализации «других берегов» — как России детства и как Америки, к берегам которой в финале отплывает автор, — поддерживается еще одной возможной пушкинской аллюзией — к стихотворению «Для берегов отчизны дальной...» (1830) с известным вариантом «чужбины дальной»³⁷.

Возможно, именно адресацией к русскому читателю объясняется парадоксальное *исключение из ДБ 11 главы SE* (снова включенной в SM), в журнальной публикации называвшейся «Первое стихотворение» («First Poem»), которое Набоков в предисловии к SM объяснил «психологической трудностью переигрывания темы, разработанной мною в “Даре”» (SM, 9 / ПГ, 320), а в письме к редактору Чеховского издательства назвал причину «художественной (artistic)» (письмо В. Набокова Л. Д. Планте, 1 апреля 1954 г., Berg Collection). Эти «психологические» и «художественные» резоны далеко не очевидны, т. к. глава содержит довольно подробные рассуждения о русской просодии, внятные как раз русскому читателю («Нью-Йоркер» отказался печатать эту главу, сочтя ее слишком «технической» (Boyd 1991, 686), и она вышла в «Партизан Ревью»). Отсылка к «Дару» также оставляет больше вопросов, чем дает ответов: Набоков «переиграл» в ДБ множество тем, разработанных им в фикциональной прозе, в том числе и в «Даре», это было элементом его художественной стратегии создания «авторской литературной личности» (authorial persona) в корпусе текстов (см.: Tammi 1985, 230–240; Маликова 1997, 753–756). Исключение 11 главы — единственной из всех — из ДБ и краткое, неясное объяснение этого в предисловии, где ничего нет «просто так», маркируют это композиционное изменение как значимое.

Экспозиция 11 главы задает код ее чтения: «Чтобы восстановить лето 1914 года, в которое мной овладело цепенящее неистовство стихосложения, мне только нужно живо вообразить некий “павильон”, а вернее беседку. Долговязый пятнадцатилетний подросток, каким я был тогда, спрятался в ней от грозы ...» (SM, 167 / ПГ, 500). Следующее подробное описание беседки с «винно-красными, бутылочно-зелеными и темно-синими ромбами цветных стекол» (Там же), форм ее появления во сне и в реальности прошлого создает немотивированную семантическую глубину, выводя связь беседки и первого стихотворения из области довольно механической референтной сцепки («пятнадцатилетний подросток» спрятался в беседке от грозы, которая, в свою очередь, подтолкнула его первое стихотворение) в тропологическую или интертекстуальную. «Обученный» Набоковым читатель без труда найдет код связи этих образов: Д. Б. Джонсон (Johnson 1985, 7–46) на примере анализа трех крупных произведений, посвященных творчеству («Дара», «Приглашения на казнь» и автобиографии), показывает, что тему творчества у Набокова — вполне традици-

онно — символизирует алфавит, буква. Буквы же Набоков, по его утверждению, воспринимал синестетически (точнее было бы назвать это свойство Набокова не «цветным слухом», а «цветным зрением», т. е. он воспринимал в цвете не столько звук, сколько графическую форму буквы): «Чтобы основательно определить окраску буквы, я должен букву просмаковать, дать ей набухнуть во рту, пока воображаю ее зрительный узор. <...> Любопытно, что большей частью русская, инакописная, но идентичная по звуку, буква отличается тускловатым тоном по сравнению с латинской» (ДБ, 157). Таким образом, цветные стекла беседки — это метонимия, превратившаяся в метафору, письменного текста вообще, частный, набоковский вариант универсальной метафоры мира как текста. С окрашенными буквами у Набокова устойчиво связывается топос *начала*: Годунов-Чердынцев в разговоре с Кончеевым рассказывает: «Все началось с прозрения азбуки. Простите, это звучит изломом, но дело в том, что у меня с детства в сильнейшей степени *audition colorée*» (Набоков IV, 259); Цинциннат Ц. впервые осознал свою инаковость, когда «только что научился выводить буквы, ибо вижу себя с тем медным колечком на мизинце, которое надевалось детям, умеющим уже списывать слова с куртин в школьном саду, где петунии, флоксы и бархатцы образовали длинные изречения» (Там же, 102–103); в SM учитель Василий Мартынович Жерносеков, нанятый для обучения мальчика-Набокова русской азбуке, в первый же день дарит ему «коробку удивительно аппетитных кубиков с разными буквами на каждой из граней» (SM, 24 / ПГ, 333), о которых вскоре выясняется, что «покрашены они неправильно» (ДБ, 158 / ПГ, 339). Беседка с цветными стеклами — это локус начала творчества вообще (ср. о параллелизме цветных стекол веранды и чтения вообще, «всякой всячины» с. 71–74 настоящей работы), она соотносится с творческой способностью видеть мир как особый текст³⁸. Поэтому конкретным содержанием сна о беседке (resp. первого стихотворения) «разумеется, может быть все что угодно, от аббревиатуры до явнобрачия (*from abduction to zoolatry*)» (SM, 167 / ПГ, 500, пер. с нашим уточнением), т. е. нелимитированный репертуар тем, от первого слова в словаре до последнего — главное, что они «подписаны» авторской монограммой, «окрашены» его цветным зрением. Этому предельно обобщенному топосу начала творчества соответствует автоназывание себя «долговязым пятнадцатилетним подростком (*the lank, fifteen-year old lad I then was*)» (Там же), возможное только при взгляде на себя

со стороны, причем взгляде, который замечает родовое «сходство» (долговязый парень), а не различие, индивидуальность. Таким образом, с самого начала главы задается топологический код чтения: речь идет о начале творчества вообще, об одном из множества юных русских версификаторов. Этому коду соответствует и металитературное резонерство в рассказе о теории «космической синхронизации», практике «многослойного сознания» (SM, 169 / ПГ, 503). Этот автокомментарий с оттенком дидактичности, кажется, специально предназначен ad usum исследователей (см.: Александров 1999, 37–41). Нам кажется, что от внимания исследователей ускользнули две определяющие черты этого автометаописания: во-первых, в нем силен элемент иронии и игры: формулировка принадлежит вымышленному анаграмматическому философу Vivian Bloodmark, результат пережитого опыта космической синхронизации — «жалкая» и подражательная «стряпня». Кроме того, подобный набоковскому опыт «эпифании» описывался неоднократно (о типологически сходных образах и идеях у В. Вордсворта, М. Пруста, Т. Элиота, Э. Паунда, У. Джеймса см.: Tammi 1985, 16–17, п. 43; Sisson 1979, 28–29; Александров 1999, 38–39), это общее место романтической и, в частности, символистской поэзии и философии (ср. гипнотические, полубессознательные блуждания юного поэта в процессе творчества (ПГ, 506–507) с уподоблением Вяч. Ивановым символического поэта «сомнамбуле» (Иванов 1994, 181–182)). Таким образом, описание «космической синхронизации» — это не столько личный опыт автора, сколько ироническая отсылка к широкой романтической традиции.

На первый взгляд, топологическому коду противоречит исключительно подробное и конкретное описание стадий сочинения первого стихотворения и составляющих его поэтических штампов. Но интертекстуальное чтение главы показывает, что сочиняемую на ее протяжении элегию невозможно идентифицировать с конкретным стихотворением Набокова, а перечисляемые поэтические влияния отсылают не столько к определенным подтекстам, сколько к топосам русской поэзии. Первый поэтический импульс позволяет соотнести «первое стихотворение» с самым ранним из включавшихся Набоковым в сборники («Poems and Problems» (1970) и «Стихи» 1979 года) стихотворением «Дождь пролетел», ср.:

Гроза миновала быстро. <...> Следующий миг стал началом моего первого стихотворения. Что подтолкнуло его? Кажется, знаю. Без единого дуновения ветерка, один только вес дождевой капли, сияющей в паразитической роскоши на душистом сердцевидном листке, заставляя его кончик кануть вниз, и подобие ртутной капли внезапно соскальзывает по его срединной прожилке, и лист, обронив яркий груз, взлетает вверх. Лист, душист, благоухает, роняет [Tip, leaf, dip, relief]... (SM, 168 / ПГ, 501)

Дождь пролетел и сгорел на лету.
Иду по румяной дорожке.
Иволги свищут, рябины в цвету,
белеют на ивах сережки.

Воздух живителен, влажен, душист.
Как жимолость благоухает!
Кончиком вниз наклоняется лист
и с кончика жемчуг роняет.

1917

Выра

Но в этой незамысловатой пейзажной зарисовке нет тех поэтических штампов русской элегии, которые преследуют «молодого русского версификатора» 11 главы («Рама формировала картинку, кожура — мякоть плода. Тривиальное расположение слов <...> рождало тривиальную беспорядочность мысли, и такие строки как “поэта горестные грезы” (или в переводе “the poet’s melancholy daydreams”), роковым образом тянули за собой рифмующуюся строку с окончанием “розы”, или “березы”, или “грозы”, отчего определенные чувства связывались с определенной обстановкой не свободным усилием твоей воли, но полинялой лентой традиции» (SM, 171 / ПГ, 505)). Такая — тематически и эмоционально банальная и архаичная в смысле поэтического мастерства — поэтика отличает первый опубликованный сборник Набокова «Стихи» 1916 года; в нем есть и рифмы «грезы-березы»: «Я снова погляжу на милые места. / И снова я найду тебя в тени березы <...> / И я прочту в глазах и в яркости ланит, / Что все-таки сбылись несбыточные грезы. / Что все-таки тобой я не был позабыт». Анахронистически к этому сборнику отсылает и элегический модус опущенного в автобиографии первого стихотворения: «Вряд ли стоит добавлять, что тематически моя элегия трактовала об утрате нежной возлюбленной — Делии, Тамары или Леноры, — которой я никогда не терял, никогда не любил да и не встречал никогда, — но готов был повстречать, полюбить, утратить» (SM, 175 / ПГ, 509) — сборник Набокова 1916 года, как справедливо указала ему его возлюбленная Валентина Шульгина, которой сборник посвящен (в автобиографии она появляется только в следующей, 12 главе,

был весь «о разлуках и утратах» (ДБ, 290). И, наконец, один из последних импульсов к сочинению «первого стихотворения» — образ шарманщика с обезьянкой — как убедительно показал А. Жолковский (2001, 204–206), отсылает к «С обезьяной» (1906–1907) Бунина и «Обезьяне» (1919) Ходасевича, что позволяет сделать вывод: «...11 глава — не документальное описание первого поэтического опыта, а беллетризованный рассказ...» (Там же, 205). Таким образом, «первое стихотворение» оказывается не конкретным первым стихотворным опытом³⁹, а фикционализированной амальгамой нескольких.

Набоков маркированно не приводит самой элегии, но компенсирует эту лауну подробным перечислением элементов поэтических школ или, точнее, штампов, которые на нее повлияли. Многочисленные заимствования названы ясно, первое стихотворение — это «проявление скорее способности ориентироваться, чем искусства» (SM, 169 / ПГ, 502). Во-первых, это *элегия*, породившая лексические и рифменные клише, как «поэта горестные грезы», «утраченные розы» или «задумчивые березы» (SM, 171 / ПГ, 505), тематически посвященная утрате условной возлюбленной — «Делии, Тамары или Леноры» (SM, 175 / ПГ, 509), а интонационно связанная с подражанием Пушкину («псевдопушкинские интонации...») (SM, 174 / ПГ, 508)).⁴⁰ Элегический автобиографизм не конкретен, а основан на переводе автобиографических образов в универсальные топосы, даже штампы. Свое первое стихотворение и связанную с ним первую любовь к девушке, которой дано имя условной романтической возлюбленной⁴¹, начинающуюся в классическом романтическом локусе заброшенного сада «с его мхами и урнами» (ДБ, 286) и прочими «атрибу[ами] классической поэзии», «вроде “лесной сени”, “уединенности”, “сельской неги” и прочих пушкинских галлицизмов» (Там же, 287), Набоков относит к модусу элегии, обыгрывая как его вторичность, так и особую элегическую *«интонацию»*, окрашивающую общие места «автобиографии поэта» — первое стихотворение и первую любовь.⁴² Набоков не случайно пишет о «псевдопушкинской интонации» (SM, 174 / ПГ, 508) своей первой элегии — воспоминание о Тамаре и, шире, «тоска по прошлому», по его утверждению, также лучше всего могут быть переданы не словами, а именно интонацией — точнее, банальной лексикой в сочетании с особой музыкальной интонацией: «Слова ее были бедны, слог был обычным для восемнадцатилетней барышни, но *интонация... интонация* была исключительно чистая и таинственным образом превращала ее мысли в

особенную музыку. “Боже, где оно — все это далекое, светлое, милое!” Вот этот звук дословно помню из одного ее письма, — и никогда впоследствии не удалось мне лучше нее выразить тоску по прошлому» (ДБ, 298, курсив наш — М. М.). В главе о первом стихотворении выделение, наряду с лексическими и рифменными клише, элегической интонации точно соответствует доминирующей роли суггестивной «мелодии» в создании определяющей поэтику элегии «элегической монотонии», в сочетании с ослаблением семантики (использование общих мест, стертость метафор), канонизированной Жуковским (см.: Вацура 1994, 72–73). А мелодический строй, определяющий «все банальности» первой любви, раскрывается через подробно перечисленные в начале главы пристрастия Тамары к популярной, романсной поэзии, а также через отсылки к Блоку — это «интонация» романа, жанра, близкого элегии⁴³. Таким образом, педалируя вторичность, банальность, подражательность первого стихотворения и первой любви, Набоков интонирует их как элегию и романс — поэтические жанры, в которых банальность канонизирована и «снимается» особой интонацией, музыкой.

«Извинительны» в первом стихотворном опыте, по словам Набокова, были «эхо тютчевской грозы да залетевший из Фета преломленный солнечный луч» (SM, 174 / ПГ, 508–509). Аллюзия к самому, наверное, популярному стихотворению Тютчева мотивирована не столько поэтически, сколько тематически: «тютчевская гроза», происходящая из стихотворения «Весенняя гроза» (1828, 1854), перекликается с описанием грозы в 11 главе: «Гроза миновала быстро. Ливень, масса рушащейся воды, под которой корчились и перекатывались деревья, вдруг сразу выродился в косые линии безмолвного золота, разбитые на короткие и длинные прочерки, выступающие из фона, образованного стихающим волнением листвы» (SM, 168 / ПГ, 501) — «Люблю грозу в начале мая, / Когда весенний, первый гром, / Как бы резвяся и играя, / Грохочет в небе голубом. / Гремят раскаты молодые, / Вот дождик брызнул, пыль летит, / Повисли перлы дождевые, / И солнце нити золотит». Оказывается, дождевая капля, падение которой с листа «подтолкнуло» первое стихотворение Набокова, отчасти заимствована у «дождевого перла» Тютчева⁴⁴. «Преломленный солнечный луч» из Фета — это, видимо, анжамбеман из не менее хрестоматийного «Сияла ночь. Луной был полон сад. *Лежали / лучи ...*» (хотя у Фета, конечно, луч не солнечный, а лунный)⁴⁵.

«Первое стихотворение» оказывается умозрительной конструкцией, объединяющей в модусе элегии основные традиции

русской лирики XIX века — Пушкина, Тютчева, Фета, а также Блока. Русскому читателю ДБ, знакомому с сирийской поэзией автора и русским поэтическим контекстом, такое подчеркнутое банализирование, использование хрестоматийных подтекстов⁴⁶, показалось бы схематичным в произведении, более тонко вписанном в контекст русской литературной традиции — тогда как для американского читателя требовались более прямые объяснения (ср.: в ДБ о кембриджских годах Набоков пишет: «Настоящая история моего пребывания в английском университете есть история моих потуг *удержать Россию*» (ДБ, 302), а в SM — «...история моих попыток *стать русским писателем*» (SM, 201 / ПГ, 540, курсив наш — М. М.)).

Ориентацию одного и того же текста на разные типы рецепции можно проиллюстрировать на примере главы о Мадемуазель О, прошедшей через наибольшее число метаморфоз⁴⁷ и названной Набоковым в предисловии к SM «краеугольным камнем» всей книги. Французский вариант 1936 года ближе к жанру эссе о французском элементе в русской жизни рубежа веков. Приезд гувернантки необычайно суровой зимой с таким баснословным количеством снега, какое могло представляться ей в швейцарских снах о Московии, соотносится с духом авантюризма, принесенным наводнившими Россию иностранцами, которые «придали римский вид православному куполу»; Набоков упоминает Калиостро и Дидро, «который в беседе с Екатериной Великой рассеянно постукивал по царскому колену своей пухлой волосатой рукой, чтобы лучше подчеркнуть идею, которую защищал», брата Марата, который «преподавал французский в русских лицах» (Mademoiselle O, 150). Нелепый характер Мадемуазель возводится к «виду» иностранной гувернантки в русской семье: «...такая анонимная учительница оставалась в одной семье по многу лет, иногда всю жизнь; и всегда в положении несколько ложном: вечно отодвнутая на дальний край стола, рядом с бедными родственниками и управляющим, которого она презирала; всегда незамужняя; не знающая русского; эти существа вели жизнь нереальную, наполненную традиционной ностальгией, которая была им более опорой, чем мукой, и с чувством некоторой досады по отношению к людям, которые относились к ним не как к живым существам, но скорее как к необходимой детали, тысячу раз повторяющейся в их повседневной жизни, — вроде мебели, которую замечают только когда

приходит срок выносить ее на чердак» (Там же, 150–151). Мотив «соловьиного» голоса Мадемуазель дополняется историческим отступлением о роли французского языка в жизни русского общества, об особом бытовом французском, часто заключавшемся в употреблении в русской речи французских слов и калькировании во французском языке русского синтаксиса. Все эти элементы, ориентированные на французскую рецепцию, в последующих версиях сняты. В русской версии главы о гувернантке добавлен ряд апелляций к знаниям русских своего круга и времени: в своем одиночестве на станции Мадемуазель сравнивает себя с графиней Карениной (ДБ, 202), в путешествии на санях по зимней «степи» (девять верст от Сиверской до Выры) она иронически уподобляется автором героине романа из русской жизни французского писателя Ксавьера де Местра «Юная Сибирячка» («*La jeune Sibirienne*», 1815) (ДБ, 203) (ср. также такие сравнения, как «горбится бледно-серая обезьяна из фарфора <...>, необыкновенно похожая на А. Ф. Кони, поедающего яблоко» (204), «чеховское пенснэ» (208)). Из множества маргинальных живописных подробностей, зерна которых содержатся во французском оригинале главы, в ранние английские версии (M2 и SE) переходят те, которые работают на создание эффекта правдоподобия; в ДБ — живописные отступления, не играющие роли в развитии сюжета (о бедной набоковской родственнице Надежде Ильиничне, соперничавшей с Мадемуазель в полноте (ДБ, 214–215), водяном лифте в особняке на Морской, оскорбительно бастовавшем из-за веса пассажирки (Там же, 217)), а также названия (Выра, Сиверская), имена («кучер Захар», «воронье Зойка и Зинка», «буфетчик Алексей»). В SM соединяются гетерогенные элементы, ориентированные на разные типы рецепции: ряд «русских» мелочей из ДБ соседствует с описаниями в стиле путеводителей, адресованными американским читателям («...стильная (русский ампир) гостиная...» (SM, 79 / ПГ, 397); «...наш городской дом — здание в итальянском стиле из финского гранита, построенное моим дедом около 1885 года, с цветочными фресками над третьим (последним) этажом и фонарем второго этажа, в Санкт-Петербурге (ныне Ленинград), в доме 47 по Морской (ныне улица Герцена)» (SM, 86 / ПГ, 406)).

В SM по сравнению с предыдущими вариантами текста сообщается ряд дополнительных сведений о прошлом: почти вдвое

увеличилась шестая глава, о бабочках, что связано, видимо, с тем, что работа над SM совпала с работой над (неосуществившимся) проектом «Европейские бабочки» («Butterflies of Europe») (см.: Boyd 1991, 469); добавлен ряд сведений из семейной истории. Это совершенствование мемуарной оптики, по словам Набокова, стало возможным, во-первых, благодаря получению новых фактических сведений: «При написании в Америке первого ее [автобиографии] варианта мне очень мешало почти полное отсутствие сведений об истории семьи и, как следствие, невозможность проверить мою память, когда я чувствовал, что, может быть, ошибаюсь. В этом издании расширена и переработана биография моего отца. Появилось и множество иных исправлений и добавлений, особенно в начальных главах» (SM, 9 / ПГ, 319; ср.: Там же, 10–11 / 321–322). И, во-вторых, благодаря усилению личного воспоминания: «Я <...> попытался как-то исправить запаятливые недостатки оригинала — белые пятна, смазанные участки, темные области. Я обнаружил, что по временам напряжение воли позволяет придать бесцветной кляксе прекрасную резкость очертаний, так что вдруг удается признать нежданно возникший вид или надеть именованное безымянного слугу» (SM, 9 / ПГ, 320).

«Расширенная и переработанная» биография отца, которую Набоков выделяет специально, написана по материалам альбома матери, Елены Ивановны, в который та клеивала «старые документы, включая дипломы, дневники, наброски, удостоверения личности, карандашные заметки и кое-какие печатные материалы» (SM, 135 / ПГ, 465). Разворачивание биографии отца неожиданно усиливает мотив *диссоциации отца и сына Набоковых*: если в ДБ Набоков подробно пишет о тайной связи с отцом, его неведомой посторонним принадлежности к детскому миру сына: «...обтекающее душу чувство, что вот, независимо от его занятий <...>, мы с ним всегда в заговоре, и посреди любого из этих внешне чуждых мне занятий он может мне подать — да и подавал — тайный знак принадлежности к богатейшему “детскому” миру, где я с ним связан был тем же таинственным ровесничеством, каким тогда был связан с матерью или как сегодня связан с сыном» (ДБ, 266) — то в SM этот пассаж целиком убран (SM, 145 / ПГ, 476). Ролан Барт в своей автобиографии отмечает родственников по тому, кто из них играл роль в формировании его языка (Barthes 1999, 14–17) — «превосходные», «безупречные» язык, почерк и речь Набокова-отца подчеркнута

противоположны сыновним: «...помимо Флобера, [отец] высоко ценил Стендаля, Бальзака и Золя — троицу невыносимых посредственностей, на *мой* собственный вкус. <...> черновики некоторых его прокламаций <...> и редакционных статей написаны наклонным, точно в прописи, прекрасно ровным, невероятно правильным почерком и почти свободны от поправок — чистота, определенность, согласная работа души и тела, которую я, усмехаясь, сравниваю с моим мышинным почерком и чумазыми черновиками, с резней поправок, перемарываний и новых поправок в тех самых строках, посредством которых я вот уже два часа пытаюсь описать двухминутную пробежку его безупречной руки. <...> Не диво, что он был прекрасным оратором, сдержанной “английской” складки <...> — и в этом отношении тоже я, обращающийся без отпечатанного текста в потешного мямлю, не унаследовал ничего» (SM, 138 / ПГ, 468).

Пример, который Набоков приводит для иллюстрации усилия воспоминания: «...предмет, бывший просто подменой, выбранной наугад <...> досаждал мне всякий раз <...>, пока я в конце концов не поднатужился и пока наугад подобранные очки (в которых Мнемозина нуждается больше кого бы то ни было) не преобразовались в отчетливо вспомнившийся, *устричной формы портсигар*, мерцающий в мокрой траве у подножия осины на Chemin du Pendu, где я в тот июльский день 1907 года нашел бражника, редко встречаемого на столь далеком западе, и где четвертью века раньше мой отец поймал дневную павлиноглазку, чрезвычайно редкую в нашем северном краю» (SM, 9 / ПГ, 319–320, курсив наш — М. М.), — также глубоко связан с поэтикой текста, что Набоков эксплицирует, раскрывая интертекстуальную природу этого воспоминания в предисловии к английскому переводу «Короля, дамы, валета» (1967): «...автор прибегнул к презренной уловке, заставив Драйера отослать Франца в Берлин с портсигаром в виде раковины <...> (напоминаю, что такой же предмет фигурирует и в книге моих воспоминаний “Другие берега”, да оно и понятно, ибо формой он напоминает знаменитое пирожное из “Поисков утраченного времени”» (пер. Г. Барабтарло и В. Набоковой цит. по: Набоков: pro et contra, 65). Усилие воспоминания маркируется как эстетическая деятельность, родственная чтению: то, что автору удалось *вспомнить* «устричной формы портсигар», каким-то образом непосредственно связано («да оно и понятно») с тем, что он является репликой печенья «мадлен» — «Одно из тех круглых, пышных бисквитных пирожных, формой для которых как будто бы служат же-

лобчатые раковины пластинчатожаберных моллюсков» (Пруст 1992, 41) — из классической сцены воспоминания Пруста. Набоков очевидно заявляет о своем соперничестве с Прустом, эмуляции его поэтики воспоминания (хотя в самой сцене в SM по сравнению с ДБ (2 главка 8 главы) только заменяется слово «очки» на слово «портсигар») — во всяком случае, добавления в SM играют роль в поэтике текста.

В предисловии к SM посредством аналогии вариантов автобиографии метаморфозе бабочки (SM, 10 / ПГ, 320) Набоков представляет последовательные версии своей автобиографии как стадии развития одного организма. Он интериоризировал, сделал текстом не только языковую «невязку» в своей автобиографической личности и воспоминаниях, но и многократность метаморфоз текста, взгляд на прошлое через призму не только времени и искусства, но и предшествовавших вариантов воспоминаний, опираясь на титульное для ДБ стихотворение Пушкина «Вновь я посетил...» (1835). Аллюзия к нему есть не только в заглавии ДБ, но и в окончательной английской версии «Speak, Memory: An Autobiography Revisited»: Набоков переводил «Вновь я посетил» как «I have revisited...» (Письмо В. Набокова Л. Д. Планте от 1 апреля 1954 года, Berg Collection), т. е. заглавие SM по русски должно звучать как «автобиография вновь посещенная». Эта цитата отсылает к пушкинскому воспоминанию одного и того же локуса, «уголка», из разных точек времени: поэт через десять лет «вновь посещает» те места, где «провел изгнанником два года незаметных», снова видит знакомые места, которые вводятся характерным и для Набокова дейктическим визуальным индексом «вот» («Вот опальный домик <...> Вот холм лесистый»), и вспоминает, как в прошлом изгнании вспоминал «иные берега, иные волны», а в финале представляет себе, как, проезжая мимо тех же трех сосен «владений дедовских», о нем «вспомянет» его внук (отметим также, что в черновике стихотворения был еще мотив «давней песни» и «старой книги», читанных в первом изгнании, телескопирующий этот вариант «воспоминания воспоминания» через литературные претексты). Невозможное для Набокова реальное, физическое посещение мест, связанных с прошлым, «с подложным паспортом, под фамилией Никербокер» (ДБ, 298)⁴⁸, замещается возвращением к тексту прошлых вариантов воспоминаний⁴⁹, к элегическим и автобиографическим литературным подтекстам⁵⁰.

Примечания

¹⁸ Кембриджская «жена» Набокова была, видимо, какой-то домашней шуткой в письмах матери из Кембриджа Набоков время от времени делает приписки «Жена кланяется» (письмо от 6 ноября 1920), «Жена шлет всем привет» (8 ноября 1920), «Жена благодарит за привет» (18 декабря 1920) (Berg Collection 99 A L S, 33 postcards to Elena Ivanovna Nabokov)

¹⁹ В письме редактору издательства «Victor Gollancz», предложившей Набокову выбрать другое название, так как «для английской публики, мы уверены, заглавие не подходит, заглавие книги должно передавать чудный романтизм и ностальгию рассказанной вами истории» (Berg Collection 5 T L, 1 T N to Victor Gollancz Letter from Sheila Hodgers to Vladimir Nabokov),— Набоков ответил «У меня было несколько заглавий для книги, и я выбрал наиболее абстрактное, потому что не хочу, чтобы хоть капля книжной крови выступала на ее обложку. Но конечно я понимаю вашу точку зрения, тем более, что никому из моих друзей не понравилось “Conclusive Evidence” Поэтому вот несколько заглавий, из которых вы можете выбрать “Clues”, “The Rainbow Edge”, “Speak, Mnemosyne!” (это мое любимое), “The Prismatic Edge”, “The Moulded Feather”) (из стихотворения Браунинга), “Nabokov’s Opening” (шахматный термин), “Emblemata”» (Selected Letters, 118–119) В предисловии к SM Набоков упоминает также вариант заглавия «Anthemion», в письме к Э Уилсону — «The Person in Question» (The Nabokov—Wilson Letters, 188, 259) Впрочем, в переписке с Р Гринбергом Набоков заметил, что заглавие SE «мне нравится — философски-оправдано и есть музыкальный холодок» (Друзья, бабочки и монстры, 496) Главному редактору издательства Рут Голланц понравилось только «Speak, Mnemosyne!» — «но у этого [заглавия] есть, как нам кажется, один фатальный недостаток Мы в большой степени зависим от прокатных библиотек, люди, которые ходят в прокатные библиотеки, не хотят попадать в глупое положение они боятся, что не смогут правильно произнести это слово и поэтому не будут спрашивать вашу книгу» (письмо Набокову от 2 апреля 1951 года, Berg Collection, ср ироническое переименование этого письма в предисловии к SM, 8), поэтому автор и издательство сошлись на «Speak, Memoгу»

²⁰ Главы ДБ сначала печатались с незначительными разночтениями, в журналах предисловие, гл 1–3, под общим заглавием «Воспоминания» в «Опыты» (Нью-Йорк) Кн 3 1954, 3–49, гл 4–6 и 7–9 под заглавием «Другие берега» в «Новый Журнал» (Нью-Йорк) Кн 37, 1954, 71–118 и кн 38, 1954, 115–154

²¹ В черновой заметке Набоков отметил 14 мая 1950 года как дату окончания SE, «начатой 3 года назад», т е в середине 1947 года (Berg Collection Notes for the work in progress)

²² В этом письме упоминается еще одна, неопубликованная, глава, которая должна была занять место перед главой «Изгнанник» («Exile»)

— «новая вещь, нечто вроде эссе о женщинах и любви» (Selected Letters, 99). Можно только предположить, что она была посвящена романтическим приключениям Набокова в Кембридже, в духе «Университетской поэмы».

²³ Русский перевод главы, сделанный Сергеем Ильиным по более полной, чем журнальная, версии главы в издании «Library of America» см. в Приложении.

²⁴ Марина Гришакова (Grishakova 2000, 255) указывает, что Набоков пользовался третьим изданием книги 1934 года, в котором есть дополнительные разъяснения и примеры экспериментов.

²⁵ М. Гришакова (Grishakova 2000, 250–251, 255) предполагает, что мотив вписывания наблюдателя в картину из опущенной 16 главы SE (конец 1949 — начало 1950 г.) мог быть связан с другой книгой Данна, тематически соотнесенной с «Экспериментом со временем», — «Серийная вселенная» (1934).

²⁶ Ср. также другие сны, приведенные в: Boyd 1991, 616–617; The New Yorker. March 29, 1999, 84; набоковскую классификацию снов см. в: Boyd 1991, 488.

²⁷ На прямую связь автобиографии с «Бледным огнем» Набоков собирався указать в варианте финала предисловия к SM: «Как где-то говорит Джон Шейд: “Nobody will need my index, / I suppose, / But through it a gentle wind ex./ Pontus blows”» (Berg Collection. Notes for the work in progress).

²⁸ В июне 1951 года Набоков предложил Гринбергу попробовать перевести SE на русский: «...ты пожалуй единственный человек, которому я готов был бы доверить перевод *Conclusive Evidence* на великий, могучий, свободный. Ив. Бунин? Но у него есть ужасные одессизмы (как напр<имер> «он стыдился за глухоту») и кроме того он не знает английского. Чета Набоковых? Но они слишком заняты. Seriously — мне необыкновенно нравится мысль, чтобы ты перевел главу (или всю штуку?). Правда, там есть шахматная задача... Но может быть кто-нибудь тебе объяснит названия фигур и элементарные ходы» (Письмо от 2 июня 1951 г., цит. по: Друзья, бабочки и монстры, 497) и поощрял его работу: «Отложи все дела (“отложите все частные дела”, как писал Гоголь в стадии “Переписки”) и переводы. Буду каждое слово сверять с подлинником» (Там же, 499; ср.: 500, 501) — но, получив в начале 1952 года готовый перевод, видимо, 14 главы SE, Набоков вежливо отказался («...благодарю тебя за присланный перевод. Местами он нуждается в подгладке, но у тебя зато много отличных “трувай”» (Дребезжание моих ржавых русских струн, 375)), а Уилсону написал, что гринберговский перевод «невозможно грубый» (The Nabokov—Wilson Letters, 268). Вряд ли из этого можно сделать вывод, что Набоков всерьез планировал ограничиться чужим переводом SE на русский — видимо, следует учитывать, что лестное предложение о соавторстве было им сделано Гринбергу непосредственно перед просьбой о большой сумме денег в долг (см.: Друзья, бабочки и монстры, 498–499).

²⁹ В предисловии к ДБ Набоков называет дело перевода СЕ на русский «безумным» (144), но объясняет это только проблемами тематичности, хотя его эмфатическая интонация и неопределенность объяснений подсказывают, что имеется в виду нечто более сложное: «Недостатки объявились такие, так отвратительно тарасилась иная фраза, так много было и пробелов и лишних пояснений, что точный перевод на русский язык был бы карикатурой Мнемозины» (Там же).

³⁰ Аналогичным образом Набоков указывает, что 11 глава, «Первое стихотворение», была исключена из ДБ, в предисловии к SM, где это обстоятельство, как кажется, не актуально.

³¹ В поздние годы Набоков очевидно сознательно конструировал свой образ как экстерриториальный по отношению к любой национальности и языку: на вопрос Алвина Тофлера в интервью 1964 года для «Плейбоя» о том, есть ли у него чувство национальности, Набоков ответил: «Я американский писатель, родившийся в России и получивший образование в Англии, где я изучал французскую литературу, после чего провел пятнадцать лет в Германии» (Strong Opinions, 26), а на вопрос Герберта Голда о том, есть ли у него тайный писательский недостаток, ответил, что это — «отсутствие природного словаря (natural vocabulary). Это странное признание, но правдивое. Из двух инструментов, находящихся в моем распоряжении, один — мой родной язык — я более не могу использовать, и не только потому, что у меня нет русских читателей, но и потому, что восторг словесных приключений в среде русского языка постепенно угас с тех пор, как я в 1940 перешел на английский. Мой английский, этот второй инструмент, которым я обладал с самого начала, тем не менее малоподвижен и искусственен...» (Там же, 106).

³² «*Vot zapomni* (now remember)...» (SM, 33), «a path dubbed *tropinka Sfinksov* (path of the Spingids)...» (34), «*Summer soomerki* — the lovely Russian word for dusk» (64), «*Ne budet-li, ti ved' ustal* (Haven't you had enough, aren't you tired)?...» (112), «the number of which was 24–43, *dvadtsat' chetire sorok tri* <...> the voice of Ustin saying “*moyo pochtenietse!*” (the ingratiating diminutive of “my respects”)...» (181).

³³ «the good *barin*» (SM, 26), «the very Russian sport of *hodit' po gribi* (looking for mushrooms)» (35), «An exciting sense of *rodina*, “motherland”» (76), ср. также: SM, 171, 174, 178, 179.

³⁴ В предисловии к английскому оригиналу «Лолиты» — второму произведению, переведенному Набоковым на русский — он тематизирует отказ от языка: «Личная моя трагедия — <...> это то, что мне пришлось отказаться от природной речи, от моего ничем не стесненного, богатого, бесконечно послушного мне русского слога...» (Набоков: pro et contra, 89) — в уместной для этого романа метафоре отказа (в английском оригинале: «to abandon») от «послушной (docile)» возлюбленной; в пассаже на ту же тему в предисловии к ДБ используются адекватные для автобиографии метафоры «индивидуальной, кровной» связи (ДБ, 143) с языком, собственного «чудовищного»

«перевоплощения», а также перечисляются имена «Аввакума, Пушкина, Толстого» (Там же), определивших не только русский литературный язык вообще, но и автобиографическую традицию в частности.

³⁵ Возможно, у Набокова в эмигрантских кругах было прозвище «метеор» — Нина Берберова в письме к нему от 8 февраля 1935 года пишет: «Очень была бы я рада повидать Вас, милый метеор!» (The New York Public Library. Berg Collection. Berberova Nina. 2 A. L. S., 1 A. N. S. to Vladimir Nabokov. Копия оригинала, хранящегося в Библиотеке Конгресса США).

³⁶ У Набокова достаточно очевидны прагматические причины — вначале необходимость снабдить американских читателей «набоковским мифом», потом амбивалентное возвращение к «родному» языку воспоминаний и, наконец, SM как один из авто-антологических проектов Набокова «пост-Лолитиных» лет (сборники стихов, интервью, переиздания русских романов). Изменения в SM versus ДБ достаточно подробно рассмотрены (см.: Grayson 1977, 140–166, Rosengrant 1995): они связаны с прагматикой — повторной адресацией текста американскому читателю, для которого проясняются литературные аллюзии, русские реалии, увеличивается число дат, цифр, исторических событий и комментариев к ним; с историей создания произведения, т. е. со встречей с родственниками, уточнением семейной истории; и с общими для автопереводческой практики Набокова структурными тенденциями более четкого проведения сквозных мотивов.

³⁷ В письме Набокову от 19 ноября 1937 года Ходасевич обещает научить его маленького сына «читать “Для берегов...” с вариантами» (Из переписки В. Ф. Ходасевича, 280).

³⁸ Третий элемент, код связи которого с первым стихотворением через беседку также задан в форме несложной загадки — бабочки: «Узкий мосток над яругой в самой глуши парка и беседка, возникающая в середине его, будто сгущенная радуга, становилась после недолгого дождика скользкими, словно натертыми темной и, пожалуй, волшебной мазью. Этимологически “ravailon” и “rapilio” — близкие родственники» (SM, 167 / ПГ, 500–501). Э. Брасс, обратившись к Вебстерскому толковому словарю, легко находит объяснение этой связи: «ravailon, *сущ.* (старофранц. ravellion, лат. rapilio бабочка...) ...5. *Архит.* Легкое украшенное строение в парке или саду» (Bruss 1976, 153). Добавим, что «темная и, пожалуй, волшебная мазь» отсылает к неоднократно описывавшемуся Набоковым способу ловли бабочек, состоявшем в нанесении на ствол дерева липкой сладкой смеси патоки и рома (см.: The Nabokov—Wilson Letters, 69). Таким образом, Набоков связывает первое стихотворение с «арлекиновой» беседкой и бабочками, конструируя locus творчества, «подписанный» набоковской монограммой (фирменными знаками синестезии и лепидоптерологии) (ср. о беседке в 11 главе: «Она, так сказать, мреет где-то рядом, словно скромная подпись художника» (SM, 167 / ПГ, 500)).

³⁹ В архиве Набокова есть стихотворение, датированное летом 1914 года (Boyd 1995, 341), а также, со слов писателя, известно о его первом, «семейном» издании 1914 года — брошюре без названия, возможно, переводе с эпиграфом из «Ромео и Джульетты» — но вряд ли эти недоступные читателям тесты могут считаться релевантным прообразом «первого стихотворения» автобиографии

⁴⁰ Ср в лицейских элегиях Пушкина «Опали вы, листы *вчерашней розы!* / Не доцвели до месячных лучей Умчались вы, дни радости моей! Умчались вы — невольно льются *слезы,* / И вяну я на темном утре дней» («Опять я ваш, о юные друзья!» (1817) Курсив наш — М М) По замечанию Б В Томашевского, цикл, к которому принадлежит это стихотворение, «объединяет традиционные мотивы “унылой элегии” тех лет темы несчастной любви, скорби и слез, ранней смерти, причем изливаниям поэта сопутствует столь же традиционный пейзаж сумрачные облака, луна, дубравы, ручей и т п» (цит по Пушкин А С Стихотворения Л, 1955 Т 2 Библиотека поэта (Большая серия), С 592) «Элегические затеи» своей юности («Мечты, мечты, / Где ваша *сладость?* / Гды ты, где ты, / Ночная *радость?*» («Пробуждение», 1817)) Пушкин спародировал в «Евгении Онегине» «Мечты, мечты! где ваша *сладость?* / Где, вечная к ней рифма, *младость?*» (б XLIV)

«Унылая элегия» — поэтический модус, который роднит с автобиографией Набокова не только ретроспекция, но и более специфическая черта — поэтика «будущего воспоминания», взгляд на настоящее как на воспоминание, ср «Мне думается, что в этом смысл писательского творчества изображать обыкновенные вещи так, как они отразятся в ласковых зеркалах будущих времен» («Путеводитель по Берлину» (1924) // Набоков I, 178) — в элегии «событие» представляется «под формую воспоминания, проникнутого грустью» (В Г Белинский Разделение поэзии на роды и виды // Белинский 1954, 50)

⁴¹ Набор условных романтических имен — «Делия, Тамара, Ленора» — продублирован, со снижением, в надписи на стене беседки «Здесь были Даша, Тамара и Лена» (SM, 168 / ПГ, 501), что усиливает, хотя и с оттенком иронии, связь «реальной» Тамары и любви к ней с романтической традицией

⁴² Набоков также обрамляет свою автобиографию отсылками к античным элегиям в предисловии к SM он пишет об индексе «Through the window of that index < > sometimes a gentle wind *ex / Ponto* blows», — вероятно, отсылая к «Элегиям с Понта» Овидия, а последнюю главу начинает с прозаического парафраза 14 оды 2 книги «Од» Горация Постуму «Eheu, fugaces» (ДБ 293 Подробнее см с 78–92 настоящей работы), к которой в своих элегиях обращались Батюшков и Жуковский (см Вацуро 1994, 91–95)

⁴³ Канонизированный Блоком цыганский романс также назван среди клише первого стихотворения «Лучшие из них [цыганских романсов] порождали гортанные ноты, звенящие в стихах настоящих поэтов

(прежде всего Александра Блока). <...> Естественная их среда определялась плачущими соловьями, цветущими деревьями и аллеями что-то шелчущих деревьев, осенявших парки деревенских усадеб» (SM, 174 / ПГ, 508).

⁴⁴ Набоков перевел для сборника «Three Russian Poets: Selections from Pushkin, Lermontov and Tyutchev» (Norfolk, CT.: New Directions, 1944) несколько стихотворений Тютчева: «Летний вечер» (1828), «Слезы» (1823), «Песок сыпучий по колени...» (1830), «Silentium!» (1829), «Последняя любовь» (1851–1854), «Тени сизые смешались...» (1835), «Святая ночь на небосклон взошла...» (1850), «Есть в осени первоначальной...» (1857), «Успокоение» (1830), «Слезы людские, о слезы людские...» (1849).

⁴⁵ Рифмованный перевод первой строфы этого стихотворения Набоков вставил в «Аду» (часть 2, гл. 8). К Фету, по наблюдению А. Жолковского (2001), отсылает и описание странного ощущения по окончании стихотворения: «Нервы мои трепетали из-за тьмы, которая незаметно для меня, поглощенного иным, окутала землю, и наготы небесной тверди, полного разоблачения которой я также не заметил. Надо мною, среди бесформенных деревьев, обступивших мою тающую тропу, слабо светило от обилия звезд ночное небо. В те годы это волшебное месиво созвездий, туманностей, межзвездных провалов и прочих элементов грозного представления нагоняло на меня неопишемую дурноту, безоговорочный ужас, как будто я, головою вниз, свисал с земли на самом краю бесконечного пространства, а притяженье земли хоть и держало меня за пятки, но могло их в любой момент отпустить» (SM, 175 / ПГ, 509–510). Ключевая, несколько комическая картина — поэт, который *летом* глядит *ночью* вверх в звездное небо, на небесную *твердь* (firmament) и вдруг как будто переворачивается и с *ужасом* чувствует, что свисает *вниз* головой над звездной бездной — является прозаическим парафразом стихотворения Фета «На стоге сена ночью южной» (1857):

На стоге сена *ночью* южной
Лицом ко *тверди* я лежал,
И хор светил, живой и дружный,
Кругом раскинувшись, дрожал. <...>
Я ль неся к бездне полуночной,
Иль сонмы звезд ко мне неслись?
Казалось, будто в длани мощной
Над этой бездной я повис.
И с замираньем и смятеньем
Я взором мерил глубину,
В которой с каждым я мгновеньем
Все невозвратнее тону.

Набоков, видимо, считал Фета одним из первых русских поэтов — он перевел на английский язык его стихотворения «Alter Ego» (1878), «Из-

мучен жизнью, коварством надежды» (1864?), «Ласточки» (1884) (все — в *The Russian Review* 1943 Vol 3 №1, Autumn)

⁴⁶ Отметим, что этот набор имен — Пушкин, Тютчев, Фет, Блок, а также доминирующий элемент вторичности, подражательности — действительно соответствует поэтической родословной Сирина, которую составили ему рецензенты его первых эмигрантских сборников, «Гроздь» (1923) и «Горный путь» (1923), и повторил Г Струве в своей книге «Русская литература в изгнании» (1956) Сирин — «поэтический старовер» (Струве 1956, 166), автор «довольно бледных стихов, на которых лежала заметная печать Фета и в которых большую роль играли юношеские реминисценции и русские темы» (Струве Г Творчество Сирина // Россия и славянство (Париж) 1930, 17 мая), он принадлежит к «рано умудренным» юношам, «насквозь пропитанным и отравленным культурой», открыто наследующим «отцам» — в первую очередь, Пушкину, Тютчеву, Фету, Блоку, «[у] стихов Сирина большое прошлое и никакого будущего» (К В [Мочульский] [Рецензия] Гроздь Берлин Гамаюн, 1923 // Звено (Париж) 1923 № 12, 23 апреля), «Плохо не то, что стихи В Сирина ультраэстетны, а то, что они затасканы и эстетны по-плохому < > его мир смахивает скорей на посредственную бутафорию Все его эпитеты взяты от раннего символизма (багряные тучи, лазурные скалы, лазурные страны, лучезарные щиты, полнолуния и т д), многие строки навеяны Блоком» (А Б[ахра]х [Рецензия] // Дни (Берлин) 1923 №63, 14 января)

⁴⁷ Далее сокращенно французская версия 1936 года — *Mademoiselle O*, английский журнальный вариант («*Atlantic Monthly*», 1943), цит по сборнику Набокова «Девять рассказов» («*Nine Stories*», 1947) — М2

⁴⁸ Ср черновой эпиграф к СЕ «Там был дом Я не мог себе представить, что все так изменилось Какой ужас — я ничего не узнаю Незачем идти дальше Простите, Хопкинсон, что заставил вас проделывать такой долгий путь Я предвкушал настоящую оргию ностальгии и узнавания! Кажется, тот человек что-то подозревает Поговорите с ним Turisti Amerikantsi Подождите-ка Скажите ему, что я призрак Вы ведь знаете, как по-русски «призрак»? Mechta Prizrak Metafizicheskiy kapitalist Бежим, Хопкинсон!» (Berg Collection «*Speak, Memory an autobiography revisited*» Typescript, with published pages from «*Conclusive Evidence*», all with the author's ms corrections, unsigned and undated 407 p, цит по Boyd 1996, 695)

⁴⁹ Возвращение к прошлому как перечитывание ранних вариантов собственной автобиографии должно было, видимо, стать важным элементом ее продолжения, одна из тем которого — «Критика и дополнения к “Убедительному доказательству”» (Berg Collection Notes for the work in progress), ср также 16 главу СЕ

⁵⁰ Ср в стихотворении «К кн С М Качурину» (1947) о воображаемом возвращении в Петербург отсылку к телескопированному сну в стихотворении Лермонтова «Сон» («В полдневный жар в долине Дагестана») (1841) «и всем долинам дагестанским / я шлю завистливый

привет» (Набоков V, 428), ср. его анализ с очевидной проекцией на собственную мемуарную поэтику в эссе Набокова «Мираж Лермонтова» («The Lermontov Mirage») (The Russian Review. 1941. Vol. 1. № 1, November).

Детский текст

Эффект традиционности, «уже читанного» входит в код автобиографии Набокова, особенно ее русского варианта: заглавие, напоминающее о пушкинских элегиях и «С того берега» Герцена⁵¹; «литературная» родословная автора: «По отцовской линии мы состоим в разнообразном родстве или свойстве с Аксаковыми, Шишковыми, Пушиными, Данзасами» (ДБ, 170–171); названия глав в журнальной публикации: «Первая любовь», «Портрет моего дяди»⁵². Стиль, ритм усадебного дворянского детства Набокова предопределяют отсылки к целому пласту «дворянской» русской литературы, что Набоков сам отмечает: «Пикники, спектакли, бурные игры, наш таинственный вырский парк, прелестное бабушкино Батово, великолепные витгенштейновские имения — Дружноселье за Сиверской и Каменка в Подольской губернии — все это осталось идилично гравюрным фоном в памяти, находящей теперь схожий рисунок только в совсем старой русской литературе» (ДБ, 176).

Центральный мотив *утраченного рая детства* в ДБ и мемуарная поэтика его репрезентации восходят к «главному» автобиографическому тексту русской литературы XIX—XX вв. — фикциональной автобиографии Л. Толстого «Детство» (1852). В области русских фикциональных автобиографий, как и в других национальных автобиографических традициях (см.: Chombat de Lauwe 1971, Сое 1984), можно выделить «автобиографию детства», или «детский текст» (Шиндин 1995). К нему относятся, в первую очередь, «Детство» Л. Толстого, а также «Детские годы Багрова внука» (1859) Аксакова, «Пошехонская старина» (1881) Салтыкова-Щедрина, «Сон Обломова» Гончарова, трилогия М. Горького «Детство», «В людях», «Мои университеты» (1913–1920), «Котик Летаев» (1922) Андрея Белого, «Детство Люверс» (1922) Б. Пастернака и «Жизнь Арсеньева» (1927–1930) И. Бунина. Э. Вахтель выделяет из автобиографий детства Толстого и Аксакова *фигу-*

ры детства, сквозь призму которых последующие автобиографы, сознательно или бессознательно, пропускали собственные подлинные воспоминания: «Слова, фразы и даже целые сцены из “Детства” накладывались на предположительно нефикциональные тексты» (Wachtel 1990, 4 и passim) — так, автобиографический герой «Жизни Арсеньева», собираясь начать «повесть о самом себе», начинает с рефлексии не на собственную жизнь, а именно на традицию толстовского «Детства»: «Но как? Вроде “Детства, отрочества”? Или еще проще? “Я родился там-то и тогда-то...” Но, Боже, как это сухо, ничтожно — и неверно! Я ведь чувствую совсем не то!» (Бунин 1966–6, 236–237). В первую очередь, это миф идиллического, райского детства и описывавшие его формулы, главным источником которых служит глава 15 толстовского «Детства» с открывающей ее фразой: «Счастливая, счастливая, невозвратимая пора детства!», — а также ряд топосов: обобщенно-поэтический, лишенный резких индивидуальных черт образ кроткой, нежной матери (отметим, что образ матери Иртеньева не автобиографичен, т. е. вымышлен — Л. Я. Гинзбург называет трилогию Толстого скорее «автопсихологическим», нежели автобиографическим произведением (Гинзбург 1977, 299)) и строгого, но справедливого отца (симметричный вариант: экстравагантного и склонного к мотовству) (см.: Wachtel 1990, 99–102); восходящие к роману воспитания мотивы дороги, тяжелой болезни героя, смерти матери, отмечающие переход из одной возрастной категории (младенчества, детства) в следующую, и проч. Авторы последующих автобиографий обращаются к рефлексии на эту традицию наравне с авторефлексией: «Золотое, счастливое время! Нет, это время несчастное, болезненно-чувствительное, жалкое» (И. Бунин. Жизнь Арсеньева, цит. по: Бунин 1996–6, 9)⁵³; «Сколько ни читал я воспоминаний о детстве, у всех кроткая мать и строгий, умный отец: от отца мозг, от матери сердце. Так это, вероятно, и полагается. У меня тоже мать была кроткая, т. е. добрая и мягкая по характеру женщина, но и в отце не было ни капли строгости, а умными были оба ...» (М. Осоргин. Времена (1955), цит. по: Осоргин 1992, 493). В ДБ традиционалистская толстовская линия в автобиографии актуализируется через «семейственную», интимную и одновременно эпическую, интонацию семейной хроники, вводимую временем имперфекта, передающего регулярно, всегда повторяющиеся события, репрезентирующего статичный райский мир, «где все так, как должно быть, ничто никогда не изменится,

никто никогда не умрет» (ДБ, 188): «Проснешься, бывало, летним утром и сразу, в отроческом трепете, смотришь <...>. Бывало, влетев в комнату <...>. Бывало, большая глянцеви́то-красная гусеница...» (ДБ, 220–221) — ср. в центральной, 15 главе толстовского «Детства»: «Набегавшись досыта, сидишь, бывало, за чайным столом <...>. Чувствуешь, бывало, впросонках, как чья-то нежная рука трогает тебя <...>. После этого, как, бывало, придешь на верх и станешь перед иконами <...>. После молитвы завернешься, бывало, в одеяльце <...>. Вспомнишь, бывало, о Карл Ивановиче ...». Описывая собственное счастливое детство с помощью «толстовской» интонации, Набоков вводит фигуру «рая детства», пользуясь «семантическим ореолом» ее интонации⁵⁴, таким образом указывая на то, что он осознает ее традиционность, и одновременно позиционируя себя в русле «большой» традиции русской литературы⁵⁵.

Другой, столь же откровенно и одновременно иронически указанный интертекст «детского» или, точнее, «младенческого» текста ДБ — автобиографическая проза Андрея Белого, главным образом, «Котик Летаев». Рассказывая о зарождении у себя сознания — тема, в рамках которой естественно вспомнить Белого — Набоков связывает этот момент с тем, что соотнес «Я» и свой возраст с «не-Я» — отцом и матерью, которые репрезентированы как солнце и луна его зародившегося мира: «Крепкая, облая, сдобно-блестящая кавалергардская кираса, обхватывавшая грудь и спину отца, взошла как солнце, и слева, как дневная луна, повис парасоль матери» (ДБ, 147). Набоков называет это прохождение младенцем этапов истории мира «онтогенетическим повторением пройденного» в филогенезе — это «научное» сравнение явно отсылает к Белому, который, наиболее ясно в «Котике Летаеве», утверждает, что им в «становлении самосознающего “Я”» переживался «период древнейших культур» (Белый 1994, 419). Набоков, иронически переписывая Белого, соотносит свои детские игры с эпохами исторического развития мира: центр игр — диван, «массив, нагроможденный в эру доисторическую» (ДБ, 148) (ср. у Белого: «...переживаю пещерный период; переживаю жизнь катакомб; переживаю...подпирамидный Египет...» (Белый 1990, 321)); «история [эллинизм, мифологический период — М. М.] начинается неподалеку от него, с флоры прекрасного архипелага, там, где крупная гортензия в объемистом вазоне со следами земли наполовину скрывает <...> пье-

дестал мраморной Дианы, на которой сидит муха» (ДБ, 148); «батальный», собственно «исторический» период связан с изображающей Наполеона гравюрой, висящей над диваном (Там же). В противопоставлении «первобытной пещеры» «модному лону» («венским мистикам наперекор») — т. е. в описании проползания по туннелю, сложенному «взрослым домочадцем» из валиков все того же дивана (ДБ, 148–149) — Набоков также, видимо, в игровом варианте, противопоставляет фрейдизм воспоминаниям А. Белого о процессе рождения, который тот соотносит с коридором (Белый 1990, 318, 321). «Вторичная мифологизация» по Набокову — онтогенетическое повторение прошлого, зарождение «я» в трехлетнем возрасте — имеет принципиально игровой характер: «Шутке, значит, я обязан первым проблеском полноценного сознания...» (ДБ, 147–148).

Эмигрантская мемуаристика

Сам факт обращения к мемуарному жанру русского писателя-эмигранта неизбежно ставил его произведения в определенный литературный ряд, как для англо-американской, так и для русской публики: редактор издательства «Harper and Brothers», выпускавшего SE, предложил задержать издание книги из-за обилия на книжном рынке мемуарной литературы, на что Набокову пришлось возразить: «...изобилие воспоминаний и автобиографий генералов, политиков, музыкантов, крысоловов, фермеров и проч. едва ли может каким-то образом сказаться на продаже моей книги, поскольку она является в первую очередь литературным произведением, и то обстоятельство, что это автобиография, право же, совершенно не существенно» (Письмо В. Набокова Д. Фишеру от 21 апреля 1950 года, Berg Collection). Когда для первого британского издания SM (1951) была предложена обложка с видом старого Петербурга, Набокову (письмо было написано Верой Набоковой) также пришлось подчеркнуть: «...он [Набоков] хочет, чтобы в остальном вы не делали книгу слишком “русской”, потому что он считает свое произведение автобиографией писателя-космополита, а не жизнеописанием русского» (Письмо В. Набоковой Рут Голланц от 8 апреля 1951 года, Berg Collection). Тем ни менее, в рекламе SE пришлось обыгрывать именно ее принадлежность к мемуарному жанру — Набоков согласился на издательское предложение такой аннотации на обложке: «Блес-

тяще написанные воспоминания юноши о последних днях старого режима в России» («A Brilliantly Written Memoir of Youth in the Last Days of the Old Regime in Russia») (Письмо Д. Фишера В. Набокову от 1 сентября 1950 года, ответ от 2 сентября, Berg Collection). Редактор Издательства имени Чехова, где вышли ДБ, также соотносила его книгу с контекстом мемуарного бума, вызванного деятельностью эмигрантских русскоязычных издательств, альманахов, журналов: «Меня испугало, что вы упомянули слово “Воспоминания” — неужели так она [книга] будет называться. У нас уже так много “Воспоминаний” и в феврале выходит книга Маклакова “Из Воспоминаний”. Может быть не поздно еще изменить название» (Письмо Т. Г. Терентьевой В. Набоковой от 25 января 1954 года, Berg Collection).

Эмигрантские писатели первой волны единодушно утверждали, что «русская эмигрантская литература есть по преимуществу литература мемуаров и человеческих документов. <...> Пережитое слишком близко нам <...>. Пока мы можем только накоплять тот документальный материал, по которому будущие историки и писатели создадут правдивую и проникновенную картину нашей эпохи» (М. Арцыбашев. Черемуха (записки писателя). Варшава, 1927; цит. по: Литература русского зарубежья-2, 433); Д. Мережковский говорил, что патрон всей эмигрантской литературы Данте, постоянно оглядывающийся на родную Флоренцию (цит. по: Русская литература в эмиграции, 4); И. Тхоржевский (1950, 533–557) утверждал, что в эмиграции шло в основном «простое отображение русской жизни» главным образом «по линии воспоминаний или исторического романа»⁵⁶. Когда Глеб Струве пишет о ДБ: «...здесь, в рассказе о невыдуманной, действительной жизни на фоне трагического периода русской истории, с полной силой сказался феноменальный эгоцентризм Набокова, временами граничащий с дурным вкусом...» (Струве 1956, 288), — он читает автобиографию Набокова в традиции эмигрантских исторических мемуаров, в которых, по программному утверждению И. В. Гессена в предисловии к первому тому «Архива русской революции» (1921), «важнее всего отрешиться от своей собственной личности, не делать ее центральной фигурой» (Гессен 1921, 7)⁵⁷. ДБ демонстративно противостоит этой традиции: несмотря на то, что время действия автобиографии Набокова совпадает с известными «трагическими событиями»⁵⁸, которым автор был свидетелем⁵⁹, в тексте эти исторические события последовательно вводятся только в связи

с событиями «личной обочины общей истории» (ДБ, 153). Русско-японская война упоминается в связи с приватным «тематическим узором»: «Место это конечно Аббатия, на Адриатике. Накануне в кафе у фиумской пристани, когда уже нам подавали заказанное, мой отец заметил за ближним столиком двух японских офицеров — и мы тотчас ушли; однако я успел схватить целую бомбочку лимонного мороженого, которую так и унес в набухающем небной болью рту. Время, значит, 1904 год, мне пять лет» (ДБ, 151). В появлении генерала Куропаткина в доме Набоковых в знаменательный день его назначения Верховным Главнокомандующим Дальневосточной Армии (Набоков подчеркнуто не называет точное число, соотнося событие только с хронологией своих личных воспоминаний⁶⁰) выделяется сугубо частный мотив спичек: желая позабавить ребенка, генерал изображал с помощью спичек «море — в тихую — погоду», а затем «быстро сдвинул углом каждую чету спичек, так чтобы горизонт превратился в ломаную линию», изобразив море в бурю (ДБ, 151), — который потом будет использован для замены эксплицированной анти-советской позиции, ожидавшейся от писателя-эмигранта, метафорой: «Дело не в том, удалось или нет опростившемуся Куропаткину избежать советского конца (энциклопедия молчит, будто набрав крови в рот). Что любопытно тут для меня, так это логическое развитие темы спичек» (ДБ, 152)⁶¹.

Описание писательской эмигрантской среды (с которой, как известно из биографии Набокова (Бойд 2001), его рецензий и докладов 1920–30-х гг. (Доклады Владимира Набокова в Берлинском литературном кружке), Набоков был тесно связан в Берлине, Париже и даже во время своих наездов к матери в Прагу), ставшей материалом для множества мемуаристов, также подчеркнуто противопоставлено традиции: Набоков дистанцируется от «сиринского» прошлого, утверждая, что все оно «издержано» в романах и рассказах; эмигрантскую литературную среду он описывает «в «безмятежной ретроспективе (in serene retrospect)» (SM, 215 / ПГ, 558) как анонимные, обобщенные образы «почти бесплотных людей (hardly palpable people)» (SM, 216 / ПГ, 560) или, когда речь идет о литературных друзьях, сводя их образы к виньетке («В тридцатых годах помню Куприна, под дождем и желтыми листьями поднимающего издали в виде приветствия бутылку красного вина. Ремизова, необыкновенной наружностью напоминавшего мне шахматную ладью после несвоевременной рокировки» (ДБ, 317)); некрологу (пассаж об

И. В. Гессене (ДБ, 316) дословно перенесен Набоковым из некролога ему 1942 года (Набоков V, 595) или анекдота — о Бунине (ДБ, 318), в сочетании с центоном из его произведений: «...а теперь поздно, и герой выходит в очередной сад, и полыхают зарницы, а потом он едет на станцию, и звезды грозно и дивно горят на гробовом бархате, и чем-то горьковатым пахнет с полей, и в бесконечно отзывчивом отдалении нашей молодости опевают ночь петухи» (ДБ, 319. Вся фраза представляет собой интонационный и мотивный центон прозы Бунина, последняя фраза — из рассказа «Петухи» (1930), с добавлением инверсии).⁶²

Раздражение Нины Берберовой вызвала стилизованность мира прошлого в SM как идиллии: «Это книга о красивых людях, о счастливых людях в счастливой стране. Отец и мать любят друг друга и своих детей, гувернантки (в нескольких поколениях) и садовники улыбаются во все стороны, дядюшки, тетушки и прочие родственники скользят по страницам, как херувимы на потолках у Ватто, а в центре картины стоит сам юный Набоков <...>. Постоянно справляются праздники, все сидят или вокруг самовара или в “нашей прелестнейшей” гостиной, мило болтая. <...> Это леденцовая атмосфера в королевстве леденцов <...> атмосфера первого акта “Щелкунчика”» (Berberova 1967, 405–406). Можно предположить, что — поскольку традиция идиллического мира детства в русской автобиографии XIX века является культурной нормой⁶³ (см. с. 57–59 настоящей работы) — Берберова прочла ДБ в ключе автобиографической традиции своего общего с Сириным прошлого — главным образом, «человеческого документа», в котором документальное, «честное» (vs «литературное») фиксирование «факта духовной жизни» предполагало исповедь, свидетельствующую о трагедии и «симптомах века» — что у Набокова подчеркнуто отсутствует. Он утверждает, что ностальгия, тоска по родине — топос эмигрантской мемуаристики — для него — вариант утраты детства, или возлюбленной («на несколько лет потеря родины оставалась для меня равнозначной потере возлюбленной» (ДБ, 296)), или ландшафта («...дайте мне, на любом материке, лес, поле и воздух, напоминающие Петербургскую губернию, и тогда душа вся перевертывается» (298)). Эта ностальгия может быть утолена не только «экологическим единством» с новым ландшафтом, но и писанием романа, стихов или чтением русской литературы (ДБ, 296, 306), т. е. реставрацией «моей, может быть, искусственной, но восхитительной России» (309).

Очевидно, последовательное представление «общих» исторических фактов как маргиналий на полях личной истории, неговoreние о «трагических событиях», которого ожидали читатели-современники, и противопоставление этому ожиданию подробных рассказов о лично значимых вещах — «*своих* играх, *своих* увлечениях и причудах, *своих* бабочках, *своих* любимых книгах» (ДБ, 265, курсив в тексте)⁶⁴, а также идиллическая толстовская интонация в рамках произведения, лежащего в жанровом русле эмигрантской мемуаристики, является «минус-приемом». При этом Набоков демонстративно ясно указывает на традиции, от которых дистанцируется или к которым, вопреки рецептивным ожиданиям современников, обращается — так что возникает впечатление диалога с подтекстами, но на самом деле это полу-ироническое использование «чужого слова» вряд ли можно назвать интертекстуальным в смысле К. Ф. Тарановского. Метаописание этого отношения к литературе дано в «Даре», где Годунов-Чердынцев берет у разных писателей — равно близких ему и художественно чуждых — отдельные образы, главным образом визуальные, подчеркнуто вырванные из контекста их произведений и вообще принадлежности конкретному писателю: так, из Достоевского он решает сохранить только «круглый след от мокрой рюмки на садовом столе»⁶⁵ (Набоков IV, 257). Такой тип интертекстуальности, соединяющей модернистское и постмодернистское отношение к источникам, естественен для Набокова в отрелфлексированной им роли «последнего» русского писателя, представителя и завершителя традиции «большой» русской литературы, для которого она — «мой огород». Его можно назвать «пародийным» или «ироническим».

Мотив чтения

Некоторые особенности интертекстуальных стратегий в ДБ можно проиллюстрировать на примере мотива чтения, который является характерной автобиографической фигурой литературы модернизма (ср. тематизирование этого обстоятельства в «Городе Эн» Л. Добычина, «Трудах и днях Свистонова» К. Вагинова и «Словах» Сартра), а также может рассматриваться как *фигура интертекстуальности*. Книгам (родительской библиотеке, детскому чтению, формирующим влияниям юности) посвящены отдельные главы в автобиографических произведениях Мандельштама, Бунина, Набокова, Цветаевой, Горного и др. (тогда как в

классических русских автобиографиях Аксакова, Толстого эта тема отсутствует). Появление темы книг в автобиографиях нового времени, конечно, объясняется распространением детской литературы и периодики, городским детством большинства авторов — и все же устойчивость этой темы, ее выделенность в отдельные главы заставляют рассмотреть ее функционально. Это автобиографии, в первую очередь, писательские — портреты художников в юности — естественно, что список прочитанных книг в них почти может заменить биографию. Можно выделить три способа включения темы книг в автобиографический текст: во-первых, *тактильно-зрительный*, т. е. сосредоточенный на внешней форме книги — фактуре обложки, звучании названия, иллюстрациях. Концентрированный вариант этого подхода дан в автобиографической прозе Сергея Горного (А. Оцупа) «Только о вещах»:

«Обложка была тоненькая, сероватого цвета с крапинками. Разводы по ней были особенные, подстать тогдашней моде: водяные лилии, какие-то латании с утолщенными и загнутыми в петли стеблями <...> По краю книжки шли зубчики. <...> огромные черные переплеты Энциклопедии: “Барс до Бузуев”, “Кааба до Клетки”. В аккуратном кружочке порядковый номер тома. “Изотопы см. Химия” — и биография Грум-Гржимайло. <...> Шеренги черных томов. Потом голубенькие, чуть выцветшие Гумилева. Потом маленькие толстенькие Пушкина Суворинского издания. <...> Кружилась голова на резком обрыве, где Хаджи-Мурат высматривал какую-то саклю: Лансерэ рисовал их маленькими, далекими. <...> Стукали каблуки по Невскому: модницы Кардовского, жеманницы Добужинского...» (Горный 1937, 111–119).

Здесь звуковая форма названия книги, зрительное воспоминание иллюстрации и тактильное — фактуры книги служат мнезическим инструментом, одним из способов запечатления вещной части прошлого (не случайно Добужинский (1987) в главе о книгах рассказывает и о фотографии). Тактильно-зрительное восприятие книги в «Шуме времени» Мандельштама уже становится объектом ретроспективной рефлексии и иронии: «У Лермонтова переплет был зелено-голубой и какой-то военный, недаром он был гусар. Никогда он не казался мне братом или родственником Пушкина» (Мандельштам 1991-II, 59).

Второй вариант использования книг в автобиографии можно назвать *культурным* или *биографическим кодированием*: книги

функционируют как призма, сквозь которую воспринимается прошлое, или имеют «спорный эффект» в биографии и поэтике автора. Так, Мандельштам в главе «Книжный шкаф» описывает книжную полку как отражение семьи: «Отцовское и материнское в ней не смешивалось, а существовало розно, и, в разрезе своем, этот шкафчик был историей духовного напряжения целого рода и прививки к нему чужой крови» (Мандельштам 1991-II, 57), а сборник стихотворений Надсона как зеркало эпохи: «Вглядываясь в лицо юноши Надсона, я изумляюсь одновременно настоящей огненностью этих черт и совершенной их невыразительностью, почти деревянной простотой. Не такова ли вся книга? Не такова ли эпоха?» (Там же, 59). И. Бунин в «Жизни Арсеньева» вводит «спорную» функцию книг подробно и прямолинейно, что свидетельствует о его промежуточном положении между «классиками» и «модернистами»: чтение «Дон Кихота» определило его любовь к рыцарству, средневековью, католичеству, чтение «Робинзона» — будущий интерес к путешествиям; а красочные картинки в книге «Земля и люди»: «верблюд, и финиковая пальма, и пирамида, и жираф под пальмой кокосовой, и лев <...> на фоне двух резко бьющих в глаза красок: необыкновенно яркой, густой и ровной небесной сини и ярко-желтых песков» пробудили «воспоминание» о его прошлых существованиях, которое потом подтвердилось взрослым опытом (Бунин 1966–6, 37). Более авторефлексивно влияние детских книг на будущий стиль описывает Цветаева (точнее — поскольку в ее автобиографической прозе на место книжной полки становится полка с нотами — речь идет о влиянии романсов, текста с нотами):

«Когда я потом, вынужденная необходимостью своей ритмики, стала разбивать, разрывать слова на слога путем непривычного в стихах тире, и все меня за это, годами, ругали, а редкие — хвалили (и те и другие за “современность”) и я ничего не умела сказать, кроме: “так нужно”, — я вдруг однажды глазами увидела те, младенчества своего, романсные тексты в сплошных законных тире — и почувствовала себя омытой: всей музыкой от всякой “современности”...» (Цветаева 1994–5, 21–22).

Частный случай темы книг, соединенный со сходно функционирующей темой Петербурга — тема *вывесок*, которые С. Горный называет «лицом Петербурга»: по городским вывескам, как по книгам, учатся читать (Горный 1925а, 19–21), их звуко-

вая форма (Горный отмечает хореический размер популярной рекламы и вывески «Юлий Герман Циммерман», Темирязов (1934, 48) сообщает, что это была реклама пианино) и тактильные ощущения («железо было по краям, как ржавое кружево» (Горный, 1925а, 17)) служат, как и в случае книг, мнемоническим целям. Город, функционирующий как мемуарный текст⁶⁶, имеет общие черты с книгой. Дерезализуясь, он приобретает свойства цитаты и изображения. Город в воспоминании становится полем эксплицитной и многоуровневой интертекстуальности:

«Коленька <...> садится в дворцовые сани <...> прозрачная, быть может — пушкинская, пурга колышет ворот; козий воротник *серебрится морозной пылью* <...>. Сани летят по Дворцовому Мосту и снова по набережной. Царский дворец с полуразрушенной решеткой сада, Эрмитаж, пролет Зимней Канавки, Мраморный дворец. *Ветер шумит в ушах стихами Мандельштама*»⁶⁷ (Темирязов 1934, 194, курсив наш — М. М.).

Вытеснение города его изображением, его превращение в иллюстрацию, имеет реалистическую мотивировку: «Можно зайти в русский книжный магазин, здесь на чужбине, купить открытку с видом, взглядеться в шпиль Петропавловской крепости и, прищурившись, вдруг ощутить живой, упругий ветер с Невы — даже с брызгами — и увидеть качаемый волнами, пузатый и задорный, пароходик. Горлающийся и кричащий. Он подплывает к пристани. <...> Канат скрипит...» (Горный 1925, 44–45), но свойства иллюстрации перекодируются в мемуарном тексте как визуальная стилизация воспоминания: А. Конечный отмечает, что эмигрантские описания Петербурга часто выдержаны в стилистике «Мира Искусства» (Конечный 1996, 130) — ср. у Набокова: «...и оттуда опять на улицу, в вертикально падающий крупный снег Мира Искусства» (ДБ, 262)⁶⁸. Замещение города его изображением в «Даре»: «...он [продавец воздушных шаров] снова надел рукавицы <...> и <...> тихо начал подниматься стояком в голубое небо, все выше и выше, вот уж гроздь его не более виноградной, а под ним — дымы, позолота, иней Санкт-Петербурга, реставрированного, увы, там и сям по лучшим картинам художников наших» (Набоков IV, 206), — в «Истинной жизни Себастьяна Найта» уже оценивается как «мнемоническая пошлость»: «...чистую роскошь безоблачного неба, созданного не для согревания тела, но единственно для улаживания глаза; <...> яркоцветную связку воздушных шаров, которыми торгует на улице облаченный в фартук лотошник; мягкое скругление купола, с позолотой, тускнеющей под опушкой морозной пыли <...> а кстати, какое странное чувство испыты-

ваешь, глядя на старую почтовую карточку <...> видишь — на этой подкрашенной фотографии — лицу <...> под небывало синими небесами, которые <...> непроизвольно заливаются румянцем мнемонической пошлости» (Набоков 1993, 8). Свойства картины — в частности, прозрачной и вылинявшей декалькомани — перекодируются в образе города как руины:

«Знакомый, привычный город, как переводную картинку, перевели на открытки с видами. Пароходики финляндского пароходства, городовые с медалями, швейцары в ливреях, электрический вагончик через Неву от Дворцовой набережной к Мытнинской, гимназисты в синих пальто, гимназистки с русыми косами, — все они зажили новой, пятикопеечной жизнью на полках табачных и писчебумажных лавочек, пока и лавочки эти не прихлопнули. В полгода Петербург слинял от Песков до Галерной Гавани. Истерзанные, дырявые, ждали своего Пиранези стены Окружного Суда, руины Литовского Замка. Пустынные сумерки просвечивали сквозь кирпичные раны, сквозь ребра прорванных крыш» (Темиряев 1934, 93–94).

Кроме того, мемуарную семантику приобретает свойство прозрачности, просвечивания изображения — возникает прием «двойной экспозиции», характерный вообще для эмигрантского автобиографического текста (см.: Павловский 1993): друг на друга накладываются, просвечивая, настоящее и прошлое. Особенно наглядно этот прием используется в стихотворении В. Ходасевича «Соррентийские фотографии» (1926) — сквозь итальянскую реальность просвечивает ангел на шпиле Петропавловского собора: «Я вижу светлые просторы, / Плывут сады, поляны, горы, / А в них, сквозь них и между них — / Опять, как на невероятном снимке, / Весь в очертаниях сквозных, / Как был тогда, в студеной дымке, / В ноябрьской утренней заре, / На восьмигранном острие / Золотокрылый ангел розов / И неподвижен...» (Ходасевич 1996–1, 274–275)⁶⁹.

Представление города как текста, словесного и визуального, приводит к акцентированию в нем мотивов *книг, надписей, букв*:

«Вы помните на старых гравюрах большие надписи по латыни наверху, в углу, вдоль сложных, развернутых и складчатых лент. Повернитесь: вот она, эта надпись, в правом углу, выше крепостной массы, над шпилем, над ажурным цветением деревьев. Надпись по латыни. Я не могу ее разобрать. Я не вижу отдельных слов, но безошибочно знаю смысл, мелодию, благословение этой надписи. Она говорит, что этот город бессмертен. Что он не греза, не призрак, а радостная

встреча ладожских туманных видений с призраками юга. <...> О любви говорит эта латинская надпись <...> Его любил <...> сам Петр. <...> И если чурались, боялись, заклинали от Гоголя до Достоевского, до Белого — то все равно: — бесконечно любя, не отрываясь, припадая к каждому завитку и завороту» (Горный 1925, 25).

В частности, элементы дореформенной орфографии семантизируются как мнезические знаки и как утраченный «язык» прошлого: С. Горный запомнил надпись на задней стороне обложки книги: «Печатано в типографии I. Кнебеля», именно I, i с точкой — и даже теперь, когда прошли — пролетели большие полосы жизни, могу спорить, что это было у Кнебеля, у I. Кнебеля, i с точкой» (Горный 1925, 39, ср. там же (27–30) образ литой точки в надписи над польской мясной «Марія»); в стихотворении Набокова «Петербург» («Так вот он, прежний чародей...», 1921) воспоминания о прежнем Петербурге, резко противопоставленном пореволюционному, состоят почти исключительно из описания вывесок и дореформенной буквы «ять»: «Пора мне помнится иная: <...> А кругом — / числа нет вывескам лубочным: / кривая прачка с утюгом, / две накрест сложенные трубки / сукна малинового, ряд / смазных сапог, иль виноград / и ананас в охряном кубке, / или, над лавкой мелочной, / рог изобилья полустертый.../ О, сколько прелести родной / в их смехе, красочности мертвой, / в округлых знаках, букве ять, / подобной церковке старинной! / как на чужбине, в час пустынный / все это больно вспоминать!» (Набоков I, 577)⁷⁰.

В пределе культурное кодирование, восприятие факта реальности как интертекстуального знака накладывается на факт прошлого и замещает его. Этот вариант функционирования темы книг можно назвать *интертекстуальным чтением прошлого*. Так, в эссе Цветаевой «Мой Пушкин» (1937) реальная поездка семьи к морю, прописанная заболевшей туберкулезом матери, сливается до полной неразличимости с чтением стихотворения Пушкина «К Морю»: «...мы все поедem к морю. *К Морю*. Все предшествовавшее лето 1902 года я переписывала его из хрестоматии в самосшивную книжку. <...> С этой минуты я ехала *К Морю*...» (Цветаева 1994–5, 83). Характерная поэтическая этимология «стихи-стихия» указывает на связь этой проекции текста на жизнь с актом творчества:

«Прощай, свободная стихия!» Стихия, конечно, — стихи, и ни в одном другом стихотворении это так ясно

не сказано. <...> *К Морю* было <...> поэт + море, две стихии, о которых так незабвенно — Борис Пастернак: “Стихия свободной стихии / С свободной стихией стиха” <...> моя встреча с морем именно оказалась прощанием с ним, двойным прощанием — с морем свободной стихии, которого передо мною не было и которое я, только повернувшись к настоящему морю спиной, восстановила — белым по серому — шифером по шиферу — и прощанием с тем настоящим морем, которое передо мной было и которое я, из-за того первого, уже не могла полюбить. И — больше скажу: безграмотность моего младенческого отождествления стихии со стихами оказалась — прозрением: «свободная стихия» оказалась стихами, а не морем, стихами, то есть единственной стихией, с которой не прощаются — никогда» (Цветаева 1994–5, 90–91).

Набоков внешне последовательно повторяет черты «книжной темы» в модернистских автобиографиях (ср. характерную метафору книжной «полки памяти» (ДБ, 271)). Мотив книг появляется в 10 главе ДБ, посвященной переходу от отрочества к юности. В рассказе о майн-ридовом «Всаднике без головы», которого автор в отрочестве читал в английском оригинале, присутствует «тактильно-зрительный» вариант мотива книг, причем выделяется наиболее «многогеничный» в этом отношении элемент книги — иллюстрация: «Бывшее у меня издание (вероятно, лондонское) осталось стоять на полке памяти в виде пухлой книги в красном коленкоровом переплете, с водянисто-серой заглавной картинкой, глянecь которой был сначала подернут дымкой папиросной бумаги, предохранявшей ее от неизвестных посягательств. Я помню постепенную гибель этого защитного листика, который сперва начал складываться неправильно, по уродливой диагонали, а затем изорвался; самую же картинку, как бы выгоревшую от солнца жаркого отроческого воображения, я вспомнить не могу...» (ДБ, 271). Есть и биографическое «кодирование», «спорный эффект» прочитанной в детстве книги: у Набокова этот мотив передается двоюродному брату и другу Юрику Раушу, офицеру Деникинской армии, о гибели которого в 1919 году в Крымской степи во время атаки на пулемет красных сообщается, что она была как бы продолжением майн-ридовских игр: «Может быть, я невольно подгоняю прошлое под известную стилизацию, но мне сдается теперь, что мой так рано погибший товарищ в сущности не успел выйти из воинственно-романтической майнри-

довской грезы, которая поглощала его настолько полнее, чем меня...» (ДБ, 272). Но обе эти традиционные книжные фигуры подвергаются характерной для автобиографической поэтики Набокова метафоризации и иронической рефлексии: невозможность вспомнить иллюстрацию связана с тем, что в читанной в детстве книге она выгорела «от жаркого отроческого воображения»; характерный для темы книг «спорный эффект», подростковое проецирование книжных сюжетов на реальную жизнь (ср. разработку этого мотива в «Городе Эн» Л. Добычина) оценивается как «известная стилизация». Главное же отличие функционирования темы книг у Набокова от традиционного заключается в том, что оно подчинено лейтмотиву «узора», совпадений между разными моментами прошлого и настоящим: книга Майн-Рида выбирается из множества других, читанных в детстве, не потому, что она оказала значительное влияние на биографию или стиль автора, а потому, что она включается в узор повторения: книга в другом, «очень непривлекательном» издании была найдена автором в библиотеке американского университета (ДБ, 273), та выгоревшая иллюстрация сменилась реальным американским пейзажем, связанным с моментом письма: «...самую же картинку <...> я вспомнить не могу: верно на ней изображался несчастный брат Луизы Пойндекстер, два-три койота, кактусы, колючий мескит, — и вот, вместо *той* картины, вижу в окно ранчо всамделишную юго-западную пустыню с кактусами, слышу утренний, нежно-жалобный крик венценосной Гамбелевой куропаточки, и преисполняюсь чувством каких-то небывалых свершений и наград» (ДБ, 271–272, курсив в тексте) и с собиранием бабочек в месте действия романа Майн-Рида (Там же, 273).

Мотив чтения в автобиографии Набокова служит фигурой определяющего ее поэтику чтения *реальности прошлого как текста*, что создает особый эффект «двойной экспозиции», омонимии сигнала, который одновременно читается в референтном, тропологическом и интертекстуальном кодах. Это можно проиллюстрировать на примере риторической структуры сцены чтения Мадемуазель. «Сокровенная суть» Мадемуазель проявляется, когда эта «идеальная чтческая машина» читает детям на веранде «мадам де Сегюр, и Додэ, и <...> романы Дюма, и Жюль Верна <...>, и Виктора Гюго, и еще много всякой всячины» (ДБ, 208). Традиционность и произвольность выбора книг («всякая всячина») указывает на то, что важно здесь не конк-

ретное содержание перечисленных книг, а чтение вообще. Чтение параллельно оптическому эффекту:

«Летний день, проходя через ромбы и квадраты цветных стекол, ложится драгоценной росписью по беленым подоконникам и оживляет арлекиновыми заплатами сизый коленкор одного из длинных диванчиков...» (Там же), — описание тропологически нейтрально, источник света (солнце) помещен вовне. Переходя к мнезической функции голоса Мадемуазель, Набоков инвертирует исходный оптический образ цветных стекол: теперь взгляд направлен не снаружи вовнутрь веранды, а изнутри вовне, подлинным источником текстуального «света» становится не общее светило, а направление индивидуального взгляда, авторское око (соединенное с «волшебной призмой» цветных стекол), преобразующее реальность:

«...и тут-то выполнял свою настоящую миссию ее на редкость чистый и ритмичный голос. Я смотрел на круглое летнее облако — и много лет спустя мог отчетливо воспроизвести перед глазами очерк этих сбитых сливок в летней синеве. <...> Постоянным же источником очарования в часы чтения на вырской веранде были эти цветные стекла, эта прозрачная арлекинада! Сад и опушка леса, пропущенные сквозь их волшебную призму, исполнялись какой-то тишины и отрешенности. Посмотришь сквозь синий прямоугольник — и песок становился пеплом, траурные деревья плавали в тропическом небе. Сквозь зеленый параллелепипед зелень елок была зеленее лип. В желтом ромбе тени были как крепкий чай, а солнце как жидкий. В красном треугольнике темно-рубиновая листва густела над розовым мелом аллеи» (ДБ, 209).

Инвертирование направления текстуального света, происходящее при посредстве голоса Мадемуазель, связано с тропологическим вытеснением референции, мы видим уже не ландшафт прошлого, а стиль описывающего его автора или, точнее, оптическую метафору «раскрашивания» реальности в цвета авторского вымысла⁷¹.

Сходная оптическая метафора повторяется в главе о волшебном фонаре: коллективный просмотр картинок фонаря под чтение «Мцыри» вспоминается автору как нечто скучное и стыдное, «радость узнавания» возникает только в двух соотнесенных случаях: во-первых, когда картинка ретроспективно совпадает с личным воспоминанием:

«...вот <...> пластинка вспыхнула на полотне, — и неожиданно мне было пять лет, а не двенадцать, ибо случайная комбинация красок мне напомнила, как во время одной из ранних заграничных поездок экспресс, словно скрывшись от горной грозы, углубился в Сен-Готардский туннель, а когда с облегченной переменной шума вышел оттуда...»

— и тут общий медиум, «Мцыри», с плавной незаметностью подменяется набоковской стилизацией поэмы Лермонтова: «О, как сквозили в вышине / В зелено-розовом огне, / Где радуга задела ель, / Скала и на скале газель!» (ДБ, 255). Здесь чтение, как и в пассаже о чтении Мадемуазель, наполняется смыслом тогда, когда на него накладывается личное воспоминание; чужой текст, «увиденный» сквозь радугу (ср. метафору цветных стекол в сцене Мадемуазель)⁷², амальгамирует с личным воспоминанием, в результате возникает стилизация поэмы Лермонтова, описывающая воспоминание Набокова. Второй раз пластинка фонаря «оживает» при ее уединенном рассматривании, когда изображение склеивается с личным впечатлением уже не ретроспективно, а проспективно:

«...я помню и то, как прелестны были самые картинки, вне всякой мысли о фонаре и экране, — если просто поднимешь двумя пальцами такое драгоценное стеклянное чудо на свет, чтобы в частном порядке, и даже не совсем законно, в таинственной оптической тишине, насладиться прелестной миниатюрой, карманным раем, удивительно ладными мирками, проникнутыми тихим светом чистейших красок. Гораздо позже я вновь открыл ту же отчетливую и молчаливую красоту на круглом сияющем дне волшебной шахты — лабораторного микроскопа» (ДБ, 256), —

этот оптический образ также превращается в металитературную метафору: «Арабат на стеклянной пластинке уменьшением своим разжигал фантазию; орган насекомого под микроскопом был увеличен ради холодного изучения. Мне думается, что в гамме мировых мер есть такая точка, где переходят одно в другое воображение и знание, точка, которая достигается уменьшением крупных вещей и увеличением малых: точка искусства» (ДБ, 256). Глава о чтении Лермонтова на сеансе волшебного фонаря — яркий пример характерного для мемуарной поэтики Набокова амальгамирования референтного, метафорического, интертекстуального и металитературного уровней, так что невозможно определить их иерархию. «*Просвечи-*

вание» реального детского воспоминания о Сен-Готардском туннеле сквозь картину волшебного фонаря и «наложение» метрики, лексики и стиля поэмы Лермонтова в набоковской стилизации «Мцыри» на это реальное воспоминание связаны с просмотром волшебного фонаря — устройства, принцип действия которого основан на этих оптических явлениях.⁷³ Кроме того, здесь, как и в главе о чтении Мадемуазель, поводом для события воспоминания, катализатором памяти служит литературная «всякая всячина» — Лермонтова Набоков считал «*типичный поэт*», причем банальным: «Мцыри» — это «общие места» (The Lermontov Mirage, 35), «Лермонтов действительно банален, и я вполне безразличен к нему» (The Nabokov—Wilson Letters, 160), «его сравнения и метафоры банальны, его расхожие эпитеты спасает разве то обстоятельство, что им случается быть неправильно употребленными» (Предисловие к переводу «Героя нашего времени» цит. по: Лекции по русской литературе, 430, пер. С. Таска), «местами просто заурядный стиль <...> банальности то и дело бросаются в глаза» (Там же, 435).⁷⁴ Говоря в ДБ о том, что «невыносимые прозаизмы» сочетаются у Лермонтова «с прелестнейшими словесными миражами» (ДБ, 253), Набоков описывает не только стиль Лермонтова, но и собственную мемуарную поэтику. Возникает традиционная для Набокова структура: банальный литературный претекст, «аляповатая» оптическая игрушка, нудное социальное событие удивительным образом превращаются в событие индивидуального воспоминания, определяющим для которого можно назвать металитературные оптические метафоры «амальгамы», «двойного зренья».

Реальность прошлого приобретает статус эстетического события воспоминания, когда она искусственным образом деформирована — окрашена, увеличена, уменьшена. Набоков находит в прошлом элементы, которые могут служить металитературными метафорами этой художественной практики. Это образы и мотивы чтения, света и полупрозрачного стекла. Амальгамирование искусственного цвета и реального ландшафта, собственного текста и чужого описывает специфику автобиографического письма Набокова, в котором реальность, референтная функция знака и чтение, его метафорическая и интертекстуальная функции, существуют в одной плоскости.

Автобиографическая проза поэтов

Вместе с наследованием классической традиции, автобиография Набокова вписывается и в сферу модернистского автобиографического письма. ДБ имеет разительное типологическое родство с автобиографией автора, к которому Набоков демонстрировал устойчивую неприязнь, — «Охранной грамотой» Бориса Пастернака⁷⁵. Если попытаться классифицировать автобиографии Набокова и Пастернака в категориях, принятых Л. Я. Гинзбург — фактологические, психологические, исторические (Гинзбург 1977, 259) — то для «автобиографической прозы поэтов»⁷⁶ придется ввести дополнительную категорию *эстетических автобиографий*, организующим принципом которых является эстетический: Набоков называет это «подня[ть] ее [жизнь] на свет искусства» (ДБ, 150),⁷⁷ Пастернак говорит, что автобиографическое повествование «Охранной грамоты» является на самом деле ответом на вопрос, что такое поэзия и что к ней приводит (Пастернак 1982, 201), рассказом «о том, как в жизни жизнь переходила в искусство и почему, — род автобиографической феноменологии какой-то» (цит. по: Флейшман 1980, 176)⁷⁸. Эстетический принцип, лежащий в основе автобиографии, модифицирует все ее основные черты: природу автобиографизма и исповедальности, отбор фактов, образ героя.

Автобиографии Набокова и Пастернака противопоставляют исповедальной авторефлексии «человеческого документа» и документальности «литературы факта» особое «субъективно-лирическое» художественное зрение и стиль. Логика рассказа о своей биографии как рассказа о рождении поэта и поэзии приводит к исключению самих образцов поэтического творчества из текста (их включение было бы тавтологией — отсюда создание текстов-двойников автобиографии — фикциональных автобиографий, включающих образцы художественного творчества — «Дара» и «Доктора Живаго», отсюда же эксплицитные автокомментарии в автобиографиях к творчеству обоих поэтов).

Эстетический принцип автобиографий поэтов определяет сходство в них образов автобиографических героев, которые представлены не в действии или рефлексии, как в традиционной автобиографии, а как орган видения (око) и письма. Роман Якобсон (1935) пишет о метонимическом образе «я» в «Охранной грамоте»: «...в пастернаковском лиризме образы внешнего окружения оказываются отброшенными бликами, метонимичес-

кими выражениями лирического “я”. <...> героя трудно обнаружить: он рассыпается на ряды деталей и подробностей, замещается цепью собственных объективированных состояний или действительных объектов — одушевленных и неодушевленных, — которые его окружают. <...> Нам представлена среда существования героя, героя с метонимическими контурами, разбитого на куски синекдохами, отъединяющими его свойства, реакции, душевные состояния: мы видим, каковы его привязанности, чем он обусловлен, какова будет его судьба. Но то, что, собственно, и составляет героя — его активность, — ускользает от нашего восприятия: действие скрывается за топографией» (Якобсон 1987, 329–334). Элизабет Брасс называет автобиографического героя Набокова «прозрачностью, а не образом (a transparency rather than an image)» (Bruss 1976, 139)⁷⁹. Конструкция автобиографического «я» по аналогии с «лирическим героем» поэзии или героем — «динамической конструкцией» модернистской прозы решающим образом модифицирует автобиографический дискурс. Из него исключаются такие традиционные элементы, как исповедальность, биографическая наррация и традиционно понимаемая событийность. «Динамическое единство» образа героя осуществляется через единство писательского видения и стиля и заменяет логику жизнеописания. У Набокова эта черта модернистских автобиографий — «цельность в дроблении», «фасетчатость прозы» (ср. об этой черте прозы Мандельштама: Цивьян 1991, 46; Бенчич, 1997, 133) — проявляется менее радикально, последовательность глав в общем следует биографической хронологии, но отметим все же, что Набоков неоднократно акцентировал дробность как важное свойство своего произведения: «Это будет последовательность коротких, типа эссе, кусочков, которые, внезапно набрав ускорение, соединяются в нечто очень необычное и динамичное: невинные на первый взгляд ингредиенты весьма неожиданного варева» (Selected Letters, 69), «Некоторые части “Убедительного доказательства” <...> были просто набором впечатлений, соединенных вместе посредством “стиля”. Для меня “стиль” и есть содержание» (Там же, 116, курсив в тексте). Это свойство ДБ отметил Д. Старрок: «Набоков достигает единства своей автобиографии не через связность повествования, а через постоянство “стиля”» (Sturrock 1993, 241). «Стиль», ритм, определяющий ДБ, эксплицирован с предельной ясностью — это квази-поэтическая, лейтмотивная структура, «узор»: повторы, пуантирование глав аналогичны приемам той

поэзии, которую предпочитал сам Набоков: нарративной, с точной рифмовкой⁸⁰. По выражению Набокова, «если отдаленное прошлое — это высоко организованная поэзия, то недавнее прошлое — не более, чем неотделанная проза на злобу дня» (цит. по: Boyd 1991, 580–581).⁸¹

Можно предположить, что автобиографический герой — «око», замена биографического хронотопа лейтмотивной структурой, фактологии — набором впечатлений, сцепленных посредством «стиля», мотивированных восприятием героя, — ставшие характерными чертами «автобиографий поэтов» — Пастернака, Мандельштама, в меньшей степени Набокова — восходят, *inter alia*, к книге Бориса Эйхенбаума 1922 года «Молодой Толстой». Анализируя «Детство» Толстого, Эйхенбаум с предельной ясностью формулирует новую (авто)биографическую поэтику: «историю жизни», сцепление событий заменяет «сцепление сцен и впечатлений» (Эйхенбаум 1987, 69), следовательно, отпадает необходимость в герое в старом смысле слова, как «типе» и «личности», оси, вокруг которой развиваются события: Николенька — «лишь «окно», через которое мы смотрим на сменяющийся ряд сцен и событий» (Там же, 78). Отсутствие сюжетной схемы заменяется приемом лейтмотива — в «Детстве» Эйхенбаум выделяет лейтмотив смерти матери, «лирически стягивающий повесть воедино» (77), лейтмотивные повторы «корреспондируют друг с другом как лирические повторения в ударных местах поэмы или как рефрены в стихотворении» (Там же). М. Чудакова и Е. Тоддес отмечают, что книга «Молодой Толстой», написанная «в стиле не то мемуара, не то романа» была «в сущности, предложена, сознательно или бессознательно, в качестве образца современному беллетристу» (цит. по: Эйхенбаум 1987, 22)⁸².

Переосмысление реальных фактов как эстетических приводит к акцентированию в ДБ и «Охранной грамоте» сходных символов и литературных мотивов как структурообразующих элементов автобиографии — это, например, традиционный символ жизненного пути — мотив дороги, или, в модернизированном варианте «старой песни», — путешествия по железной дороге⁸³. «Охранная грамота» начинается с путешествия поездом как очевидной метафоры начала жизненного пути: «Жарким летним утром 1900 года с Курского вокзала отходит курьерский поезд» (Пастернак 1982, 191), которая развивается далее как фигура перехода (от музыки к философии и так далее) (Там же, 210,

241)⁸⁴. В ДБ мотив путешествия поездом как «путеводная нота» задается в предисловии: «“Позвольте представиться, — сказал попутчик мой без улыбки. — Моя фамилия N.” Мы разговорились. Незаметно пролетела дорожная ночь...» (ДБ, 144), далее повторяется несколько раз как образ быстрого освоения ребенком мира (ДБ, 149, 328–329) и «репетиции ностальгии». Кажется, оба автора возводят мотив путешествия к лермонтовскому «Выхожу один я на дорогу»: Пастернак явно: «Нынешней [пыли на письменном столе] я не стирал солидарности ради, симпатизируя щебню Гиссенской дороги. И на дальнем конце столовой клеенки, как звезда на небе, блистал давно не мытый чайный стакан» (Пастернак 1982, 232), хотя и со снижением темы: щебень вместо «кремнистого пути», немытый стакан на клеенке как звезда в небесах. Размер начальной фразы ДБ — «Колыбель качается над бездной» — 5-стопный хорей, по наблюдению А. Долинина (2000б, 38), отсылает к «лермонтовскому циклу» в русской поэзии с его темами пути, размышлений о жизни и смерти.⁸⁵

Эстетический принцип определяет и доминирование в «Охранной грамоте» и ДБ темы и повествовательной модели повторений — совпадений у Пастернака, пэттернов у Набокова. Центральным событием сюжета «Охранной грамоты» оказываются повторные встречи/невстречи с Рильке. Разность эстетических взглядов Набокова и Пастернака, ставших организующими принципами их автобиографий, здесь проявляется особенно наглядно: Пастернак выбирает события случайные — «и чем случайней, тем вернее», «[с]вою жизнь тех лет я характеризую намеренно случайно. Эти признаки я мог бы умножить или заменить другими. Однако для моей цели достаточно и приведенных. Обозначив ими вприкидку, как на расчетном чертеже, мою тогдашнюю действительность, я тут же и спрошу себя, где и в силу чего из нее рождалась поэзия» (Пастернак 1982, 202). У Набокова составление пэттерна из событий прошлого подчеркнуто неслучайно, подчинено гармоническому плану шахматного композитора.

Апострофа

Лирический элемент в автобиографическом письме Набокова, его родство с «прозой поэта» позволяют интерпретировать наиболее очевидно аграмматический, немотивированный эле-

мент ДБ — неожиданное обращение в финальной главе, традиционно служащей кодой текста, к «ты»:

«“О, как гаснут — по степи, по степи, удаляясь, годы!”
Годы гаснут, мой друг, и когда удалятся совсем, никто не будет знать, что знаем ты да я. Наш сын растет; розы Пестума, туманного Пестума, отцвели...» (ДБ, 293).

Это парафраз 14 оды 2 книги «Од» Горация «Eheu, fugaces»: «О Постум, Постум! Как быстротечные / Мелькают годы! Нам благочестие / Отсрочить старости не может, / Нас не избавит от смерти лютой» (пер. З. Морозкиной)⁸⁶, вводящий характерную для элегии и автобиографии тему быстротечности времени и смерти. В буквальном смысле это обращение у Набокова нельзя назвать апострофой⁸⁷ — в авторском индексе к SM оно идентифицировано как обращение к жене автора, Набоковой Вере Евсеевне⁸⁸, о том же недвусмысленно свидетельствует фраза «наш сын» (образ жены в автобиографии, сведенный до функции адресата обращения, достаточно необычен). Но в «душераздирающей горациевой интонации (soul-rendering Horatian inflexion)» (SM, 226 / ПГ, 571) этого обращения отчетливо слышна трагическая нота, не мотивированная тематикой повествования финальной главы о детстве сына и отсылающая к традиции апострофирования (отмечено также в: Sturrock 1993, 237, п. 9).⁸⁹

Внезапно изменяющееся в результате этого обращения к «ты» положение читателя, который невольно оказывается подслушивающим адресованную другому речь, подглядывающим, подобно Ч. Кинботу, чужую семейную жизнь, сигнализирует о смене повествовательного модуса — но не на эпистолярный, как можно подумать сначала (автор сообщает своей жене известные ей вещи), а на лирический: «Лирику не слышат, но подслушивают (is not heard but overheard). Лирический поэт обычно делает вид, что говорит с кем-то другим — духом природы, Музой, близким другом, возлюбленной, богом, персонифицированной абстракцией или природным объектом <...> поэт, так сказать, поворачивается к своим слушателям спиной» (Frye 1957, 249–250).

В русской автобиографии, в отличие от европейской⁹⁰, есть традиция апострофирования — она связана с темой «смерть поэта». Помимо таких главных литературных мемуаров эпохи, как «Живые лица» З. Гиппиус и «Некрополь» В. Ходасевича, в которых, начиная с заглавий, прямо или косвенно актуализирован некрологический элемент, есть целый корпус русских авто-

биографий и мемуаров, ориентированных на знаковые смерти поэтов 1920–1930-х годов — смерть Блока в мемуарах Андрея Белого; Маяковского в «Охранной грамоте» Пастернака, Рильке у Цветаевой и в не вошедшем в окончательный текст «Послесловьи» к «Охранной грамоте». Эти примеры некрологического дискурса в автобиографическом объединяет ряд общих мотивов: апострофирование мертвого поэта и апелляция к традиции этой риторической фигуры⁹¹; рассказ о его судьбе (смерти) с проекцией на свою биографию; соединение (авто)биографической тематики с метапоэтической; уравнивание повествования о жизни и о творчестве⁹². Автобиографическое эссе Цветаевой «Твоя смерть» (впервые: Воля России (Прага). 1927. №5–6. Цит. по: Цветаева 1994–5), которое апострофирует Рильке так же, как написанная за несколько дней до него элегия памяти Рильке «Новогоднее», ясно показывает *связь некрологического дискурса с автобиографическим* — то, что, по выражению И. Бродского, «в любом стихотворении “На смерть” всегда есть элемент автопортрета», «ибо трагедийная интонация всегда автобиографична» (Бродский 1997–2000-V, 142) — ср. начало эссе: «...ряд сомкнется на двух, значащих для нас могилах. Таким отбором и создается ряд наших смертей и наша смерть» (Цветаева 1994–5, 186).

Эссе Цветаевой, целиком построенное на обращении к умершему поэту: «Резонанс смерти, Райнер, думал об этом? <...> *Lebenstrieb* смерти, Райнер, думал об этом?» (Там же, 192–193), — наглядно демонстрирует и *связь апострофы с эпистолярным жанром* через переключку с письмами Цветаевой к Рильке, а также через включение в текст письма дочери француженке *Made-moiselle Jeanne Robert*, написанного уже после того, как «стало ясно: она [француженка] умерла» (Там же, 194).

В главке о смерти русского мальчика Вани Гучкова видна функция посмертного обращения, апострофы — *услышать ответ, голос умершего*: «— Милый Ваня! Если бы ты сейчас мог увидеть нас всех здесь собравшихся, <...> ты бы, наверное, спросил: “Какой сегодня праздник?”» (201), — этот же эффект в обращении к Рильке достигается посредством включения в текст цитат из него. Соединение в апострофе своего голоса с голосом умершего приводит к частичному смешению голосов и *трансформации апострофы в автообращение*: «На это скажу тебе (себе)...» (203). Таким образом, апострофирование мертвого поэта трансформируется в автообращенный автобиографический дискурс, включающий, что характерно для писательских авто-

биографий вообще, метарефлексию по поводу письма, а также, что роднит автобиографию с элегией, размышления о смерти.

«Послесловье» Пастернака к «Охранной грамоте» демонстрирует те же функции апострофы, хотя и менее отчетливо: в нем апострофа также связана с эпистолярным жанром (текст начинается с парадоксального письма умершему Рильке: «Если бы Вы были живы, я бы написал Вам сегодня такое письмо» (Пастернак 1982, 479)); также трансформирует некрологический биографический дискурс в автобиографический: воспоминание о Рильке сливается с подробным рассказом о личных обстоятельствах автора к тому дню, когда он получил записку от Рильке («Тогда у меня была семья...» (480)).

У Набокова фикциональное автобиографическое и биографическое повествование часто апострофировано: целиком в форме обращения к недоступной и/или умершей возлюбленной построены рассказы «Благость» (1924), «Письмо в Россию» (1925), «Адмиралтейская игла» (1933), «Ultima Thule» (1942). Прямое обращение к «ты» возникает в «Даре» в любовных стихах, адресованных Зине Мерц (Набоков IV, 357), которые, по словам Набокова, образуют ось главы (Предисловие к английскому переводу «Дара» цит. по: Набоков: pro et contra, 50); в прямом любовном высказывании, связанном с перспективной актуализацией смерти героини, в «Весне в Фиальте» (Набоков IV, 577); в элегической рамке «Лолиты» («Лолита, свет моей жизни, огонь моих чресел <...> И это — единственное бессмертие, которое мы можем с тобой разделить, моя Лолита»); в финале «Ады», где Ван и Ада обращаются друг к другу⁹³. Во всех перечисленных примерах эта риторическая фигура мотивирована некрологическим дискурсом, наиболее очевидно связь апострофы со смертью проявлена в последнем русском рассказе Набокова «Ultima Thule» (главе незаконченного романа «Solus Rex»), рамкой и камертоном которого служит апострофирование художником Синевым его умершей жены, причем этот пассаж фокусирует внимание именно на риторической фигуре апострофы посредством ее каламбурного острания:

«Помнишь, мы как-то завтракали (принимали пищу) года за два до твоей смерти? Если, конечно, память может жить без головного убора. Кстатическая мысль: вообразим новейший письмовник. <...> К покойнику: призрачно ваш. Но оставим эти виноватые виньетки. Если ты не

помнишь, то я за тебя помню: память о тебе может сойти, хотя бы грамматически, за твою память и ради крашеного слова вполне могу допустить, что если после твоей смерти я и мир еще существуем, то лишь благодаря тому, что ты мир и меня еще вспоминаешь. <...> Страшнее всего мысль, что поскольку ты отныне сияешь во мне, я должен беречь свою жизнь. Мой бранный состав единственный, быть может, залог твоего идеального бытия: когда я скончаюсь, оно окончится тоже. Увы, я обречен с нищей страстью пользоваться земной природой, чтобы себе самому договорить тебя и положиться на свое же многоточие...» (Набоков V, 113–114, 139).

Видимо, именно фигура апострофы, которой свойственно соединять голос умершего с голосом того, кто к нему обращается («Слышишь ли меня <...> чтобы себе самому договорить тебя...») маркирует наличие скрытого в тексте потустороннего привета Синеусову от жены: перед смертью она уже не могла говорить, но писала «цветным мелком на грифельной дощечке смешные вещи», вроде того, что больше всего на свете любит «стихи, полевые цветы и иностранные деньги» (Там же, 125) — Фальтер, который не мог об этом знать, упоминает «поэзию полевого цветка» и «силу денег» (Там же, 131)⁹⁴.

Пример функции апострофы как наделения голосом (как апострофируемого объекта, так и апострофирующего субъекта) находим в раннем рассказе «Рождество» (1925). Этот рассказ формально не содержит апострофы, но эта фигура имплицитно его структуру. В рассказе на первый взгляд довольно схематично используется символический потенциал образов рождества и воскрешения/рождения бабочки из кокона: герой рассказа Слепцов зимой накануне Рождества⁹⁵ приезжает в имение, чтобы похоронить своего умершего сына; вернувшись с похорон, он идет в комнату, где летом жил мальчик, и переносит оттуда в отапливаемый флигель дневник сына и коробку с коконом бабочки, о котором мальчик вспоминал, когда болел — «жалел, что оставил, но утешал себя тем, что куколка в нем, вероятно, мертвая». От тепла бабочка вылупляется, ее метаморфоза сравнивается с взрослением юноши: «Оно [существо, бабочка] стало крылатым незаметно, как незаметно становится прекрасным мужающее лицо. И тогда простертые крылья <...> с четырьмя слюдяными оконцами, вздохнули в порыве нежного, восхитительного, почти человеческого счастья» (Набоков I, 168), — и таким образом сим-

волически воплощает будущую жизнь умершего мальчика. Как представляется, «пасхальный» переход от отчаяния к счастью, от слепоты к метафизическому прозрению (ср. фамилию героя «Слепцов» — слюдяные «оконца» на крыльях бабочки) в рассказе имплицитруется не только расхожей символикой, но и риторической фигурой апострофы: Слепцов читает дневник сына, в котором тот обращается к какой-то девочке, о которой Слепцов ничего не знает: «“...Моя прелесть, моя радость <...> Прощай, моя радость. Я ужасно тоскую...”» (Там же, 167). Эта включенная наррация дневника состоит практически только из апострофы, которая приобретает функцию обращения самого Слепцова к умершему мальчику. Как только сын таким образом наделяет отца голосом для обращения к самому себе — причем здесь в апострофе, как свойственно этой риторической фигуре, сливаются голоса адресата и адресанта — происходит эмоциональный перелом.

С другой стороны, традиционная связь апострофы со смертью делает обращение к отсутствующему или неконкретизированному адресату («призрачно ваш») сигналом введения темы «*metemento mori*». Так, в рассказе «Письмо в Россию» сюжет не дает мотивировки для темы смерти⁹⁶, но кодой этого эпистолярного повествования, как будто помимо сознания рассказчика, служит рассказ о самоубийстве неизвестной старушки на могиле недавно умершего мужа: «Быть может, друг мой, и пишу я все это письмо только для того, чтобы рассказать тебе об этой легкой и нежной смерти. Так разрешилась берлинская ночь» (Набоков I, 162).

Многочисленные апострофы в произведениях Набокова очевидно играют важную роль: они появляются в особенно значимых частях текста (рамка («Лолита»), финал (ДБ, «Ада»), ось («Дар»)); функция этой фигуры подчеркивается через ее каламбурное обыгрывание («*Ultima Thule*») и наделение ролью ключа (зашифрованный в тексте посмертный привет от жены в «*Ultima Thule*», не мотивированный внешней логикой повествования резкий переход от отчаяния к радости в «Рождестве», неожиданно возникающий мотив смерти в «Письме в Россию»). В ДБ апострофа, несмотря на возможность ее интерпретации в референтном коде, также выделена: она возникает в финале текста; внезапность ее появления задерживает внимание читателя, который не может сразу опознать новый заданный автором код чтения; это создает впечатление немотивированности. Функцио-

нирование финального обращения в ДБ одновременно как апострофы и как обращения к жене, как кажется, модифицирует образ адресата апострофы и, в частности, объясняет, почему этот адресат, хотя и обозначен в индексе к SM как Набокова Вера Евсеевна, в тексте совершенно лишен индивидуальных черт, обладает только одним качеством — адресата обращения.

Призрачность, бестелесность апострофируемой возлюбленной, естественная в некрологических апострофах, переходит в апострофы лирические, сюжетно как будто не связанные с темой смерти. Мерцание образа Зины Мерц в «Даре» поддерживается этимологизированием ее имени / развоплощением его носителя: «...ты полу-Мнемозина, полу-мерцанье в имени твоём...»⁹⁷, аналогичным образом в «Бледном огне» имя *Sybil Shade* в обращении к ней становится частью текста, помещается между слогом и словом: «And all the time, and all the time, my love, / You too are there, beneath the word, above/ the syllable...» (строки 949–951, курсив наш — М. М. Эта анаграмма отмечена в: Tammi 1985, 269); образ Нины в «Весне в Фиальте» неуловим, построен из синекдох: «...припоминая его, вы ничего не удерживали, кроме мелькания разьединенных черт: пушистых на свет выступов скул, янтарной темноты быстрых глаз, губ, сложенных в дружескую усмешку, всегда готовую перейти в горячий поцелуй» (Набоков IV, 575); в «Истинной жизни Себастьяна Найта» — компендиуме набоковских методов — образ первой возлюбленной Найта «ахроматичен, всего лишь контур, белое очертание, которое художник не заполнил цветом» (*The Real Life of Sebastian Knight*, 138).

Функция развоплощения адресата и включения его/ее имени в языковую игру может быть прояснена сопоставлением этих примеров с более традиционными апострофами в поэзии Набокова — обращениями к музе, слову, воспоминанью, родине⁹⁸. Все эти адресаты в процессе апострофирования становятся неотделимы от поэта, интериоризируются им. Специфический для позиции Набокова-поэта образец интериоризации объекта апострофирования — его обращения к утраченной родине, в которых эмигрантская ностальгия замещается утверждением, что именно благодаря дару эмиграции и счастью одиночества Россия стала неотделима от него (см. например стихотворения «К России» (1928), «Толстой» (1928), ср. в «Даре»: «Благодарю тебя, отчизна, / за злую даль благодарю! / Тобою полн, тобой не признан, / я сам с собою говорю. / И в разговоре каждой ночи сама душа не разберет, / мое ль безумие бормочет, / твоя ли музыка

растет...») — так соединение голосов, характерное для апострофы, приводит к интериоризации адресантом адресата. В зрелой поэзии Набокова адресат апострофы вообще лишается индивидуальных и конкретных черт и неотделим от поэта, что достигается заменой субстантивов субстантивированными прилагательными с характерным мерцанием рода объекта и в сочетании с местоимением «мой»: «мое прелестное», «безумный мой» («Вечер на пустыре» (1932), «Как я люблю тебя» (1934)), в автобиографии «ты» также упоминается только в сочетаниях «мы с тобой», «ты и наш сын»⁹⁹. Д. Каллер отметил этот «важный, хотя и парадоксальный факт, что эта фигура [апострофа], которая, как кажется, устанавливает отношение между “я” и другим, на самом деле может интерпретироваться как акт радикальной интериоризации и солипсизма. Или “я” посылает себя в мир, населяя всю вселенную фрагментами себя, как в стихах Бодлера, обращенных к его боли, его разуму, его живой субстанции <...>, или «я» интернализирует то, что могло показаться внешним ему (вещи, говорит Рильке, “хотят, чтобы мы полностью превратили их... в нас самих”» (Culler 1981, 146). Таким образом, несмотря на наличие в референтном плане реального адресата апострофы в ДБ, традиционная функция этой фигуры модифицирует семантику адресации интериоризацией «ты»¹⁰⁰.

Кажется, любовный мемуарный взгляд Набокова вообще направлен только на бестелесную — умершую или «мерцающую» возлюбленную, тогда как ее телесность и живость служат преградой для «совершенного» воспоминания — этот мотив определяет сюжет двух рассказов, обрамляющих сборник «Возвращение Чорба» (1930): «Возвращение Чорба» (1925) и «Ужас» (1927). Жена Чорба погибла, прикоснувшись рукой к оголенному электрическому проводу; вдовец в обратном порядке проходит весь маршрут их свадебного путешествия, отыскивая на пути «все, что отметила она возгласом <...>. Ему казалось, что если он соберет все мелочи, которые они вместе заметили, если он воссоздаст это близкое прошлое, — ее образ станет бессмертным и ему заменит ее навсегда» (Набоков I, 170, далее сокращенно: ВЧ) (упоминания «Парсифаля» (оперы, которую дают в городе) (Там же) и Орфея (скульптуры рядом с оперным театром) (ВЧ, 175) подсказывают культурную родословную обратного путешествия Чорба). Повествователь рассказа «Ужас» (этот рассказ в финале оказывается, как и «Возвращение Чорба», воспоминанием об умершей возлюбленной) также утверждает, что

после смерти подруги безумием ему грозит постепенное забывание «мелочей прошлого, живых маленьких воспоминаний» (Набоков II, 492, далее сокращенно: У). Но эта «человеческая» риторика «мелочей» воспоминания скрывает необычную мемуарную практику. Жена Чорба погибла от электричества, и эта «смерть — от удара электрической струи, которая, перелитая в стекла, дает самый чистый и яркий свет...» (ВЧ, 169, курсив здесь и далее наш — М. М.) представляется Чорбу «редчайшим, почти неслыханным случаем», с тех пор, как «она, смеясь, тронула *живой* провод бурей поваленного столба, — весь мир для Чорба сразу отшумел, отошел, и даже *мертвое* тело ее, которое он нес на руках до ближайшей деревни, уже казалось ему чем-то чужим и ненужным» (ВЧ, 169–170). Противопоставление «живого» провода и чужого, ненужного «мертвого» тела, а также соотнесение, подчеркнутое звуковым подобием, «смерти» и «света» развиваются как тема достижения «совершенства» воспоминания через элиминирование физического, телесного образа умершей¹⁰¹. Образ жены Чорба в его воспоминании вообще трудноуловим и почти бестелесен — бледный, подвижный, полупрозрачный, разбитый на детали: «легкие, смеющиеся руки, которые не знали покоя» (ВЧ, 170), «глаза, широкие, бледновато-зеленые, цвета стеклянных осколков, выглаженных волнами» (Там же), «легкая, как блеклый лист» (ВЧ, 172) и едва отличается от фона — «прелестного», «пасмурного», «влажного», «тускловатобледного», «прозрачного» весеннего пейзажа их прогулки (ср. такую же невыделенность Нины из влажного, прозрачного, лишённого черт ландшафта и климата Фиальты в «Весне в Фиальте»). Сходно описывается подруга повествователя в «Ужасе» — «простенькая», с «неприметной миловидностью» (У, 488) — т. е. такая, которая, будучи рядом, совсем близко, незаметна (ср. в финале известие о ее болезни, на время спасшее героя от безумия, описывается как проецирование ее черт на образ мира: «все стало опять обыкновенным и незаметным» (491)). Для Чорба после смерти жены «ночи были невыносимы... По ночам ее мнимое присутствие становилось вдруг страшным» (ВЧ, 170), поэтому он делает последний шаг на пути к «совершенному» воспоминанию — приглашает в комнату гостиницы, где провел с женой первую ночь, проститутку. Проснувшись ночью, он «ужасно, всем животом» вскрикивает, потому что «увидел жену свою, лежавшую с ним рядом», и тут же, узнав чужую женщину, он «облегченно вздохнул и понял, что искус окончен» (ВЧ, 175). Таким образом, утверждая, что последовательно восстанавливает образ жены из земных мелочей, он на самом деле стирает ее

внешний образ, уподобляя это «совершенству» ее чистой смерти, символически избавляется от мертвого тела, чтобы полностью интериоризировать ее образ, заключить его в своем воспоминании. В «Возвращении Чорба» эта особая стратегия воспоминания противопоставляется традиционной буржуазной модели, воплощаемой родителями жены Чорба и немецким городом, где происходит действие. Рассказ «Ужас» более схематичен, но эта схема многосоставна и требует ступенчатого разворачивания: «тихая простота» отношений с подругой на время спасает повествователя от свойственных ему приступов экзистенциального ужаса, вызываемого «другими» и смертью. Несмотря на утверждение, что для точного определения этого «высшего», «особенного» ужаса «на складе готовых слов нет ничего подходящего» (У, 487), дискурс о нем страдает даже некоторой избыточностью, удвоением: повествователь описывает несколько приступов классического экзистенциального ужаса, возводимых к целому ряду претекстов — Толстому, Достоевскому, Уильяму Джеймсу и др. (см.: Johnson 1993). Это, во-первых, ужас в традиции романтизма, вызываемый неузнаванием, отчуждением от собственного «я» в зеркале (У, 486); во-вторых, толстовский «арзамасский» ужас, связанный с внезапной мыслью о смерти (486–487); и, в третьих, экзистенциальная тотальная отчужденность, «посторонность» миру, страх «другого» (489–490). Все эти традиционные опыты ужаса описываются через сравнения, которые, как выясняется по ходу рассказа, взяты из репертуара событий, реально бывших между повествователем и его подругой. Страх собственного отражения в зеркале сравнивается с тем, как «после разлуки, при встрече с очень знакомым человеком, в течение нескольких пустых, ясных, бесчувственных минут видишь его совсем по-новому...» (486) — видимо, повествователь испытал это, когда после разлуки увидел сквозь стекло вагона свою подругу: «...стояла на перроне, как раз в клетке желтого света, в пыльном снопе солнца, пробившего стеклянный свод, и медленно поворачивала лицо по мере того, как проползали окна вагонов» (487). Внезапно накатывающий ночью страх смерти сравнивается с тем, «что происходит в огромном театре, когда внезапно потухает свет, и в налетевшей тьме кто-то резко вскрикивает, и затем вскрикивает несколько голосов сразу, — слепая буря, темный и панический шум растет...» (486–487) — в реальности накануне отъезда повествователь с подругой пошли в театр и «вдруг в огромном розовом театре потухли сразу все лампочки, — и налетела такая густая тьма, что мне показалось — я ослеп. И в этой тьме все сразу задвигалось, зашумело, и панический трепет перешел в женс-

кие восклицания, и оттого что отдельные мужские голоса очень громко требовали спокойствия — крики становились взволнованнее» (488) (в реальной сцене чувство ужаса, «ребяческого испуга» передано подружке повествователя). И, наконец, тотальный страх другого, испытанный повествователем на улице: «Я понял, как страшно человеческое лицо. Все — анатомия, разность полов, понятие ног, рук, одежды, — полетело к черту, и передо мной было нечто, — даже не существо, ибо существо тоже человеческое понятие, — а именно нечто, движущееся мимо» (490), — можно соотнести с внезапным страхом подружки как «другого»: «...вот мы с нею одни в ее комнате, я пишу, она штопает на ложке шелковый чулок, низко наклонив голову, и розовеет ухо, наполовину прикрытое светлой прядью, и трогательно блестит мелкий жемчуг вокруг шеи, и нежная щека кажется впалой, оттого что она так старательно пучит губы. И вдруг, ни с того ни с сего, мне делается страшно от ее присутствия. <...> Мне страшно, что со мной в комнате другой человек, мне страшно само понятие: другой человек» (487)¹⁰². Есть еще одно событие ужаса на стыке сна о подружке и реальности внешнего мира: в разлуке герою снится чувственный, приятный, легко объяснимый его одиночеством сон: «...было много солнца, и она сидела на постели в одной кружевной сорочке и до упаду хохотала, не могла остановиться» (489) — днем он «вспомнил <...> этот сон совсем случайно, проходя мимо бельевого магазина, — и когда вспомнил, то почувствовал, как все то, что было во сне весело, — ее кружева, закинутае лицо, смех, — теперь, наяву, страшно, — я никак не мог себе объяснить, почему мне так неприятен, так отвратителен этот кружевной, хохочущий сон» (Там же). Объяснение этого структурно центрального в рассказе переживания оставлено читателю. Анализ других опытов ужаса или, точнее, тех реально бывших случаев между рассказчиком и его подружкой, с которыми эти опыты сравниваются, показывает, что ужас всегда связан со взглядом (в зеркало, сквозь движущееся стекло, близким «бесперспективным» взглядом, слепотой в темноте) на другого (этим другим может быть и собственное отражение в зеркале), который соотносится со смертью «я» («я» не может найти связь со своим отчужденным отражением. т. е. оказывается вытесненным зеркальным двойником; в театре в темноте и вызванной ею слепоте утрачивается ощущение границы, отделяющей «я» от панически кричащих «других»; шрам на виске подружки, который делает ее «другим» — самый простой и наглядный знак смерти). Оптический прибор (зеркало, движущееся стекло вагона) остра-

няет, «переворачивает», отчуждает «я» от себя самого / близкого человека, открывая в них «другого». Очевидно, повествователь рассказа вспомнил «кружевной сон», увидев в витрине бельевого магазина кружевное белье, чувство же страха и отвращения при этом возникло, видимо, потому, что знакомое белье он увидел сквозь *стекло* витрины, т. е. отчужденным оптической преградой (возможно, белье было надето на манекен — фигуру, соединяющую образы «другого» и «смерти», или его детали были разложены, развешаны по отдельности, лишены антропоморфного подобия, что сделало их странными, чужими). Страх собственной смерти и другого как образа смерти «я» проходит, когда повествователь узнает о смертельной болезни своей подруги: «...пока я ехал к ней, и пока сидел у ее кровати, мне и в голову не приходило рассуждать о том, что такое жизнь, что такое смерть; ужасаться жизни и смерти. Женщина, которую я любил больше всего на свете, умирала. Я видел и чувствовал только это» (491). Лишенная собственных черт, которые неуловимы, прозрачны, так что можно смотреть как бы сквозь нее (если не вглядываться слишком близко, так что становится заметен шрам, делающий ее «другим»), подруга служила идеальным отражением «я» повествователя, т. е. не будучи «другим», конституировала его «я». Ее смерть и постепенное забывание повествователем ее образа («ее образ становится в моей душе все совершеннее и все безжизненнее» (491–492)) равносильны смерти «я» повествователя, победе ужаса и безумию (перед смертью подруга не узнает его, но по улыбке он понимает, что «в своем тихом бреде, в предсмертном воображении [она] видит меня, так что перед нею стояли двое — я сам, которого она видела, и двойник мой, который был невидим мне. И потом я остался один, — мой двойник умер вместе с нею» (Там же)). Но повествователь рассказа не делает очевидной терапевтической операции: в своем дискурсе он регулярно соотносил свой ужас с событиями своей жизни с подругой, т. е. превращал реальность в репертуар метафор. Спасением от безумия для него может быть продолжение этого эстетического преобразования реальности — сворачивание смерти в письмо. Чорб только назван «литератором», но его мемуарная деятельность еще полностью ограничена реальностью (сходным образом Мартын из «Подвига» изживает свою ностальгию в акте перехода границы — а Федор Годунов-Чердынцев в акте письма); повествователь «Ужаса», также награжденный профессией писателя, уже отчасти замещает внешнюю деятельность письмом, так что невидимое ему самому спасение от безумия содержится в его же собственном

дискурсе. В поздних рассказах Набокова — «Ultima Thule», «Сестры Вейн» («The Vane Sisters») — героини-повествователи, которые также пытаются найти способ пережить смерть возлюбленных, если не сами создают дискурс, в котором содержится полусторонний привет от умерших, то, по крайней мере, служат медиаторами для письма имплицитного автора, смысл которого (упоминание Фальтером «полевых цветов» и «иностранных денег», которые любила умершая жена Синеусова; акrostих с приветом от умерших Сибил и Цинтии в финале «Сестер Вейн»), вероятно, остается им непонятным. Но во всех случаях для того, чтобы достичь «совершенного» воспоминания, надо в воспоминании избавиться от «тела», потому что его телесность, которую открывает близкий взгляд, напоминает о смерти и делает возлюбленную «другим». Если же она лишена черт, растворена в тексте, интериоризирована повествователем в апострофе и воспоминании, то это и есть тот «вечный», «совершенный» и мертвый мир, о котором Набоков пишет в ДБ, «где все так, как должно быть, ничто никогда не изменится, никто никогда не умрет» (ДБ, 188).

Апострофа производит значительную перемену в атмосфере произведения. С одной стороны, казалось бы заведомо безрезультатное зывание к умершему в рамках художественного текста способно трансформировать отчаяние, безнадежность, пустоту, молчание в их противоположность. Элегические обращения к утраченным (возлюбленной, родине) тематизируют невозможность остановить/вернуть мгновение, но сам факт произведения, содержащего эти ламентации, уже является остановленным мгновением, обретающим вечность в рамках поэтического дискурса. Апострофирование (от греч. *apostrephein*, отворачиваться) отличается от прямого обращения тем, что в апострофе время и место предшествовавшего дискурса замещаются новым пространством, «a no-time and no-place» (Budick 1989, 314). Апострофа создает пространство поэтической речи — «особую темпоральность, которая является суммой всех моментов, в которые письмо может сказать: “сейчас”. Это время скорее речи, чем истории» («a special temporality which is the set of all moments at which writing can say “now”. This is a time of discourse rather than story») (Culler 1981, 149). Это «вечное настоящее» передается грамматическим презентом (часто вводимым у Набокова деиктическими маркерами «И вот...», «Вспоминаю...», «Вижу...» и проч.) и аккумуляцией синестезийных деталей. Спе-

цифика «вечного настоящего» в ДБ в том, что оно изоморфно миру воспоминаний, где все так, «как должно быть, ничто никогда не изменится, никто никогда не умрет» (ДБ, 188), т. е. «идиллическому», в понимании М. Бахтина, миру, в котором специализация доминирует над темпоральностью, «единство места сближает и сливает колыбель и могилу <...>. Это определяемое единством места смягчение всех граней времени существенно содействует и созданию характерной для идиллии циклической ритмичности времени»¹⁰³ (Бахтин 1986, 258); а историческое, темпоральное вытесняется личным, вневременным (эти черты мы отмечали у Набокова как реакцию на традицию эмигрантской мемуаристики — с. 61–63 настоящей работы): «Любовь, рождение, смерть, брак, труд, еда и питье, возрасты — вот эти основные реальности идиллической жизни. Они сближены между собой в тесном мирке идиллии, между ними нет резких контрастов, и они равнодостоинны <...>. Строго говоря, идиллия не знает быта. Все то, что является бытом по отношению к существенным и неповторимым биографическим и историческим событиям, здесь как раз и является самым существенным в жизни. <...> сочетание человеческой жизни с жизнью природы, единство их ритма, общий язык для явлений природы и событий человеческой жизни (Бахтин 1986, 258–259)¹⁰⁴. С другой стороны, совершенство и неподвижность мира прошлого существуют в ДБ на фоне имплицитно вводимой лейттемы утраты России, дома, близких, смерти, униженности и ужаса положения, «в котором я, человек, мог развить в себе бесконечность чувства и мысли при конечности существования» (ДБ, 326). Рассказ о счастливом детстве автора порожден той же внутренней необходимостью «смерть унять» (ДБ, 326), что и трагическое духовное путешествие Синеусова из «Ultima Thule». Теме смерти, решаемой по-разному, посвящены три первые главы автобиографии: первая завершается неожиданным просвечиванием в иронически-идиллической сцене качания благодарными крестьянами барина у парадного подъезда сцены отпевания покойника (ДБ, 155), которая при перечитывании опознается как отпевание В. Д. Набокова (ДБ, 271); вторая глава, посвященная матери, также заканчивается ее смертью и медитацией на тему воспоминания об умерших (ДБ, 169–170); третья глава заканчивается противопоставлением идиллической картины прошлого и смерти: «Ощущение предельной беззаботности, благоденствия, густого летнего тепла затопляет память и образует такую сверкающую дей-

ствительность, что по сравнению с нею паркерово перо в моей руке и самая рука с глянцем на уже веснушчатой коже, кажутся мне довольно аляповатым обманом. Зеркало насыщено июльским днем. <...> Все так, как должно быть, ничто никогда не изменится, никто никогда не умрет» (ДБ, 188). Риторическое утверждение «никто никогда не умрет» как раз подчеркивает, что почти все действующие лица детства автора уже умерли.

Примечания

⁵¹ Ср. письмо Набокова М. М. Карповичу, редактору «Нового Журнала»: «Книгу я назвал “Другие берега” (из пушкинского “Вновь я посетил”), решив игнорировать “Берега” г-жи Прегель и забыть “С Другого Берега” Герцена» (Письмо от 27 апреля 1954 года, Berg Collection).

⁵² Это заглавие в сочетании с важной в нем темой книг — точнее, одной книги — «Проказы Софи» («Les Malheures de Sophie») Софии де Сегюр (Растопчиной) — напоминают о «Библиотеке моего дяди» А. Тёпфера, повлиявшей, как известно, на «Детство» Л. Толстого.

⁵³ «Детство» (1913) Горького Вахтель рассматривает как «анти-детство», полемическое по отношению к идиллическому детскому тексту с последовательной инверсией всех его топосов (Wachtel 1990, 131–152), ср. сходную оценку Ю. Тынянова в статье «Литературное сегодня» (1924): «Его [Горького] “Детство” напоминало другие “Детства”, хотя его детство и не напоминало других детств. Это было как бы “Детство Багрова внука”, вывернутое наизнанку» (Тынянов 1977, 165). Ср. также написанную в традициях Горького автобиографию Ивана Вольнова (псевд. Вольный) «Повесть о днях моей жизни» (1912–1914) с очевидно полемически ориентированными на трилогию Л. Толстого заглавиями частей «Детство», «Отрочество», «Юность».

⁵⁴ «Толстовское» по семейственной интонации, соединяющей интимное и эпическое, перечисление родственных семейств, приезжавших на праздники: «Из Батова в тарангасах и шарабанах приезжали Набоковы, Лярские, Рауши, из Рождествена — Василий Иванович, держась за кушак кучера (что мой отец считал неприличным), из Дружноселья — Витгенштейны, из Митюшина — Пыхачевы; были тут и разные отцовские и материнские дальние родственники, компаньонки, управляющие, гувернантки и гувернеры...» (ДБ, 214), — Набоков возводит к другой литературной традиции: «Интересно, кто заметит, что этот параграф построен на интонациях Флобера» (Там же). Имеется в виду, видимо, описание приезда гостей на свадьбу Шарля Бовари и Эммы из IV главы части первой «Госпожи Бовари»: «Приглашенные стали съезжаться с раннего утра — в повозках, двухколесных шарабанах, в старинных кабриолетах без верха, в крытых возках с кожаными занавесками; молодежь из ближайших деревень приехала на телегах...» (Флобер 1956–1, 57).

⁵⁵ Ср. о наложении образов Толстого на собственные воспоминания в стихотворении Набокова «Толстой» (1928): «Его создания, тысячи людей, / сквозь нашу жизнь просвечивают чудно, / окрашивают даль воспоминаний ...». В «Аде» толстовские традиции также «окрашивают даль воспоминаний», хотя и в пародийном ключе: «“Все счастливые семьи более или менее не похожи, все несчастные семьи более или менее одинаковы” — утверждает великий русский писатель в начале своего прославленного романа (“Anna Arkadievitich Karenina”, переложенного по-английски Р. Дж. Стоунлоуэром и изданного “Маунт-Фа-

вор Лтд.», 1880). Это утверждение мало относится, если относится вообще, к истории, которая будет развернута здесь, — к семейной хронике, первая часть которой, пожалуй, имеет большее сходство с другим творением Толстого, “Detstvo i otrochestvo” (“Детство и отечество” (“Childhood and Fatherland”), изд-во “Понтий-Пресс”, 1858)» (Ada, 13), «Ничто в мировой литературе, за исключением, может быть, воспоминаний графа Толстого, не сравнится по чистой веселости и аркадской невинности с “ардисовской” частью этой книги» (Там же, 444).

⁵⁶ Ср. ироническую рефлексию на мемуарный бум у Дон Аминадо: «Мемуары, мемуары, мемуары. Тридцать пять тысяч одних мемуаров. Белых, Красных, довоенных, послевоенных, дореволюционных, послереволюционных. Все пишут, все вспоминают, каждый считает своим священным долгом довести до сведения потомства о том, как он проходил Оршу, о чем говорил в теплушках на станции Казатин, и какая была погода в день падения Скоропадского. Ни один исторический процесс не имел такого количества постоянных очевидцев и готовых свидетелей. Работа будущего свидетеля сведется к ремеслу переплетчика: пронумеровать и склеить. <...> Впрочем, спрос соответствует предложению. — Дайте мне “Тарзан” или какие-нибудь воспоминания!.. Такова читательская формула и по ту, и по эту сторону рубежа» (Дон Аминадо. О всякой всячине // Последние новости, 18 февраля 1926; цит. по: Янгиров 1995, 27).

⁵⁷ Рецепция SE и SM в этом отношении менее интересна: англо-американские рецензенты SE, для которых Набоков был «White Russian» и начинающим американским писателем, прочли первый вариант автобиографии в ключе эмигрантских автобиографий: как «рассказ о дворянских гнездах» (Hindus 1951, 418), «детстве богатых людей» (Cranston 1951), автоматическое вызывающий сравнение с Прустом (см.: Fremont-Smith 1967, Классик без ретуши, 418–419, 440–443). SM, опубликованная в 1967 г., во время набоковской пост-лолитоной славы, воспринималась уже вне русского литературного контекста, и немногочисленные отклики на нее свидетельствуют, главным образом, о непонимании и недоумении: Джон Алдаик, автор проницательных статей об американских романах Набокова, удивился, что Набоков «вместо того, чтобы сочинять прелестный, дьявольский, неподражаемый роман, как “Pale Fire”, возится с такими обращенными вспять мелкими проектами, как перевод своих малых произведений (“Отчаяние”, “Соглядятай”, “Изобретение Вальса”)) на английский; защищает в “Encounter” свой обширный, но плохо принятый перевод “Евгения Онегина” или переводит “Лолиту” на русский — акт вполне посмертный...», в число этих «посмертных актов» Алдаик включает и SM, в которой «Набоков превращает свое прошлое в прекрасную икону — украшенную бриллиантами, лишенную перспективы, которую нельзя трогать руками», фотографии же делают книгу «больше похожей на семейный фотоальбом, а не на чудо импрессионистского воспоминания» (Updike 1965, 191–193).

⁵⁸ Ср. у И. В. Гессена: «...неотложная практическая задача заключается в том, чтобы сохранить письменный след развертывающихся перед нами трагических событий» (Гессен 1921, 6).

⁵⁹ В особенности как сын известного политического и общественного деятеля В. Д. Набокова — подтверждением чему служат ранние гражданские стихотворения Набокова-Сирина «Революция», «Панихида», «Россия» («Плыви, бессонница, плыви, воспоминанье...») и др. (Набоков I, 570, 572, 585).

⁶⁰ 12 октября 1904 г. — дату легко найти в Энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона, к которому Набоков обращался в работе над автобиографией (в рассказе о деде Д. Н. Набокове (ДБ, 174) дословно цитируется энциклопедическая статья о нем).

⁶¹ Выделенный Набоковым в истории с Куропаткиным мотив совпадений, возможно, «верифицируется» литературным претекстом: «Через пятнадцать лет маленький магический случай со спичками имел свой особый эпилог. Во время бегства отца из захваченного большевиками Петербурга на юг, где-то, снежной ночью, при переходе какого-то моста, его остановил седобородый мужик в овчинном тулупе. Старик попросил огонька, которого у отца не оказалось. Вдруг они узнали друг друга» — это был «опростившийся» Куропаткин (ДБ, 152). Снежная ночь, (овчинный) тулуп и просьба «огонька» повторяет топосы пушкинской «Капитанской дочки» с важной в ней темой совпадений.

⁶² Этот тематический «минус-прием» в автобиографии Набокова отмечает и объясняет Альфред Аппель: Набоков «исключительно ярко воссоздает эмигрантскую литературную жизнь в “Даре”, но через “Память, говори” Бунин, Алданов, Куприн, Марина Цветаева и другие эмигрантские писатели проходят слишком быстро, и некоторым читателям, возможно, хочется, чтобы глава 14 выросла до размеров главы третьей, особенно потому, что на сегодня существует только одно специальное исследование этого периода русской эмиграции (написанное Глебом Струве на русском). Но именно бедность документального материала демонстрирует совершенство и редкостную ясность “Память, говори”: как и в набоковской беллетристике, ее ландшафт весь внутренний, и воспоминания, которые дают Набокову окончательное доказательство того, что он существовал, происходят не из важных сплетен, которые многие литераторы, пишущие мемуары, путают с важным личным опытом» (Appel 1967, 28).

⁶³ Набоков, возможно, рассматривал образ детства в «Щелкунчике» как подтекст, введя в метасцену, драматизирующую работу памяти (ДБ, 259–260) «крупный план» руки девочки, вытянувшейся «в ожидании чего-то — быть может, щипцов для орехов» (Там же, 260, в SM — «a nutcracker» (134)), которые упоминаются снова (балетный «полушаг небрежно переданных щипцов» (Там же)) и немотивированно, как кажется, выделяются в предисловии к SM: «...вопрос [Гарольда] Р[осса]: «А что, в семье Набоковых были только *одни* щипцы для орехов?» (SM, 7–8 / ПГ, 318).

⁶⁴ Ср. удивительно непроницательную рецензию на SM Никиты Майера, напоминающего критика Линева из «Дара»: «Книга читается с интересом. Она полна примелькавшихся имен. И лучше было бы, если б изложение шло более систематично, без отступлений в сторону шахматных задач и энтомологических подробностей» (Майер 1955).

⁶⁵ «Братья Карамазовы». Книга 5, глава 2.

⁶⁶ См. библиографию «петербургского текста» эмигрантской мемуаристики в: Конечный 1996. О «петербургском тексте» у Набокова см.: Даниэль 1996, Тамми 1999, 65–90.

⁶⁷ Ср.: «...в санки он садится. / <...> Морозной пылью серебрится / Его бобровый воротник» (Пушкин. Евгений Онегин. I: XVI); «...И правоед опять садится в сани...» (О. Мандельштам. Петербургские строфы (1913)). Характерно, что Набоков, который в стихах описывал дореволюционный Петербург, реально ему знакомый, с цитатами из Пушкина и Блока, обращаясь в рассказе «Посещение музея» (1939) к Петрограду пореволюционному, которого не видел, цитирует Мандельштама: «особенная квадратность темных и желтых окон» (Набоков V, 407) (то, что аллюзия здесь не только к «Квадратным окошкам» И. Анненского, но и к стихотворению Мандельштама 1925 года «Вы, с квадратными окошками невысокие дома — / Здравствуй, здравствуй, петербургская несуровая зима», подтверждается зимним пейзажем стихотворения, близким к мандельштамовскому. Ср. также комментарий О. Сконечной в: Набоков V, 738).

⁶⁸ О Набокове и «Мире Искусства» см.: Shapiro 2000.

⁶⁹ Ю. И. Левин отмечает, что двойная экспозиция здесь выступает «как модель <...> жизни эмигранта, чья память насыщена образами России, постоянно проступающими сквозь окружающую реальность...» (Левин 1998, 568–569). Сходный прием дважды использован в «Даре» Набокова, где Федор Константинович «прямо из воспоминания (быстро и безумного, находившего на него как припадок смертельной болезни в любой час, на любом углу)», прямо из «оранжерейного рая прошлого» пересаживается в зимний берлинский трамвай (Набоков IV, 263–264), а через несколько страниц совершает обратный переход — с берлинской рождественской улицы в летнюю Россию (Там же, 268). Ср. сходный прием в рассказе Сергея Горного «Четверть шестого (Вечер под рождество)», в котором автобиографический повествователь также видит сквозь берлинскую зиму — русскую: «Вот до сих пор, — в местах чужих, в жизни недоброй, — достаточно, чтобы наступил этот час — слегка стемнело, почуялся, угадался за окном легкой и снежный холодок и донесся далекий, засыпающий перезвон, — чтобы Божьим чудом опять настал тот самый вечер, живой, непреходящий. Вечер Царского Села» (Горный 1925). (Здесь вряд ли можно говорить о заимствовании Набоковым, так как прием и связанная с ним реальность достаточно очевидны, но все же отметим, что рассказ Горного был напечатан в «Руле» на одной полосе со стихотворением Сирина «Проходный с елкой»).

⁷⁰ Город реального настоящего, противопоставленный городу-воспоминанию, также характеризуется в орфографическом коде: герой рассказа Набокова «Посещение музея» (1939) понимает, что перед ним не «Россия моей памяти, а всамделишная, сегодняшняя, заказанная мне, безнадежно рабская и безнадежно родная», когда видит кусок вывески — «инка сапог» — без твердого знака на конце (Набоков V, 406), ср. в стихотворении «Беженцы» (1921): «...даже вывесок я не пойму: / по-болгарски написано, что ли...» (Набоков I, 575). Ср. аналогично функционирующий мотив старой топографии: «...к Невскому (ныне Проспекту какого-то Октября, куда вливается удивленный Герцен)» (ДБ, 160), «...исчезли Литейный, Шпалерная, Дворцовая площадь, Невский, — появилась площадь Урицкого, улица Воинова, бульвар Володарского, проспект 25-го октября ...» (Темирязов 1934, 204).

⁷¹ Анализируемый пассаж заканчивается взглядом сквозь бесцветное стекло: «Когда же после всех этих роскошеств обратишься, бывало, к одному из немногих квадратиков обыкновенного пресного стекла, с одиноким комаром или хромой караморой в углу, это было так, будто берешь глоток воды, когда не хочется пить, и трезво белела скамья под знакомой хвоей; но из всех оконеч, в него-то мои герои-изгнанники мучительно жаждали посмотреть» (ДБ, 209). Как представляется, жажду посмотреть сквозь «пресное» стекло могут удовлетворить только «герои-изгнанники» (то есть герой Мартын из «Подвига» и изгнанник Ганин из «Машеньки»), которые не являются писателями (ср. здесь негативную коннотацию в художественном мире Набокова эпитетов «пресный» и «бесцветный») — писатели же смотрят на мир сквозь «волшебную призму» воображения, памяти (Д. Б. Джонсон подробно показал, что цветные стекла у Набокова служат метонимией творчества (Johnson 1985, 10–27)).

⁷² Здесь используется тот же образ полупрозрачного, раскрашенного стекла, поднимаемого на свет, что и в пассаже о чтении Мадемуазель, и который неоднократно повторяется в ДБ как метафора «я»: «неповторимый водяной знак», оттиснутый в начале жизни автора «тайным прибором», который он сам различает, только подняв жизнь «на свет искусства» (ДБ, 150; ср. в стихотворении «Смерть» (1924): «И душу из земного мрака / поднимешь, как письмо, на свет, / ища в ней водяного знака / сквозь тени суетные лет. / И просияет то, что сонно / в себе я чую и таю, / знак нестираемый, исконный, / узор, придуманный в раю»).

⁷³ Набоков учитывает и традиционный акцент на исчезновении картинок как главным «чуде» фонаря: «Всякий раз как невидимый коллега убирал — без сбега — пластинку из прожектора, картина соскальзывала с экрана очень даже прытко <...>. Этим и ограничивалось волшебство фонаря» (ДБ, 254). Ю. Лотман и Ю. Цивьян отмечают, что «для человека докинематографической эпохи чудом было не столько изображение, сколько способность этого изображения исчезать <...>. В литературе XIX века образ “волшебного фонаря” вошел как метафора

проходящего. Уже в стихотворении Державина “Фонарь” каждая строфа, посвященная отдельной картине, начинается словами: “явись! и бысть!” — а заканчивается: “исчезнь! — исчез!”» (Лотман и Цивьян 1994, 36–39). Очевидно, впрочем, что Набоков хоть и обращается к этой традиционной функции фонаря, но подает ее иронически.

⁷⁴ Набоков в 1941 г. прочитал в Уэлсли лекцию «Лермонтов как западноевропейский писатель» (указ. в: *The Garland Companion*, 179), написал статью «Мираж Лермонтова» (*The Lermontov Mirage*, 1941), в которую входят переводы нескольких стихотворений Лермонтова на английский язык — все они, а также несколько других, включены в сборники переводов Набокова «*Three Russian Poets: Selections from Pushkin, Lermontov, Tyutchev*». Norfolk, CT: New Directions, 1944 и «*Pushkin, Lermontov, Tyutchev. Poems*». London: Lindsay Drummond, 1947. Это стихотворения: «К*» («Прости! — мы не встретимся боле...» (1832); «Сон» («В полдненный жар в долине Дагестана...») (1841), «Родина» (1841), «Ангел» (1831), «Парус» (1832), «Утес» (1841), «На севере диком стоит одиноко...» (1841), «Благодарность» («За все, за все тебя благодарю я...») (1840), «Небо и звезды» (1831), «Желанье» («Отворите мне темницу...») (1832). Кроме того, для выступления своего сына, оперного basso profundo Д. В. Набокова, писатель в начале 1970-х гг. сделал рифмованный перевод «Выхожу один я на дорогу...» (См.: Nicol 1999, 38–39). В 1958 г. Набоков вместе с сыном сделал комментированный перевод на английский «Героя нашего времени».

⁷⁵ В исследовательской литературе есть две тенденции: часть авторов, следуя многочисленным нападкам Набокова на Пастернака, предполагает, что их поэтики также противоположны (см.: Hughes 1989). С другой стороны, начиная с Г. Адамовича, который раздел о стихах Набокова в своей книге «Одиночество и свобода» (Адамович 1955, 79–85) посвятил почти исключительно поэзии Пастернака, исследователи отмечали значительное влияние Пастернака на зрелую поэтику Набокова, ср. итоговую формулировку Ю. И. Левина: «...хотя во многих отношениях расчетливый “сноб и атлет” В. Набоков и “вдохновенно захлебывающийся” Б. Пастернак являются антиподами, первый многим обязан второму. <...> Описательные и “философствующие” фрагменты “Дара” и “Других берегов” несут несомненный отпечаток усвоения ранней прозы и стихов Пастернака (с их “стереоскопичностью”, отмеченной Набоковым в поздней эпиграмме), а отдельные фрагменты стихов Набокова (см. особенно: “Поэты” и “Слава”) являются открытыми заимствованиями из стихов Пастернака» (Левин 1998, 281).

⁷⁶ Понятие «проза поэта» здесь используется в том смысле, как оно было сформулировано еще в 1926 году Д. Святополк-Мирским в рецензии на «Шум времени»: «Это проза поэта. Но поэтического в ней только густая насыщенность содержанием. Как Пастернак, Мандельштам совершенно свободен от ритмичности, риторичности и “импрессионизма”» (Святополк-Мирский 1926).

⁷⁷ Набоков несколько раз повторял эту мысль: «Тень Гоголя жила его истинной жизнью — жизнью его книг» (Лекции по русской литературе, 49), «Жизнь поэта как пастиш его творчества» (Там же, 416), «Жизнь человека — комментарий к темной / “Поэме без конца”...» («Man’s life as commentary to abstruse / Unfinished poem...») («Бледный огонь», строки 939–940, пер. С. Ильина цит. по: Набоков 1997–1999-III, 338), ср. также «Истинную жизнь Себастьяна Найта», где идея биографии художника как функции его творчества становится основой сюжета.

⁷⁸ Ср. анализ эстетических автобиографий в западной традиции в: Nalbantian 1997.

⁷⁹ Первым, видимо, отметил сходство метонимических героев беллетристики Набокова и Пастернака В. Вейдле: «Нет человека, но есть его осколки, страстно стремящиеся срастись в “Защите Лужина”, в “Подвиге”, в прозаических писаниях Пастернака» (Вейдле 1996, 45). О сходном образе «я» в автобиографической прозе Мандельштама пишет Жива Бенчич: «Мандельштам и самого себя не наделил статусом действующего персонажа, т. е. статусом носителя фабулы, тождественной с биографией. Это Я, которое повествователь напоминает, присутствует в произведении в основном как воспринимающее сознание, в котором преломляется “шум времени”» (Бенчич 1997, 131).

⁸⁰ Кристина Поморска рассматривает структурообразующий мотив «случайности» в «Охранной грамоте» как отражение поэтического подхода Пастернака к прозе (Pomorska 1975, 22, 64) — также можно соотнести строгую и логическую структуру ДБ с неоклассицистической поэзией Набокова, его пристрастием (особенно в стихах до 1930-х гг.) к классическим размерам, строфичности, точным рифмам. А. Долинин (2000б, 38) даже высказывает идею, что пуантированные, как бы рифмующиеся между собой концовки четырнадцати глав ДБ имитируют перевернутую «онегинскую строфу» (этим редким размером написана «Университетская поэма» Набокова (см. о ней: Гаспаров 1993, 164–165)).

⁸¹ На связь автобиографии и стихотворчества Набоков указал и в варианте предисловия к SM: в окончательной версии оно заканчивается: «Летом 1953 <...> я умудрился, между охотой на бабочек и написанием “Лолиты” и “Пнина”, перевести “Память, говори” <...> на русский» (SM, 9 / ПГ, 320) — в контексте автобиографии значимы оба упомянутых романа: «Пнин» как вариация на автобиографическую тему русского профессора в Америке, «Лолита» — как пародия автобиографии (см.: Bruss 1976); а в черновике было: «...сочиняя “Лолиту” и “Пнина” и между писанием стихов и охотой на бабочек...» (Berg Collection. «Speak, Memory». Holograph of changes made to «Conclusive Evidence»), — здесь еще одним элементом, соотносимым с автобиографией, оказываются стихи. Отметим, кстати, что 1952 годом датируется только одно из известных стихотворений Набокова — «Неправильные ямбы», начинающееся со стилизации топосов пушкинской лирики: «В

последний раз лиясь листами / между воздушными перстами...» (Набоков V, 434), а также работа над комментированным переводом «Евгения Онегина», — что, вместе с отсылкой в заглавии ДБ к пушкинским элегиям, уточняет стихотворчество как пушкинскую традицию.

⁸² Другой прием Толстого, проанализированный Эйхенбаумом, — использование детского восприятия в качестве мотивировки бессюжетности, остраненной «мелочности» изображения: «Перед нами мир, рассматриваемый в микроскоп» (Эйхенбаум 1987, 73–74), — был использован в вышедшем в том же 1922 году «Детстве Люверс» Бориса Пастернака — причем Юрий Тынянов в статье «Литературное сегодня» (1924) возвел новизну «микроскопической» поэтики «Детства Люверс» («Все дано под микроскопом переходного возраста, искажающим, утончающим вещи, рабывающим их на тысячи абстрактных осколков, делающих вещи живыми абстракциями») к толстовскому способу обновления материала (Тынянов 1977, 161). Таким образом, можно предположить, что по-новому прочитанное «Детство» Толстого сознательно предлагалось формалистами в качестве образца для нового автобиографа.

⁸³ Ср. в «Египетской марке» Мандельштама: «Железная дорога изменила все течение, все построение, весь такт нашей прозы» (Мандельштам 1991-II, 41).

⁸⁴ Ср. Р. Якобсон о функции путешествия поездом у Пастернака: «Пастернак в своей лирической прозе любит — как формулу перехода — путешествие по железной дороге: здесь его протейческий герой в огромном возбуждении и вынужденном бездействии претерпевает перемену мест» (Якобсон 1987 (1935), 334), ср. Л. Флейшман: «...тема “ускорения” протекания времени вызвала не только приуроченность рассказа о Рильке к промежутку “между двумя звонками”, но и общую тему движущегося “поезда”, проведенную как лейтмотив во всем тексте книги. “Встреча” с Рильке в “Охранной грамоте”, совпадающая с пожизненной “невстречей” с ним, — приурочена к уносящемуся поезду» (Флейшман 1980, 200–201).

⁸⁵ См.: Тарановский 1963, 297, Гаспаров 1999, 264. Наблюдение Долинина представляется правдоподобным и адекватным поэтике Набокова: он неоднократно внедрил ритмизованные пассажи в прозу, причем в «Даре», например, с использованием размера как интертекстуальной отсылки (белый пятистопный ямба отсылает к циклу А. Блока «Вольные мысли» (1907), гекзаметр — к ритмизированной трехстопной прозе романа Андрея Белого «Москва» (Набоков IV, 357, 338)). Сама идея «семантического ореола» метра, видимо, была знакома ему из книги А. Белого «Символизм» (1910), где впервые была очерчена семантика 4-стопного ямба.

⁸⁶ Вставка «по степи, по степи», возможно, стилизует интонацию русского цыганского романса (о связи в поэтике Набокова апострофы и романса см.: Маликова 2000, 337–342) и также, по наблюдению А. Долинина, скрывает анаграмму адресата элегии Горация Постума, по звуковой аналогии с которым в следующей строке у Набокова упомина-

наются «розы Пестума» (Пестум — город к югу от современного Неаполя, был основан греками около 600 г. до н. э. и завоеван римлянами 3 века спустя. Его знаменитые розовые сады стали топомосом латинской литературы, ср. у Вергилия в «Георгиках» (IV, 119): «Пышные <...> сады и розарии Пестума, дважды / В год цветущие...» (пер. С. Шервинского)), у Набокова розы Пестума очевидно функционируют как метонимия «утраченного рая».

⁸⁷ «апострофа (apostrophe), риторическая фигура, с помощью которой говорящий обращается к мертвому или отсутствующему лицу, к абстракции или к неодушевленному объекту» (Baldick 1990, 15).

⁸⁸ То, что это не прямое и простое обращение к жене, наглядно видно из наивной рецензии Никиты Майера, именно так его и понявшего: «Автобиография, посвященная жене. — Жанр литературы очень опасный, предназначенный больше для дневника, чем для широкой публики. Выносить на литературное торжище отцовские и супружеские переживания, как это делает автор в последней, четырнадцатой главе книги, может только человек целиком уверенный в себе» (Майер 1955). Очевидно, что Набоков менее всего «выносит на литературное торжище отцовские и супружеские переживания» — Д. Б. Джонсон отмечает, что в автобиографии Набокова подчеркнуто отсутствует тема женитьбы автора (Johnson 1985, 11).

⁸⁹ В. Вотерс подробно рассматривает функцию апострофы в восприятии читателя, который ставит себя на место адресата, «ты» (Waters 2000), в частности, важный для автобиографии Набокова эпитафический характер лирической апострофы, т. е. перспективную актуализацию того факта, что и адресат, и адресант обращения в какой-то момент будут уже мертвы, и это обстоятельство станет составной частью восприятия апострофы «читателем в потомстве». В автобиографии Набокова темы любви и смерти вообще устойчиво связаны в парадоксальном для него понятии «смертного чувства любви», в котором соединяются «бесконечность чувства и мысли» с конечностью человеческого существования (ДБ, 326), — так что любовная речь у него имеет элегическую окраску.

⁹⁰ В классической автобиографии есть традиция обращения: Августин обращается к Богу, Руссо в «Исповеди» постоянно апеллирует к читателю за пониманием и оправданием и пытается им манипулировать; рефлексии эпистолярного происхождения видны в «Детям моим. Воспоминания прежних дней» Флоренского; Розанов в «Апокалипсисе наших дней» прямо обращается к читателю за подаванием. Набоков не принадлежит к этой традиции актуальной апелляции к читателю — его обращения к «рядовому читателю» имеют чисто риторический характер.

⁹¹ О конституциональности для риторической фигуры апострофы / надындивидуального цикла «смерть поэта» традиции, инкорпорирования в текст предшествовавших текстов этой же тематики см.: Budick 1989, Левинтон 1998.

⁹² Ср. экспликацию этого мотива у Пастернака: «...задуманная статья [о смерти Рильке, переросшая в «Охранную грамоту»] превратилась у меня в автобиографические отрывки о том, как складывались мои представления об искусстве и в чем ни коренятся» (Читатель и Писатель, 1928, №4/5, 11 февраля, цит. по: Флейшман 1980, 176), ср. у него же формулу связи автобиографического и некрологического дискурсов с металитературной тематикой в письме П. Н. Медведеву от 28 января 1929 года: «автобиографическая вещь (памяти Рильке) об искусстве» (Пастернак 1992–5, 262).

⁹³ Об апострофе в стихах Набокова см.: Rampton 1991. Практически исчерпывающий каталог набоковских обращений к читателю и их нарратологический анализ см. в: Tammi 1985, 241–286.

⁹⁴ В предисловии к английскому переводу рассказа Набоков дает ключ: «Или же он [Фальтер] — медиум, посредством которого умершая жена рассказчика пытается донести смутный абрис фразы, узнанной или неузнанной ее мужем». Эта загадка обсуждалась многими исследователями, см. итоговую статью: Арьев 2000.

⁹⁵ Слияние двух праздников — Пасхи с ее основным для рассказа мотивом воскресения, и Рождества — происходит как в образе «воскресающей» из мертвого на вид кокона бабочки, так и на уровне топонимики: в рассказе именование, в котором под Рождество происходит действие, не названо, но из других произведений Набокова известно, что он регулярно заменяет реальный топоним Рождествено на Воскресенск («Машенька»), Воскресенское («Подвиг»).

⁹⁶ Герой-повествователь «Письма в Россию» обращается к своей давней возлюбленной, оставшейся в России, и хотя понятно, что письмо ее не найдет (в английском переводе название рассказа пояснительно: «A Letter That Never Reached Russia»), ничто не намекает на ее или его близкую смерть.

⁹⁷ В неопубликованном продолжении «Дара» Зина погибает (см.: Долинин 1997), т. е., если учитывать установку на (пере-)перечитывание текста, заложенную в структуре романа, то обращенное к Зине стихотворение может считаться апострофой.

⁹⁸ Для Набокова-поэта характерна естественно порождающая апострофу романтическая позиция «я — поэт», которая позволяет ему прямо обращаться к своей музе, стиху, воспоминанью, или формулировать *art poétique*. Английское заглавие автобиографии — «Speak, Memoir» — тоже является апострофой как традиционное романтическое обращение к музе, причем в обоих случаях адресат апострофы неотделим от адресанта (Набоков обращается не к Мнемозине, матери муз, а к памяти, т. е. отчасти к самому себе).

⁹⁹ Ср. здесь черновое название главы ДБ, содержащей апострофу, — «Второе лицо» («Second Person») которое каламбурно обыгрывается в «Прозрачных вещах» в имени главного героя Hugh ([you]) Person.

¹⁰⁰ Близкий аналог можно найти в стихотворении А. Фета «Alter Ego» (1878), обращенном, как известно, к его умершей возлюбленной

Марии Лазич, анаграмма имени которой распылена в тексте, особенно очевидно, в заключительных строках «И мы вместе придем, нас нельзя разлучить» (см.: Топоров 1987, 216–221). Набоков, видимо, нашел это стихотворение созвучным себе и перевел на английский (The Russian Review 3:1. Autumn 1943, 31–33).

¹⁰¹ Ср. странную с обывательской точки зрения реакцию Федора Годунова-Чердынцева на смерть его жены Зины в черновике продолжения «Дара»: «Ее нет, ничего не хочу знать, никаких похорон, некого хоронить, ее нет» (цит. по: Долинин 1997, 218).

¹⁰² Этот ужас сравнивается с тем, как в детстве повествователь испугался увиденного в непривычном, перевернутом ракурсе лица своей матери (У, 490), в описании которого ключевым словом, как кажется, является слово «безносое», соотносящее это непривычное лицо со смертью. Знаком смерти, как выясняется в финале рассказа, мотивирован и мимолетный страх подруги как «другого»: когда повествователь вглядывается в ее уже умирающее лицо, он видит «по окату виска тонкий шрам, который она всегда скрывала под темной волной прически» (491) — можно предположить, что при взгляде, вызвавшем внезапный страх, этот шрам был также виден из-за наклона головы женщины («низко наклонив голову <...> ухо, наполовину прикрытое светлой прядью») (ср. другую, интересную интерпретацию этого мотива в: Щербенок 1999).

¹⁰³ Ср. у Набокова возвращение времени в связи с родными топосами (теннисная площадка, Chemin du Pendu, мост, велосипеды, грибы, река, места поймок бабочек и др.).

¹⁰⁴ Ю. И. Левин, первым отметивший, что утраченный мир родины в стихах, «Машеньке», «Даре» и ДБ подчиняется бахтинским законам идиллического хронотопа, отмечает, что дающий единство с жизнью природы традиционный земледельческий труд у Набокова замещают занятия биологией (Левин 1998, 334, прим. 61).

Маркированное отсутствие в ДБ/SM тем творчества, позиции писателя, воспоминаний о современниках, характерных для традиции писательских, в особенности эмигрантских, мемуаров — это не только «минус-прием», но и отсылка к корпусу фикциональных (авто)биографий Набокова. Набоков объясняет исключение из русского варианта автобиографии одиннадцатой главы, «Первое стихотворение», «психологической трудностью переигрывания темы, разработанной мною в “Даре”» (SM, 9 / ПГ, 320), а нарушение традиции писательских мемуаров — тем, что почти все, что он мог сказать о берлинской поре своей жизни, «издержано» в романах и рассказах, которые он тогда писал (ДБ, 316), — таким образом довольно ясно указывая на тематическую соотнесенность автобиографии с корпусом его фикциональных произведений.

Набоков обращался к автобиографии в переломные моменты своей жизни, и тогда же активно использовал разнообразные автобиографические приемы в своей беллетристике и поэзии. Одновременно с первым автобиографическим проектом, в 1935–1936 годах, он (весной 1936 года, см.: Boyd 1995, xxix) писал стихи под маской Федора Годунова-Чердынцева. В 1937–1938 году Набоков заканчивает свой итоговый русский роман «Дар» и в конце 1938 пишет первый роман на английском «Истинная жизнь Себастьяна Найта» — оба романа о писателях маркировано соотнесены с автобиографией как тематически, так и по повествовательной модели; а также снова прибегает к писанию «под маской» — Василия Шишкова («Поэты» (1939) и «К России» («Отвяжись, я тебя умоляю...», 1940)). Второй раз Набоков обращается к автобиографии в конце 1946-го — 1950-х годах, в начале своей писательской карьеры в Америке (в предисловии к SM Набоков отмечает, что перевел SE на русский «между написанием “Лолиты” и “Пнина”» (SM, 9 / ПГ, 320)). Видно, что обращения к

автобиографии в переломные моменты жизни совпадают с созданием фикциональных произведений, прямо соотнесенных с автобиографией тематически и / или по повествовательной модели — «Отчаяния», «Дара», «Истинной жизни Себастьяна Найта», «Лолиты», «Пнина», «Ады». Произведения, с которыми соотнесена автобиография Набокова (мы рассматриваем главным образом романы, хотя сюда входят также рассказы, эссе и стихи), можно назвать «*автобиографическим корпусом*»: это романы, посвященные ситуации художника в эмиграции и творчеству, в которых актуализирована автобиографическая проекция («Дар», «Себастьян Найт», «Пнин», «Бледный огонь»); романы, в которых доминантную роль играют автобиографические «набоковские коды» («Машенька», «Подвиг», «Себастьян Найт», «Ада», «Смотри на арлекинов!» («Look at the Harlequins!»)); а также те, в которых используется и/или тематизируется (авто)биографическая повествовательная модель («Соглядатай», «Отчаяние», «Дар», «Себастьян Найт», «Пнин», «Бледный огонь», «Ада», «Просвечивающие предметы» («Transparent Things»)).

Даже беглый взгляд на автобиографический корпус выявляет соотнесенность автобиографической проекции фикциональных произведений с *мотивом двойничества*: в ранних произведениях (Ганин и Алферов в «Машеньке», Мартын и Дарвин в «Подвиге») этот мотив не кажется доминирующим, тесная (через любовь к одной и той же женщине) связь двойников-антагонистов используется как простой способ оттенить черты одного на фоне другого, но уже в «Соглядатае» и «Отчаянии» мотив двойничества становится структурообразующим, с ним непосредственно связана авторефлексия, повествование о себе. Если в «Соглядатае» и «Отчаянии» Набоков отталкивается от психологической и криминальной литературной традиции двойничества, то в «Даре» и «Себастьяне Найте» этот мотив полностью переводится в металитературную плоскость: повествователи-писатели пишут биографии других художников, таким образом отчуждая и преодолевая актуальную для них самих эстетическую проблематику, так что в результате биография превращается в автобиографию/роман. Металитературное переосмысление мотива двойничества в «автобиографическом корпусе» Набокова развивается параллельно с превращением автодиегетического повествователя в метарефлективного писателя и все большим сближением имплицитного автора и повествователя, которые вступают в отношения мерцающего сходства/различия («...мой герой: тот

писатель, / о котором писал я не раз, / мой приятель, мой работодатель» («Парижская поэма»). Устойчивость в «автобиографическом корпусе» Набокова мотива писательского двойничества позволяет включить в него и поэтические мистификации под именами Годунова-Чердынцева и Василия Шишкова.

В «сиринском» периоде своего творчества Набоков пришел к предельно тесному слиянию творческой и (авто)биографической проблематики, отчужденной в образах вымышленных героев-писателей: жизнь поэта он представляет как, если воспользоваться выражением из его французского эссе о Пушкине 1937 года, «пастиш его творчества» (*Pouchkine, ou le vrai et le vraisemblable*, 376)¹⁰⁵. Мы рассмотрим самые ранние произведения «автобиографического корпуса», в которых эти структуры проявлены элементарно: «Отчаяние», биография Чернышевского в «Даре», «Истинная жизнь Себастьяна Найта».

Отчаяние

В современной исследовательской парадигме роман «Отчаяние» сводится к игре имплицитного автора с ненадежным повествователем: несмотря на передачу всех прав повествования Герману Карловичу, снятие даже рамки сказа, имплицитный автор Набоков пишет свой текст поверх слов писателя Германа, разоблачая и высмеивая его (эта точка зрения поддерживается убедительной аргументацией, см.: Davydov 1995, Долинин 2000, Долинин и Сконечная 2000). В синхронической рецепции романа преобладал другой код — чтение романа как *аллегории художника*. Наша задача — понять причины такого чтения современников и продлить его в перспективе последующего развития повествовательной модели (авто)биографического письма / двойничества / убийства в творчестве Набокова.

Чтение «Отчаяния» как металитературной аллегории восходит к критикам-современникам В. Ходасевичу, В. Вейdle и Ж.-П. Сартру:

«Стремление переселиться в собственного двойника, вывернуть наизнанку окружающую рассказчика действительность, совершить в убийстве как бы опрокинутое самоубийство, и наконец неудача всего замысла, обнаружение за всеми фикциями и призраками, за распавшейся дей-

ствительностью и разрушенной мечтой голой, трепещущей, обреченной на смерть душевной протоплазмы — разве все это не сводится к сложному иносказанию, за которым кроется не отчаяние корыстного убийцы, а отчаяние творца, неспособного поверить в предмет своего творчества?» (Вейдле 1936, 243); «проблематика романа — порядка <...> чисто художественного. Драма Германа — драма художника, а не убийцы. <...> Он [Сирин] мог показать ту же драму в совершенно обнаженном виде, изобразив не убийцу, обдумывающего и осуществляющего убийство, а, например, романиста, пишущего роман» (Ходасевич 1934, 120); «...в “Соглядатае” намечена уже тема, ставшая центральной в “Отчаянии”, одном из лучших романов Сирина. Тут показаны страдания художника подлинного, строгого к себе. Он погибает от единой ошибки, от единственного промаха, допущенного в произведении, поглотившем все его творческие силы» (Ходасевич 1937, 393)¹⁰⁶.

Единодушная рецепция критиков-современников, которых трудно заподозрить в наивном непонимании законов вымысла, отчасти, видимо, была определена пародированием в романе конвенций «человеческого документа», для которого характерно использование «нелитературного», «наивного» кода чтения — прямого проецирования героя на автора¹⁰⁷. Набоков был ангажирован эмигрантской полемикой Г. Адамовича и В. Ходасевича о «человеческом документе»¹⁰⁸: Христофор Мортус, собирательная пародия на жрецов эмигрантской литературной критики¹⁰⁹, в рецензии на «Жизнь Чернышевского» Ф. К. Годунова-Чердынцева утверждает, что «когда в воздухе разлита тонкая моральная тревога <...> пьески о полусонных видениях не могут никого обольстить. И право же, от них переходишь с каким-то отрадным облегчением к любому человеческому документу» (Набоков IV, 349), а сновидческим стихам Кончеева противопоставляет «бесхитростную и горестную исповедь», «частное письмо, продиктованное отчаянием и волнением». «Простоту» и «искренность» «человеческого документа» Набоков разоблачал как источник тенденциозности и самых тривиальных литературных штампов, равно в дамском любовном романе («Адмиралтейская игла» (1933)), в рассказе о войне советского автора Александра Полякова («любопытно, как часто голый реализм и “простота” оказываются синонимичны самым тривиальным и искусственным литературным конвенциям, которые только мож-

но себе представить» (*Cabbage Soup and Caviar*, 42)) и в руссоистской «небывалой искренности» Гумберта Гумберта.

В «Отчаянии» пародируется ряд конвенций эмигрантского «человеческого документа»: это «правдивый», «документальный» отчет о трагических «симптомах века». Как показал Николай Мельников, роман имел целый ряд реальных претекстов — аналогичных убийств подставных двойников с целью получения страховки (ср. характерные названия сообщавших о них газетных статей: «Еще одна “страховая” афера» (Сегодня (Рига). 1931. 17 марта), «Еще один “живой труп” перед присяжными» (Сегодня. 1931. 26 марта, курсив наш — М. М.)¹¹⁰. Описывая характерный «симптом века», Герман утверждает, что пишет не он, а его память, т. е. он создает «человеческий документ» *par excellence*, который «отражает его экзистенциальный опыт и поэтому не содержит никакого “обмана” искусства, ибо не будучи художником (т. е. обманщиком, жуликом), Герман лишь “правдиво” регистрирует свою жизнь на бумаге» (Livak 2000, 459).

Пародируется и *экзистенциализм* парижского «человеческого документа»: уже заглавие романа обещало читателям традиционное для «монпарнасцев» экзистенциалистское произведение: критикуя литературу «душевных излияний», Сириг определяет ее как «общий путь», который «личное отчаяние <...> невольно ищет для своего облегчения» (Набоков V, 587). И. П. Смирнов называет в качестве одного из возможных источников этого общего места декадентское стихотворение З. Гиппиус «Земля» (1908), которое вполне отвечает жизнеощущению Германа, с рефреном «Безумие! Безумие! <...> Отчаяние! Отчаяние! <...> Забвение! Забвение!» (Смирнов 1999, 182). Представляется, что особенность заглавия романа в том, что оно отсылает сразу ко множеству запоздало декадентских текстов парижского «человеческого документа»: «отчаяние перед лицом смерти» было названо одной из определяющих черт литературной линии «Чисел» в программной статье Г. Федотова «О смерти, культуре и “Числах”» (Федотов 1930–31), Ходасевич часто использовал это понятие в полемике с Адамовичем¹¹¹. Леонид Ливак считает, что «Набоков воспринял это уравнивание эстетики “Чисел” с отчаянием, но интерпретировал его как следствие осознания собственной художественной неполноценности» (Livak 2000, 463)¹¹². Пародирование в «Отчаянии» экзистенциализма «человеческого документа» связано с двумя стилистическими моделями, к которым обращались его авторы, несмотря на свою установку на абсолютную досто-

верность и немедиированность, — Достоевского и Пруста. Герман регулярно ловит себя на том, что в его речь вторгается разговор исповедующих героев Достоевского (Набоков III, 450, 521), что характерно для многих «человеческих документов» — «Записок мерзавца» (1922) А. Ветлугина, «Распада атома» (1938) Г. Иванова и других.¹¹³ «Прустианство» — другой стилистический образец для «человеческого документа». Пруст воспринимался в контексте русской психологической прозы — Л. Я. Гинзбург в дневниковой записи 1927 года пронизательно нарисовала перспективы такого союза: «Воображаю себе Пруста, ассимилированного традициями русского психологического романа, — в результате, по-видимому, должен получиться проблемный самоанализ, вообще нечто чуждое духу Пруста. У Пруста запутаннейшие переживания в конечном счете разлагаются на примитивные, так сказать, материальные части. Сложным оказывается не душевное состояние героя, но метод его изображения» (Гинзбург 1989, 44). Прустовское «невольное воспоминание» воспринималось идеологами «человеческого документа», наряду с сюрреалистическим «автоматическим письмом», джойсовским внутренним монологом, фрейдовской «аналитической стенограммой личности», как способ достичь документально точной, неолитературенной фиксации душевного мира: «Все больше и больше хочется думать, что литература есть документ тем более ценный, чем более полный, универсально охватывающий человека снимок, слепок, стенограмма, фотография. <...> Без некоего героизма откровенности не было бы ни Подпольного человека, ни исповеди Ставрогина, ни Нехлюдова, ни Пруста, ни Джойса» (Поплавский 1932, 283–284). Набоков обратился к русскому «прустианству» (в ряды которого его регулярно и не без оснований зачисляли) в «Камере обскуре»: Дитрих Зегелькранц, писатель, который «знавал лично покойного Марселя Пруста, подражал ему и некоторым другим новаторам» (Набоков III, 350), включает случайно подслушанный им разговор между Магдой и Горном в свое произведение («не повесть и не роман... страниц этак триста»), написанное от лица повествователя по имени Герман. Развивающееся в бесконечных придаточных предложениях повествование пародирует не столько Пруста (см.: Foster 1993, 74–83), сколько «самого последовательного русского прустиянца» Юрия Фельзена, поскольку прустовское письмо используется для немедиированной фиксации реальности «с абсолютной точностью — точность важнее всего» (Набоков III, 356)¹¹⁴. Когда Зегелькранц понимает, что,

прочитав Кречмару отрывок из своего произведения, стал невольным доносчиком, написанное начинает казаться ему «не литературой, а грубым анонимным письмом, в котором подлая правда приправлена ухищрениями витиеватого слога. Его предпосылка, что следует воспроизводить жизнь с беспристрастной точностью, метод его, который еще вчера мнился ему единственным способом задержать на странице мгновенный облик текучего времени, — теперь казались ему чем-то до невозможности топорным и безвкусным» (Там же, 373), он сам называет свое произведение «художественным доносом» (Там же, 383. Магда, вряд ли читавшая Шекспира, называет Зегелькранца Розенкранцем). Таким образом Набоков определяет место «человеческого документа» в иерархии литературных жанров. Стиль Германа в «Отчаянии» не прустинский, но, как кажется, совпадением номинации двух Германов Набоков указывает, что и во втором случае пародирует русское прустинство, но другую его грань — сосредоточенность авторов/повествователей на себе, в ущерб внимательности к окружающему миру и литературности. Уравнивание предельной психологической откровенности с документальностью приводило к тому, что в традиции литературы и литературной критики в русле «человеческого документа» (авторы в первом и втором случае были почти одни и те же) литературная конвенция различения имплицитного автора и повествователя, и даже автора и героя третьеличного повествования, практически не использовалась — литературные произведения воспринимались как автобиографические (если не авто-биографически, то по крайней мере авто-психологически). Герой-повествователь «оптимистического рассказа» Владимира Варшавского под характерным «документальным» названием «Из записок бесстыдного молодого человека» (Варшавский 1930) и герой его же повести «Уединение и праздность» (Варшавский 1932), несмотря на некоторые биографические различия, очевидно являются одной и той же личностью, «документальность», то есть равенство «автору», которой создается посредством, во-первых, подробного раскрытия внутренних психологических процессов (что авторы «парижской ноты» понимали под «прустинством». Ср. Д. / Долголикова из произведений Сергея Шаршуна, героя романов и «Дневника» Бориса Поплавского) и, во-вторых, сообщением о себе скандальных, отвратительных откровений, что ставило произведение в ряд традиции и соответствующего прототипического чтения, связанного с Андре Жидом, главным образом с «Имморалистом». В статье

«О “герое” эмигрантской литературы» Варшавский прямо проецирует «Аполлона Безобразова, или того “я”, от имени которого ведется рассказ в романах Шаршуна, Фельзена, Газданова и некоторых других молодых авторов <...> по словам Паскаля из глубины души такого человека, устранившегося из истории и выброшенного из движения социальной жизни с ее страстями и конкретной деятельностью, неизбежно должны подняться пустота, скука, отчаянье» на самих писателей: «Уже не раз критики говорили о “скучающих” молодых поэтах и писателях» (Варшавский 1935, 164). Репрезентативным проявлением автобиографического, прототипического типа рецепции была судьба романов Поплавского в контексте его аутентичных посмертно опубликованных дневников: Н. А. Бердяев отметил, что Олег / Васенька и, возможно, его двойник Аполлон Безобразов — «в сущности сам Поплавский» (Бердяев 1939); невеста Поплавского Н. И. Столярова прислала в редакцию подробное описание «дальнейшей судьбы» персонажей, сконструированное на основании судьбы самого Поплавского и «духа времени» (подробнее см.: Поплавский 1996, 78–79, Каспэ 2001, 195–196). С другой стороны, сам посмертно опубликованный дневник сразу был включен критиками в ряд литературных «человеческих документов»: Н. Бердяев назвал «Дневник» «документом <...> русской молодой души в эмиграции» (Бердяев 1939, 442); Г. Адамович в связи с «Дневником» писал о поиске новых форм, в которых бы стерлась «грань между искусством и личным документом, между литературой и дневником» (Адамович 1939, 146).

Эмигрантские критики, особенно отчетливо В. Ходасевич, читая «Отчаяние» в прототипически-металитературном ключе, поставили его в ряд романов Сирина о «художниках», от «Соглядатая» к «Дару». Сама многочисленность повествователей-писателей и последовательное приближение фикционального писателя к имплицитному автору Набокову, ставшее особенно отчетливым при переходе на английский, от «Истинной жизни Себастьяна Найта» до «Арлекинов», демонстрирует, что повествователь-писатель важен был Набокову не для игры в кошки-мышки с ненадежным повествователем, а для объективации собственных писательских проблем.

Основные сюжетные узлы романа «снимаются», превращаясь в металитературную аллегория: детективный элемент снимается посредством эмуляции знаменитого нарушения детек-

тивного канона в романе Агаты Кристи «Убийство Роджера Экройда» (1926), где убийцей оказывается сам рассказчик (Герман размышляет о такой возможности заключения Шерлоковой эпопеи Конан-Дойля: «...эпизод, венчающий все предыдущие: убийцей в нем должен был бы оказаться <...> сам Пимен всей криминальной летописи¹¹⁵, сам доктор Ватсон...» (Набоков III, 471)). Набоков сосредоточивает внимание не на детективном аспекте убийства, а на повествовании об этом рассказчика-убийцы.

Мотив двойничества, через его распространение на все уровни текста: «шутовская свадьба» слов в каламбуре (Там же, 424); многочисленные сюжетные повторы, как идентифицируемые повествователем, так и нет; вписанная в сюжет повествовательная стратегия перечитывания (в результате которого Герман «находит» в собственном тексте палку); открытое указание на литературные претексты («“Двойник”»? Но это уже имеется» (521)), — также лишается своей традиционной романтической, социальной и психологической проблематики. Герман сам провоцирует такое чтение: «Мне даже представляется иногда, что основная моя тема — сходство двух людей — есть некое иносказание». Снимается и утилитарная составляющая преступления — получение страховки, которая не играет роли в сюжете (об этом упоминает и Герман: «...оплошно с беллетристической точки зрения, что <...> почти не уделено внимания <...> корысти» (505), «авторские же, платимые страховым обществом, были в моем сознании делом второстепенным. О да, я был художник бескорыстный» (506)). Когда Герман говорит Феликсу об их общих корыстных склонностях: «Мы оба с тобой падки на серебряные вещи, — ты так подумал, не правда ли?» (454), — то намекает на украденный у него Феликсом серебряный карандаш, т. е. переводит разговор в плоскость письма. Сама сцена убийства в зимнем лесу действительно может «доставить читателю немало веселых минут» (Предисловие к «Despair», цит. по: Набоков: pro et contra, 61), поскольку этический элемент в ней снят ее фрагментацией: подробное, мелочное описание бритья Германом Феликса, подстригания ему ногтей, переодевания (Набоков III, 498–501), наделяет эти действия особым смыслом, который мы не можем понять, так как к нему нет ключа, но это необъяснимое углубление смысла превращает телесные жесты в текст. Таким образом *двойничество и убийство становятся аллегориями литературности*.¹¹⁶

Ретроспективное повествование Германа пишется из точки, где его преступление уже не удалось: двойничества с убитым

Феликсом никто не заметил, и поэтому Герман начинает писать повесть «Отчаяние», которая должна стать более совершенным вариантом его «жизнетворческого» «произведения», совершенная «концепция», «творческая удача», безупречное «искусство» которого не получили признания из-за досадной «описки», «опечатки»: «...для того, чтобы добиться признания, оправдать и спасти мое детище, пояснить миру всю глубину моего творения, я и затеял писание сего труда» (Набоков III, 517). Исследователи обычно отмечают черты антагонизма писателей Набокова и Германа, слепого к деталям, не умеющего видеть разницу. Но сам Набоков в письме к издателю английского перевода романа отметил, что «...природа наделила моего героя литературным талантом, но при этом в его крови есть преступный оттенок; преступник в нем, одержав верх над художником, использовал те самые методы, которые природа предназначала художнику. Это *не* “детективный роман”» (Selected Letters, 17). Некоторые писательские «методы» и свойства, которыми природа наделила Германа, разительно совпадают с набоковскими: Герман, как и Набоков, гордится своей «фотографической» памятью (Набоков III, 432) и утверждает: «...не я пишу, а моя память, <...> и у нее <...> свои законы» (428) — ср.: я «старался дать Мнемозине не только волю, но и закон» (ДБ, 143). Герман сравнивает воспоминание с пасьянсом, который «составлен наперед: Я разложил открытые карты так, чтобы он выходил наверняка, собрал их в обратном порядке, дал приготовленную колоду другим, — пожалуйста, разложите, — ручаюсь, что выйдет!» (Набоков III, 471) — и то же делает авторский повествователь рассказа Набокова «Быль и убыль» («Time and Ebb») (1945), называя воспоминания «духовной разновидностью» пасьянса: «...разве раскладывание собственных воспоминаний не того же разряда игра, где в праздной ретроспективе раздаешь сам себе события и переживания» (пер. Г. Барабтарло цит. по: Набоков 2001, 200–201). Герман утверждает, что «вымысел искусства правдивее жизненной правды» (Набоков III, 471) — о том же говорит Набоков в эссе 1937 года о Пушкине (см. об этом эссе ниже). С самого начала повествования в «Отчаянии» проблемы письма и его локус переслаиваются с сюжетным повествованием и стремятся его заместить: «Нахожу нужным сообщить читателю, что только что был длинный перерыв <...> я просидел в каком-то тягостном изнеможении, <...> рисуя носы на полях <...>. Мне стоило большого усилия зажечь лампу и вставить новое перо

<...> Нет, это не муки творчества, это — совсем другое» (398). Своим «произведением» Герман называет как убийство, труп Феликса: «...я подошел к трупу и жадно взглянул. Таинственное мгновение. Как писатель, тысячу раз перечитывающий свой труд, проверяющий, испытывающий каждое слово, уже не знает, хорошо ли, ибо слишком все примелькалось, так и я, так и я...» (502, ср. звуковое подобие «труп-труд»), «...хотя в душе-то я не сомневался, что мое произведение мне удалось в совершенстве, т. е. что в черно-белом лесу лежит мертвец, в совершенстве на меня похожий, — я, гениальный новичок, еще не вкусивший славы, столь же самолюбивый, сколь взыскательный к себе, мучительно жаждал, чтобы скорее это мое произведение, законченное и подписанное девятого марта в глухом лесу, было оценено людьми, чтобы обман, — а всякое произведение искусства — обман, — удался...» (506), — так и повесть «Отчаяние», что приводит к двоению его рассуждений об убийстве, сходстве, трупе, которые относятся как к преступлению, так и к письму. Герман утверждает, что «не будь во мне этой [писательской] силы, <...> не случилось бы ничего» (397), т. е. встреча с двойником и его убийство каким-то образом являются функцией его писательского дара. Событие, случившееся с Германом, увидевшим в спящем бродяге своего тождественного двойника, по наблюдению Вадима Линецкого (1994, 14), описывается им в терминах традиционной эстетики: «чудо», вызывающее катарсический «ужас» своими свойствами произведения искусства — «совершенством, беспричинностью и бесцельностью» (Набоков III, 400). Состояние, предшествовавшее событию, наделяется немотивированной многозначительностью: Герман утверждает, что испытывал «тайное вдохновение» и «нашел то, что бессознательно искал» (Там же, 401), пользуется классической эстетической метафорой взаимосвязи формы и содержания — образом сосуда: перед встречей с Феликсом он «был совершенно пуст, как прозрачный сосуд, ожидающий неизвестного, но неизбежного содержания» (400). В описании впечатления от встречи — то же немотивированное преувеличение ее смысла, к которому на этот раз дан ключ: «Я почувствовал вдруг, что ослабел, кружилась голова, как после долгой и мерзкой оргии. Меня сладко и мутно волновало, что он так хладнокровно, будто невзначай, в рассеянии, прикарманил серебряный карандаш» (404). Интерпретативная параллель к эпизоду с карандашом находится в «Истинной жизни Себастьяна Найта», где повествователь В.

встречает в поезде мистера Зильбермана, прямо пересаженного туда из рассказа Себастьяна Найта «Изнанка Луны». Комический коммивояжер, среди прочих благодеяний, дарит В. серебряный карандашик — очевидную метонимию писательского дара, который передается от Себастьяна к В. — с той важной оговоркой, что посредником служит литературный персонаж Себастьяна, ставший реальным в мире В., что указывает на принадлежность В. художественному миру Себастьяна и на то, что его авторство — второй (а если учитывать инстанцию имплицитного автора, то третьей) степени. Передавая Феликсу карандаш, Герман символически лишает его воли, превращает в элемент текста, которым автор может манипулировать, но ситуация выходит из-под контроля Германа: он забывает карандаш / *stylus* / палку, т. е. утрачивает авторство. Для Германа встреча с двойником, обладающим с ним совершенным сходством — воплощение в реальности выстроенного им семиотического космоса, построенного на сходстве (Леонид Ливак (Цит. соч.) остроумно замечает, что Герман страдает одним из типов афазии и способен видеть только ассоциации по сходству, т. е. метафоры). Герман — демон-мистификатор, создающий симулякры, творящий и разрушающий фикциональные миры — двойники реальных: он постоянно лжет Лиде (412), переиначивает литературные сюжеты (423–424), нарушает ход спектакля произнесением неожиданной реплики — причем во всех этих случаях он «убивает» фикциональное лицо (вымышленный брат-близнец решил покончить жизнь самоубийством; в своей версии пушкинского «Выстрела» он «убивал фабулу, а вместе с ней и любителя черешен» (424); в спектакле произнесенная им непредусмотренная реплика была: «они не могут прийти... зарезались бритвой»), воспринимая это символическое действие как нарушение «хода мира» (452). Встреча в реальности с тождественным двойником — подтверждение того, что семиотический космос Германа реален. Феликс для Германа — смысл, который должен наполнить его «пустую» душу («пуст, как прозрачный сосуд, ожидающий неизвестного, но неизбежного содержания. <...> в просторной моей пустоте» (400), «моя просторная, моя нежилая душа» (509)), что наглядно иллюстрирует устойчивый кошмар Германа: «будто нахожусь в длинном коридоре, в глубине — дверь, — и страстно хочу, не смею, но наконец решаюсь к ней подойти и ее отворить; отворив ее, я со стоном просыпался, ибо за дверью оказывалось нечто невообразимо страшное, а именно: совер-

шенно пустая, голая, заново выбеленная комната, — больше ничего, но это было так ужасно, что невозможно было выдержать» (424) и то, как в ключе этого сна он интерпретирует свою встречу с двойником: «...однажды, в незабвенный день, комната оказалась не пуста, — там встал и пошел навстречу мой двойник. Тогда оправдалось все: и стремление мое к этой двери, и странные игры, и бесцельная до тех пор склонность к ненасытной, кропотливой лжи. Герман нашел себя» (425) (этот же образ повторяется в сцене убийства Феликса: «Он [Феликс] пошел мне навстречу <...> Близко подойдя ко мне <...> Он повернулся, и я выстрелил ему в спину» (501–502)). Феликс для Германа — идеальный двойник, между ними — «полное равенство» (404), «совершенное сходство» (405), а не подражание, «испорченное штампом родственности» (404) и анемией — «кровь пошла на двоих» — близнячества (406) или трюк в кино, когда один актер играет роли двойников и всегда «чувствуешь поперек снимка линию склейки» (406).¹¹⁷ Именно настойчивые утверждения, что это сходство совершенное, тождественное, несравнимое ни с чем в известном репертуаре двойничества, указывает, что это событие абсолютного тождества принадлежит не к области реального, а к области символического, языкового. В этом смысле решение Германа убить Феликса, живое существование которого «туманит счастье Нарцисса», превратить его в труп, т. е. перевести его в сферу символического, языка, совершенно логично («Символическое (языковое) выступает на первый план именно на стадии смерти» (Ямпольский 1996, 234))¹¹⁸. Если читать «Отчаяние» в нарратологических категориях имплицитного автора / ненадежного повествователя, то примитивная и патологическая ошибка Германа, принявшего не похожего на себя человека за двойника, оказывается разительно несоответствующей нагнетанию смыслов, подтекстов, металитературных размышлений в романе. Но при чтении «Отчаяния» как металитературной аллегории ирония ошибки тоньше: идеальным смыслом для «пустого» Германа, ложного творца, умеющего создавать только симулякры, является труп нетождественного двойника, ложный труп, маска трупа (эту логическую линию Герман сам воспроизводит в синонимическом ряду: «мое лицо, мою маску, безупречную и чистую личину моего трупа» (405, курсив наш — М. М.))¹¹⁹. В этом смысле художественный талант, «методы», которыми природа, по словам Набокова (Selected Letters, 17), наделила Германа, воплощаются в его преступлении и в его пись-

ме совершенно последовательно, хотя и неожиданным для него образом (Герман почти догадывается об этом символическом смысле своего преступления, но не успевает додумать мысль до конца, редуцировав ее до плоской математической аналогии: «...минус на минус дает плюс... Феликс — некий минус я, — изумительной важности мысль, которую я напрасно, напрасно не додумал...» (468)). Жизнь Германа оказывается последовательным «пастишем», отражением его «творчества», «методы» судьбы и художественные «методы» Германа совпадают, и Набоков указывает только на иронию результата этого совпадения.

Жизнь Чернышевского

«Роман, который теперь пишу — после “Отчаяния”, — чудовищно труден, — признавался Набоков в письме Ходасевичу в апреле 1934 года, — между прочим, герой мой работает над биографией Чернышевского...» (Письмо из архива Н. Берберовой в библиотеке Байнеке при Йельском университете цит. по: Долинин 2000а, 11). Так после опыта с автобиографическим способом повествования и героем-писателем Набоков обращается к документальному материалу, переходит к биографии писателя, сочиняемой другим писателем, причем этот опыт биографии и освоения чуждой эстетики служит преодоленным этапом в движении протагониста «Дара», Федора Годунова-Чердынцева в его писательской эволюции к автобиографическому роману.

Исследователи предполагают, что толчком к замыслу биографии Чернышевского могли быть газетная заметка В. Ходасевича «Лопух» (В. Ходасевич. Мелочи // Возрождение (Париж). 13 июля 1933), в которой цитировались отрывки из только что опубликованного в Советской России дневника Чернышевского (Паперно 1997, 492–493, прим. 2); призыв московского критика Ю. Соболева к писателям в лэфовском сборнике «Литература факта» (1929, 25) «написать такие увлекательные романы, как биографии — берем почти наугад — Чернышевского, Добролюбова <...>. История их жизни стоит выдумки беллетриста. Факты их биографий ярче всякого вымысла» (Долинин 2000а, 10); Омри Ронен (Ronen 1993, 50) утверждает, что Тынянов и Набоков пересмотрели свои представления о литературной биографии под воздействием книги Георгия Блока «Рождение поэта. Повесть о молодости Фета» (1924); Марина Косталевски

(Kostalevsky 1998) находит в «Даре» следы чтения книг Эйхенбаума о Толстом. В общем биографическая проблематика, направленная против «идиотских “биографий романсэ”, где Байрону преспокойно подсовывается сон, извлеченный из его же поэмы» (Набоков IV, 380), актуальностью избранного материала и тематики кажется направленной не против «Байрона» (1930) Андре Моруа, хотя Годунов-Чердынцев и указывает на эту книгу прямо, а, по крайней мере типологически, лежит в русле формалистских идей первой половины 1920-х гг. о литературе и биографии, о форме мемуара и форме романа. Снова криткуя «романизированные биографии» в эссе 1937 года о Пушкине, Набоков уже прямо называет традицию литературы метрополии: «Жизнь Пушкина, все ее романтические порывы и озарения готовят столько же ловушек, сколько и искушений сочинителям модных биографий. В последнее время в России их много написано <...>. И все-таки наступает роковой момент, когда самый целомудренный ученый почти безотчетно принимается создавать роман, и вот литературная ложь уже поселилась в этом произведении добросовестного эрудита так же грубо, как в творении беспардонного компилятора» (Лекции по русской литературе, 415), — здесь речь идет, очевидно, о Ю. Н. Тынянове, первая и вторая части незаконченного романа которого «Пушкин» были напечатаны в 1935–37 гг. В своих биографиях писателей Набоков откровенно пользуется формалистской лексикой, утверждая в «Даре», что «всякое подлинно новое веяние есть ход коня <...> сдвиг» (Набоков IV, 417) (отмечено в: Паперно 1997, 493), или призывая рассматривать нос Гоголя «как литературный прием» (Лекции по русской литературе, 33).¹²⁰

Автор биографии Чернышевского Федор Годунов-Чердынцев объявляет, что собирается «все держать на самом краю пародии» на *biographie romancée*, а «чтобы с другого края была пропасть серьезного, и вот пробираться по узкому хребту между своей правдой и карикатурой на неё» (Набоков IV, 380). Он использует схему романизированной биографии — так, как она описана Набоковым в «Себастьяне Найте»: плавное «перетекание героя от детства в юность», как у вымышленного персонажа, (*The Real Life of Sebastian Knight*, 19) и прочие традиционные биографические фигуры («Как неизменно отмечается в начале всех решительно писательских биографий, мальчик был пожирателем книг» (Набоков IV, 393)). Набоков использует простейшую структуру романизированной биографии для того, что-

бы извлечь из нее «свою правду» — повторяющиеся «темы» в судьбе Чернышевского (темы «прописей» (393), «близорукости» (Там же), «ангельской ясности» (394), «перпетуум-мобиле» (395–396), «тему слез» (399), «тему кондитерских» (404) и проч. — Ср. в ДБ: «...тут начинается тема бездомности...» (ДБ, 288)) и «ритм» его жизни (397), ее «стиль». Тема повторяющихся и кругообразно разворачивающихся тем, «совпадений годин», которые «сортирует судьба в предвидении нужд исследователя» (399) станет структурным принципом ДБ/SM: «Обнаружить и проследить на протяжении своей жизни развитие таких тематических узоров и есть, думается мне, главная задача мемуариста» (ДБ, 152). Как в «Жизни Чернышевского» Годунов-Чердынцев хвалит судьбу, предвидящую нужды исследователя: «...похвальная экономия сил» (Набоков IV, 399), — так и Набоков в ДБ одобряет внимательность и предусмотрительность Мнемозины: «Я с удовлетворением отмечаю высшее достижение Мнемозины: мастерство, с которым она соединяет разрозненные части основной мелодии, собирая и стягивая ландышевые стебельки нот, повисших там и сям по черновой партитуре былого» (ДБ, 259). Метод создания «Жизни Чернышевского» наглядно демонстрирует, что для Набокова выделение «ритма», «стиля» из «чаши жизни» не противоречит деформации фактов, их фикционализации: исследователи (Паперно 1997, комментарий А. Долинина к «Дару» в: Набоков IV) показали, что Набоков основывается на обширном корпусе документальных источников, но часто их несколько деформирует. Этот прием фикционализации факта он использует вполне откровенно, что видно даже без сличения с источниками — когда, например, выдумывает такие живописные подробности похорон Добролюбова: «...немного в сторонке, рядом с дряхлой матерью одного из могильщиков, смиренно стоял в новых валенках агент Третьего отделения» (Набоков IV, 440). Прием «карикатурного повторения» — цитирования пассажей из источников, которые сами по себе кажутся в новом контексте смешными, а в особенности если усугубить этот эффект небольшими деформациями, Набоков возводит к самому Чернышевскому, перепечатававшему таким образом в своем «Современнике» большой фрагмент критиковавшей его статьи философа Юркевича, точнее, «ровно треть ее (т. е. сколько позволялось законом), оборвав на полуслове, без всяких комментариев» (Набоков IV, 424) и через него к Пушкину, писавшему, что «самые branчливые критики» на него «так забавны», что для того, что-

бы над ними посмеяться, ничего нельзя бы «лучшего придумать, как только их перепечатать без всякого замечания» (Там же, 434). Этот метод близок к тыняновскому пониманию пародирования Гоголя Достоевским как явного «повторения», «игры» с чужим стилем, его «стилизации», т. е. переписывания в новом коде, за которым отчетливо виден исходный код, что создает пародийное впечатление «невязки» (Ю. Н. Тынянов. Достоевский и Гоголь (к теории пародии) (1921) // Тынянов 1977, 199–201 и passim). В отношении Чернышевского Набоков прибегает к «карикатурному повторению», деформации фактов его жизни и идей, так что серьезное становится смешным, не утрачивая при этом трагических обертонов, в результате выявляется гоголевский «стиль» этой биографии.

Диссоциация автора и объекта биографии, наличие дистанции для пародии — условие ее удачности, по Набокову: в случае их близости, как в опыте биографии отца в «Даре», происходит взаимопроникновение биографа и его объекта, «упоительный ритм» жизни отца «разбавляется» «вторичной поэзией» сочинителя, т. е. биографию написать невозможно. Впрочем, опыт апроприирования, на этот раз без пародийности, стиля, который определяет ритм жизни Константина Кирилловича Годунова-Чердынцева — прозы русских путешественников и естествоиспытателей¹²¹ и пушкинской прозы как преодоленной поэзии — оказывается для Федора Константиновича важным этапом в формировании собственного стиля, т. е. элементом его собственной биографии писателя. Если же объект биографии является еще и поэтом, с которым биограф себя стремится ассоциировать — как в эссе Набокова 1937 года о Пушкине («Pouchkine ou le vrai et le vraisemblable»), то «воображаемая жизнь» поэта, его биография напоминает уже не его, а «его творчество» (Лекции по русской литературе, 417), «жизнь поэта как пастиш его творчества. Бег времени, кажется, хочет повторить жест¹²² гения, придавая его воображаемому существованию такой же колорит и такие же очертания, какие поэт дал своим творениям»¹²³, — т. е. приходится признать «свое поражение» в биографическом жанре и обратиться «скорее к его творчеству» (Там же, 419).

Плодотворное поражение в области биографии становится стилистическим опытом, т. е. биография превращается в автобиографию. Эта идея служит повествовательной моделью первого английского романа Набокова «The Real Life of Sebastian Knight» («Истинная жизнь Себастьяна Найта»), заглавие кото-

рого прямо отсылает к эссе о Пушкине «...le vrai et le vraisemblable» — ср. заглавие французского перевода романа, авторизованного Набоковым, — «Le vrai vie...».

Истинная жизнь Себастьяна Найта

В этом романе соединены все темы «автобиографического корпуса» Набокова с полнотой, ведущей к некоторой схематичности — это компендиум набоковских «автобиографических кодов», т. к. «Истинная жизнь» играет, наравне с автобиографией, инструментальную роль введения и инструкции к набоковскому художественному миру, необходимых в отсутствие его «сиринских» романов для американского читателя. (Авто)биографическая повествовательная модель не только служит повествовательной основой романа, но и подвергается в нем тематизации и металитературной рефлексии; а широкая проблематика писателя и писательства под актуальным для Набокова углом зрения смены языка и идентичности, раздвоения на русско- и англоязычных писателей является явной автопроекцией.

На первом, внешнем уровне романа повествователь В., русский по происхождению начинающий писатель, сочиняет биографию своего сводного брата, полу-англичанина, известного прозаика, писавшего по английски, Себастьяна Найта, используя «метод» любви, эмпатии, о котором Набоков писал в эссе о Пушкине: «Возможно, все это обманчиво, <...>, но если я вложил сюда хоть немного той любви, которую я испытываю к его произведениям, то эта воображаемая жизнь не напоминает ли если не самого поэта, то его творчество?» (Лекции по русской литературе, 417). Моменты наиболее глубокой эмпатии с творчеством и личностью Себастьяна В. испытывает в ситуациях обмана, вымысла: пользуясь услугами господина Зильбермана, очевидно импортированного из себастьянова рассказа «Изнанка Луны», влюбляясь в Нину Речную, когда она выдает себя за мадам Лесерф, сидя у постели и прислушиваясь к дыханию не того умирающего и повторяя таким образом сюжет из рассказа Себастьяна «Сомнительный асфодель». В. так глубоко вживается в художественный мир романов Себастьяна, что сочиняемая им биография Себастьяна начинает превращаться в автобиографию В., построенную по эстетическим законам художественного мира Себастьяна.

Перенесение представления о биографии как «пастише творчества» в фикциональную среду создает еще один уровень отдаления этой «эстетической» биографии от «реальности»: пользуясь в качестве материала биографии творчеством писателя (в романе это сюжетно мотивировано тем, что при жизни Себастьяна братья мало знали друг друга), В. использует в качестве «референта», «реальности» фикцию, вымысел Себастьяна, таким образом «реальная» жизнь Себастьяна реконструируется из мета-метадиегетического уровня: «То, что чья-то “истинная жизнь” должна быть вдвойне фикциональным нарративом <...> многое говорит о реальности фикции и фикциональности реальности» (Rimmon 1976, 491). Искажающая и символизирующая правда искусства (схематично воплощенная в портрете Себастьяна, написанном Роем Карсвеллом, на котором лицо Себастьяна, отражающееся в воде, искажено водной рябью и пробегающим по поверхности паучком, а в фоне угадываются очертания женщины) противопоставляется «Трагедии Себастьяна Найта», написанной мистером Гудменом — типичному «человеческому документу», сочетающему банальные рассуждения о трагических «симптомах века», декларированную «правдивость» и тенденциозность.

Биографическая повествовательная модель начинает мерцать и превращаться в автобиографическую, когда мы замечаем импорт из романов Себастьяна в жизнь В.: Шломит Риммон (Rimmon 1976, 492) подробно проанализировала переносы с мета-метадиегетического уровня (романы Себастьяна) в жизнь В. (диегетический уровень), наиболее очевидный из них — «кроткий человек», который сначала появляется в себастьяновой реальности как непринятый им визитер, потом переходит в рассказ Себастьяна «Изнанка Луны» как мистер Зиллер, который в ожидании поезда помогает троим случайным людям, далее перемещается в реальность В. — встречается ему в поезде в виде «волшебного помощника» мистера Зильбермана и, наконец, возвращается в текст, предложив В. в качестве вознаграждения за услугу упомянуть его в будущей книге, что тот, собственно, и делает. Кроме того, читателю даются основания предположить, что сам В. является персонажем себастьяновой прозы: В. пересказывает главу из романа Себастьяна «Потерянная собственность» об авиакатастрофе, после которой осталась полудюжина писем, разбросанных по полю, два из них, написанные, видимо, одним и тем же автором, обменялись конвертами: конверт, ад-

ресованный женщине, содержит деловое письмо мистеру Мортимеру, а в конверте, адресованном торговой фирме, оказывается любовное письмо о необходимости расставания и «другой женщине». В. приводит его целиком и подробно рассуждает о том, что «...если отвлечься в этом вымышленном письме от всего относящегося до личности его подразумеваемого автора, то окажется, что многое в нем прочувствовано Себастьяном или даже написано им к Клэр. Была у него причудливая привычка наделять даже самых гротескных своих персонажей какой-то идеей, впечатлением или желанием — из тех, которыми он тешился сам. Письмо его героя было, возможно, шифром, прибегнув к которому, он высказал несколько истин о своих отношениях с Клэр. И я не возьмусь назвать другого писателя, искусство которого способно так заморочить, — заморочить меня, стремящегося различить за писателем живого человека. Трудно различить свет личной истины в неуловимом мерцании выдуманного мира, но еще труднее постичь поразительный факт — человек, пишущий о том, что он взаправду испытывает в минуту писания, находит в себе силы, чтобы одновременно создать — и как раз из того, что гнетет его душу, — вымышленный и слегка нелепый характер» (*The Real Life of Sebastian Knight*, 114). Автор процитированного письма из романа Себастьяна — видимо, неудачливый наемный работник в какой-то торговой компании — как и В.; он также упоминает «то мягкое розовое “в” в середине» (Там же, 112), которое служит точкой соединения В. и Себастьяна, как пишется его имя на русский манер (Там же, 190–191) — т. е., возможно, В. и есть один из тех «вымышленных» и «слегка нелепых» персонажей прозы Себастьяна Найта, в котором он отчуждает собственные писательские и житейские проблемы. (Узнав о том, что состояние «Себастьяна» безнадежно, В. «почему-то прежде всего подходит к зеркалу» (Там же)). Все это заставляет сомневаться в повествовательной иерархии романа: возможно, истинный повествователь — не В., который сочиняет биографию Себастьяна, которая через эмпатию превращается в автобиографию В., а Себастьян, который выдумывает фикционального повествователя В. и через него пишет свою автобиографию. Тогда Набоков повторяет модель, использованную Гертрудой Стайн в «Жизни Алисы Б. Токлас» (1933): эта автобиография написана от лица реально существовавшего человека Алисы Б. Токлас, но центр внимания в ней смещен в сторону Г. Стайн — подробно рассказывается о ее биографии,

ее мнения и разговоры приводятся без кавычек, так что временами трудно отделить мнение рассказчицы от мнения Стайн, в характеристику многих персонажей входят отсылки к их портретам в произведениях Стайн, т. е. автобиография Алисы Б. Токлас превращается в биографию Стайн. Но финальная фраза все переворачивает: Гертруде Стайн неоднократно предлагали написать свою автобиографию, но она всегда отказывалась и предложила своей подруге Алисе Б. Токлас написать свою автобиографию: «Недель шесть назад Гертруда Стайн сказала, мне кажется, что ты никогда не напишешь эту автобиографию. Знаешь, что я собираюсь сделать? Я собираюсь написать ее за тебя. Я собираюсь написать ее так просто, как Дефо создал автобиографию Робинзона Крузо. И она это сделала, и вот этот текст» (Steine 1933, 272).

Фикциональные (авто)биографии в «автобиографическом корпусе» Набокова объединены не только мотивом двойничества и связанным с ним приемом повествователя-писателя, но и тем, что они соотнесены с автобиографией, служат упражнением в поиске «методов судьбы» в «чаше жизни» писателя, определяющих его жизнь и творчество «ритма», «стиля». Для Германа из «Отчаяния» это мотив ложного двойника, «маски трупа» как отражения «пустого» писателя — творца симулякров; для Чернышевского — гоголевская пародийность, сочетание серьезного и смешного, перевернутый сонет; для Себастьяна Найта — его «зеркальный» художественный мир. Для Пушкина и для самого Набокова их жизнь, биография и автобиография — «пастиш их творчества», поэтому в ДБ/SM так откровенно используется лейтмотивное квази-поэтическое устройство — доминанта художественного мира Набокова:

«...чувствую за ним
Продуманную в тонкостях, обильно
Рифмованную жизнь.
И мне посылно
Постигнуть бытие (не все, но часть
Мельчайшую, мою) лишь через связь
С моим искусством, с таинством сближений,
С восторгом прихотливых сопряжений;
Подозреваю, мир светил, — как мой, —
Весь сочинен ямбической строкой»

(A feeling of fantastically planned, / Richly rhymed life. / I feel I understand / Existence, or at least a minute part / Of my existence, only through my art, / In terms of compositional delight; / And if my private universe scans right, / So does the verse of galaxies divine / Which I suspect is an iambic line)» («Бледный огонь», строки 969–976, пер. С. Ильина, ср. также строки 811–815).

Примечания

¹⁰⁵ В переводе Т. Земцовой (Лекции по русской литературе, 416) смысловая ошибка — «пародия» вместо «пастиш» (*pastiche*).

¹⁰⁶ Ж.-П. Сартр (1939) в отрицательной рецензии на французский перевод «Отчаяния» прямо проецирует писателя Германа на Набокова, характеризуя обоих как «писателей-поскребышей», прочитавших «слишком много книг», склонных к использованию и одновременному осмеиванию литературных штампов, «к самоанализу и саморазрушению».

¹⁰⁷ Понятие «человеческий документ» было введено в оборот братьями Гонкурами и Золя, так определяла свой «Дневник» Мария Башкирцева, ср. классический анализ этого явления на историческом материале с проекцией на современность в статье Ю. Тынянова «Литературный факт» (1924) (Тынянов 1977, 255–270). Само понятие «человеческого документа», благодаря, видимо, своей расплывчатости, наполняется в разное время разным содержанием. Это явление в 1920–30-х годах в русской эмигрантской и советской литературах хорошо изучено (см.: Fleishman 1980, Grübel 1992, Чудакова 1999 и др.).

¹⁰⁸ См.: Г. Адамович «Жизнь и “жизнь”» (Последние новости (Париж). 1935. 4 апреля) и ответы Ходасевича: «Новые стихи» и «Жалость и “жалость”» (Возрождение (Париж). 1935. 28 марта и 11 апреля).

¹⁰⁹ См. о пародии в образе и идеологии Мортуса Г. Адамовича и З. Гиппиус в комментарии А. Долинина (Набоков IV, 757), также в: Dolinin 1995, 142–144, Долинин 1997а, 710–721.

¹¹⁰ Подробнее см.: Мельников 1994 и Классик без ретуши, 113. Прямая отсылка к этим событиям есть в романе: Германа бесят газетные уподобления его «каким-то олухам с вампирными наклонностями, проступки которых в свое время поднимали тираж газет. Был, например, такой, который сжег свой автомобиль с чужим трупом, мудро отрезав ему ступни, так как он оказался не по мерке владельца» (Набоков III, 516).

¹¹¹ Ср. у Г. Иванова позднюю попытку освежить затертое слово: «За столько лет такого маянья / По городам чужой земли / Есть отчего прийти в отчаянье, / И мы в отчаянье пришли. / — В отчаянье, в приют последний, / Как будто мы пришли зимой, / С вечерни в церковке соседней, / По снегу русскому, домой» («За столько лет такого маянья...», 1960).

¹¹² Л. Ливак (Livak 2000, 460) показывает, что Набоков впрямую пародирует многие «захлебывающиеся» утверждения автора, наиболее радикально и откровенно воплотившего в своих жизни и творчестве это запоздалое декадентство — Бориса Поплавского: Герман, называя сам себя «гениальный новичок», повторяет слова Поплавского, проецировавшиеся им на себя, о «неизвестном гении» (Поплавский 1930); утверждение Поплавского о том, что «все удачники жуликоваты, даже Пушкин» (Там же), Набоков высмеивает посредством его буквальной реализации: «Герман не только в буквальном смысле (физически) декадент, но он также в буквальном смысле жулик <...>. Но это не спасает его от

поражения. В контексте статей Поплавского обращение Германа к Пушкину, контекстуальное уравнивание своего жульничества с поэзией Пушкина приобретает новое значение. Его логика: обманщик уверен, что все вокруг тоже обманщики — это прямой вызов Поплавскому, зеркальное отражение его логики: литературный неудачник думает, что все остальные также неудачники» (Livak. Цит. соч., 460); свойственный Поплавскому культ маргинальности, бродяжничества, оборванности, буквализируется в переодевании Германа в обноски бродяги Феликса, отказе от своего социального статуса. Но через голову легко пародируемого Поплавского Набоков метит в Г. Адамовича: так, слова Германа «Литература — это любовь к людям» (Набоков III, 467), в которых Адамович расслышал прямую насмешку над мотивом литературы как жалости к людям (критик отметил, что это определение, видимо, принадлежит только герою, т. к. оно «в устах Сирина звучит явно издевательски» (Адамович 1934а, 119)), по наблюдению Ливака (Цит. соч., 461–462), дословно повторяет формулировку из статьи Поплавского (1930), но сам Поплавский пользуется здесь идеей Адамовича (Адамович 1930, 507). Трудно согласиться только с утверждением Ливака, что Адамович не понял направленности пародии: Адамович ясно назвал «Отчаяние» имитацией «человеческого документа»: «...как будто какая-то тончайшая подделка под человеческое писание, мастерское подражание чувствам, речам, страстям, поступкам, мучениям...» (Адамович 1934, 117), но при этом утверждал, что, несмотря на «схему», которая роднит Сирина с литературой эмиграции, по «внутреннему строю» он пуст и насмешлив, что связывает его с «холодной», «холостой» гоголевской линией в литературе (Адамович 1936, 123–127). Кажется, Адамович заметил и то, что, несмотря на пародийность использования «схемы» эмигрантского «человеческого документа», Набоков посредством этой пародии говорил что-то лично для себя важное: «...рассуждения о бессмертии и потусторонних встречах с друзьями как-то слишком уж страстны и запальчивы, чтобы не заподозрить автора в личной ответственности за них» (Адамович 1934а, 119). Видимо, чтобы показать Сирина, что он понял как направленность пародии, так и ее органичность для внутреннего мира самого Сирина, Адамович предостерег его: «Отчаянием все-таки жить нельзя, и даже в изощреннейшей литературе нет от него убежища» (Адамович 1936, 127), повторив слова, адресованные Ходасевичем самому Адамовичу в полемике о «человеческом документе»: «...поэт, не обретающий душевной опоры в своем творчестве, в какие бы тона отчаяния оно ни было окрашено, — никогда ничего замечательного не создаст. Обратное: возможность создать нечто из самого своего отчаяния, из распада своего — есть уже гарантия против того последнего отчаяния и распада, при котором, конечно, естественнее ничего не писать» (Ходасевич 1935, 350), — таким образом Адамович сказал Сирина, опираясь на слова его же старшего друга, что «изощреннейшая» литература, основанная на отчаянии, обречена так же, как «правдивый» и «безыскусный» человеческий документ.

¹¹³ О пародировании в «Отчаянии» «достоевщины» см.: Долинин 1999.

¹¹⁴ Исключение вставного текста Зегелькранца из английского варианта повести «Laughter in the Dark» свидетельствует, что адресат пародии — специфически русский, т. е. не столько Пруст, сколько русские прустяницы; современникам это было очевидно: «...кусочек повести, писанный “под Пруста”, любопытен и как блестящий опыт сатиры, который не должны бы простить Сирину наши молодые прустяницы» (Осоргин 1934, 459).

¹¹⁵ Финальные слова Германа: «...труд мой подходит к концу. Я спокоен» (Набоков III, 517) действительно отдаленно перекликаются со словами Пимена из пушкинского «Бориса Годунова»: «Еще одно, последнее сказанье — / И летопись окончена моя» (Пушкин 1960–4, 216).

¹¹⁶ Ср. сходную интерпретацию романа в: Линецкий 1994, 12–16, большинстве статей в сборнике «Нуретext “Отчаяние” / Сверхтекст “Despair”».

¹¹⁷ Впрочем, Герман с его «пустой» душой, живущий в мире симулякров, видимо, сомневается, является ли он сам еще «типом, подлинником, первообразом», или уже находится по ту сторону реальности, в мире копий, где «зеркало» читается как «олакрез» (Набоков III, 409). Поэтому он испытывает метафизические сомнения: опасается, что в загробном мире высший демон-мистификатор подсунет ему «ряженого демона» вместо «дорогого покойника» (458–459), а также подозревает Феликса в том, что тот считает оригиналом себя, а копией, мимиркирующим видом его, Германа (403). При этом Герман сам разоблачает свою роль копии, когда прибегает в разговоре с Феликсом к мотиву киноактера, которому нужен дублер (449), не замечая того, что киноактер — это двойник *par excellence*, раздваивающийся на себя реального и свое экранное изображение и, кроме того, играющий на экране другого, т. е. дублер, двойник для актера — это двойник для двойника.

Герман также не замечает, что его делает пассивным объектом и вытесняет активный и зрячий Ардалион (у него «возмутительно яркие», по словам Германа, глаза — ср. противопоставление в метафизических фантазиях Германа «многоочитых ангелов» и выпадающего ему «кривого зеркала» (458)). Ардалион не только орогачивает Германа и в финале, судя по его письму, занимает место Германа рядом с Лидой, но и в своем портрете, изображающем Германа, предвосхищает связь «слепоты» Германа с уготованным ему наказанием за убийство: Ардалион начинает портрет на своем участке — где потом совершается убийство, он оставляет на портрете глаза «на последок», изображая тем самым слепоту Германа, а на «на фасонистом фоне» изображает какие-то «виселицы» (430), которые Герман потом замечает на месте убийства (428) — портрет навеивает Герману пророческий сон об ожидающей его судьбе: «...видел <...> убитые камни дороги <...> выбоину, лужу, и в луже мое, исковерканное ветровой рябью, дрожащее, тусклое лицо, — и я вдруг замечал, что глаз на нем нет» (427, курсив наш — М. М.).

Здесь мерцает ложный мотив — попытка Германа перевести вину за убийство Феликса на Ардалиона (Герман велит Феликсу, а потом и Лиде писать ему до востребования на имя Ардалиона (Набоков III, 431, 487), совершает убийство на участке Ардалиона) или совершить в убийстве Феликса символическое убийство Ардалиона (Ардалиона с Феликсом связывают мотив фиалок (401, 479), Ардалион, по выражению Германа, «был беден, как воробей» (415) — так же подписывает свое письмо Феликс (469)).

¹¹⁸ Герман с самого начала, до того, как увидел сходство, был привлечен Феликсом как мертвым телом: «Я прошел было мимо, но что-то в его позе странно привлекло мое внимание, — эта подчеркнутая неподвижность, мертво раздвинутые колени, деревянность полусогнутой руки» (400). Феликс кажется Герману особенно на него похожим, когда спит, неподвижен, как мертвый: «...этот человек, особенно когда он спал, когда черты были неподвижны, являл мне мое лицо, мою маску, безупречную и чистую личину моего трупа, — я говорю “трупа” только для того, чтобы с предельной ясностью выразить мою мысль <...> смерть — это покой лица, художественное его совершенство; жизнь только портила мне двойника: так ветер туманит счастье Нарцисса...» (405). В тексте накапливаются образы смерти: «Все это скучно докладываешь, убийственно скучно» (398), «в <...> образе бродяги с неподвижным лицом, с колючей тенью — как за ночь у покойников — на подбородке и щеках...» (407), «Или в самом деле есть уже преступление в том, чтобы как две капли крови походить друг на друга?» (407) и т. п., которые фигурально представляют Феликса, еще живого, как мертвый объект, которому убийство должно воздать совершенство чуда (в ключевой сцене в Тарнице «графин с мертвой водой» (437), который приближает к объяснению всего пассажа («тепло» (Там же)), функционирует, видимо, как традиционное фольклорное средство для соединения, сращения частей разрубленного на части тела героя (предшествующего его воскрешению с помощью живой воды), т. е. вписывается в идею Германа о восстановлении абсолютно-двойничества, повторения. Ср. в этой связи об «Отчаянии» и «Повторении» Кьеркегора в: Смирнов 2000).

¹¹⁹ Два превращенных в лейтмотивы предмета, устойчиво связанные с убийством — палка и желтый столб (эти предметы связаны между собой и с мотивом карандаша пародийно-фрейдистским кодом, который, хоть и со знаком минус, функционирует в «Отчаянии» в описании псевдо-гомосексуальной сцены между Германом и Феликсом в гостинице в Тарнице (Набоков III, 453–457), в усиленном в английском переводе внимании Германа к гениталиям Феликса (Despair, 103), съедении принадлежавших Феликсу яблок и колбасы (Набоков III, 503)) — наряду со своей сюжетной и интертекстуальными функциями (см.: Долинин и Сконечная 2000), функционируют и в сфере этих языковых событий: на забытой Германом в автомобиле деревянной «с глазком» палке Феликса выжжено имя владельца: «Феликс такой-то»

(439), после убийства палка с именем, на сюжетном уровне, указывает на убийцу, присвоившего написанное на ней имя, а на метаязыковом превращается в пустое означающее, лишенное своего означаемого. Сходную роль играет желтый столб: он с настойчивой регулярностью упоминается Германом, превращается в его «навязчивую идею» (417) и играет немотивированно важную роль: «Мои видения по нем ориентировались. Все мысли мои возвращались к нему. Он сиял верным огнем во мраке моих предположений» (417). Столб назван «блудным братом» (417, ср. мотив Феликса как «блудного брата» Германа в придуманном им для Лиды рассказе (480–485)) других желтых столбов в округе; основная черта этих столбов — то, что они служат указателями к тому, чего нет: желтый столб рядом с участком Ардалиона стоит на шоссе там, где от него отходит «едва заметная дорога, призрак старой дороги, почти сразу выдыхающейся в хвощах и диком овсе» (416), на других столбах стрелка «“К пляжу”, — но еще никакого пляжа нет <...>; другой с надписью “К казино”, но и его нет...» (428). Метафора указателя, отсылающего к отсутствующему референту, пустого знака используется и в описании того из двадцати пяти почерков Германа, который он, по его словам, особенно ценит и которым начал писать «Отчаяние»: «совершенно безличный, словно пишет им абстрактная, в схематической манжете, рука, изображаемая в учебниках физики и на указательных столбах» (445).

¹²⁰ В первом издании «Николая Гоголя» (Norfolk, Conn., 1944) помещена фотограмма из фильма по сценарию Тынянова «Шинель».

¹²¹ Б. Эйхенбаум в «Молодом Толстом» также обращает внимание на то, что Толстой для развития стиля «читал прекрасные статьи Бюффона о домашних животных», учась «подробности», «мелочности» изложения (Эйхенбаум 1987, 54).

¹²² Во французском оригинале, видимо, обыгрывается два значения слова «geste»(фр.) — «жест» и «поэма».

¹²³ Французское эссе Набокова о Пушкине было написано и прочитано в контексте широких пушкинских торжеств, посвященных столетию со дня смерти поэта, центром которых был Париж — но несмотря на внешнее совпадение, Набоков тематически и организационно дистанцировался от эмигрантской пушкинистики, обсуждая в эссе близкие лично ему и теоретикам формализма проблемы биографии писателя и его творчества. Хотя в 1937 году Набоков, к этому времени уже один из первых прозаиков русской эмиграции, перебрался из Германии во Францию и активно искал там места, он, видимо, никак не участвовал в деятельности юбилейного Пушкинского комитета, созданного еще в 1935 году, в который входили его старшие литературные знакомые (председатель — В. А. Маклаков, товарищи председателя — И. А. Бунин, П. Н. Милюков, М. М. Федотов, на учредительном собрании 26 февраля 1935 года присутствовали М. Алданов, Н. Тэффи, В. Ходасевич. См.: Мнухин, Невзорова 2000, 309–310), он также не участвовал ни в мероприятиях, которые проводил Комитет по уст-

ройству Дней русской культуры в Париже в 1937 году, ни в юбилейных пушкинских изданиях (однодневная газета «Пушкин» под ред. проф. Н. К. Кульмана, в которую вошли статьи М. Алданова, И. Бунина, Б. Зайцева, А. Бема, стихи М. Цветаевой и М. Струве; «Иллюстрированная Россия» (1937, №7); «Возрождение» (6 февр. 1937), «Последние новости» (10 февр. 1937) и др.). Свое эссе о Пушкине, написанное для «Nouvelle revue française», Набоков читал в центральный день торжеств, 11 февраля, но в каких-то кажущихся почти намеренно водевильными обстоятельствах: замечая внезапно заболевшую венгерскую писательницу — венгерский консул, приняв его за мужа писательницы, принялся его утешать, при появлении Сирина на сцене венгерская колония стала покидать зал, остался только Джеймс Джойс, приведенный французскими друзьями Набокова, в окружении венгерской футбольной команды. Тематически это эссе никак не сопрягается с двумя основными тенденциями интерпретации Пушкина в русской эмиграции того времени: религиозно-философским представлением о Пушкине как «пророке» (И. Ильин, Д. Мережковский, П. Струве, Г. Федотов, С. Франк, И. Шмелев) — и эстетическим, как о «всего лишь поэте» (В. Ходасевич, М. Цветаева) (см.: Маркович 2000, 15), — и сосредоточивается на проблеме биографии поэта. В эссе о Пушкине Набоков инвертирует смысл дихотомии правда / правдоподобие в известной формулировке Николая Чужака из сборника «Литература факта» (1929): «Отвращая [писателей] от литературы праздной выдумки, преподносимой под флагом заповедного и раз-навсегда мистически предначертанного “художества”, мы всячески обращаем внимание наших товарищей на новую <...> литературу не наивного и лживого *правдоподобия*, а самой всамделишной и максимально точно высказанной *правды*» (Чужак 1929, 5; курсив наш — М. М.), и кооперируется с представлением Владимира Вейдле о биографии поэта: «Из фактов и здравого смысла жизни не создать — разве лишь сколок, отражение, подобие. Истинный художник ищет не *правдоподобия*, а *правды*, подражает не жизни, а силам, рождающим жизнь...» (Вейдле 1996, 37; курсив наш — М. М.). А. Долинин (2000а, 39–40) также указывает на параллель между набоковскими взглядами на биографию Пушкина и статьей Вейдле 1931 года («Мы чувствуем, что биография художника, поэта по-настоящему будет написана только тогда, когда биограф сумеет в нее вместить не одну лишь действительность его жизни, но и порожденный этой жизнью вымысел, не только *реальность существования*, но и *реальности воображения*. Истинной биографией творческого человека будет та, что и самую жизнь покажет как творчество, и в творчестве увидит преобразенную жизнь. Для подлинного биографа не может быть “Пушкина в жизни” и другого Пушкина — в стихах; для него есть только один Пушкин, настоящая жизнь которого — именно та, что могла воплотиться в стихах, изойти в поэзии», задача биографа — «найти формулу совместного выражения жизни и творчества» (Вейдле 1931, 492, 494; курсив наш. — М. М.).

Разнообразные способы утверждения авторской власти — над прошлым, памятью, читателями — одна из определяющих черт автобиографии Набокова. Пэттернирование прошлого объявляется его «правдой»; возможности памяти почти не проблематизируются; авторский метод прослеживания повторяющихся тем навязывается как стратегия чтения. Подчинение авторской тирании здесь очень соблазнительно, так как читатель получает возможность погружения в «паноптический» авторский мир, конституируемый его особо острым зрением и точным словом, «реальнейший» по сравнению с доступной нам реальностью; прослеживая повторы в тексте, читатель может пережить событие воспоминания, изоморфное авторскому. Мы же попробуем проанализировать *«авторскую тиранию»* как элемент поэтики текста: как она сталкивается с языком фотографии; с фактуальным критерием «истинности»; в какой степени поэтика памяти Набокова связана с его психофизиологическими чертами мнемониста; как в утверждение тотальной власти над прошлым вписываются «негативные жесты».

Фотография

Фотография, вообще «пойманный» камерой обскурой, предшественницей фотографии, якобы объективный, немедиированный визуальный образ прошлого — очевидный аналог (авто)биографического письма¹²⁴ (Руссо в первой, «невшательской», редакции «Исповеди» утверждает, что в своем «абсолютно правдивом» рассказе о себе будет избегать литературной гладкости: «Речь идет о моем портрете, а не о литературном произведении. Я буду работать, так сказать, при помощи камеры обскуры: здесь не требуется никакого искусства, кроме умения точно обрисовывать штрихи, которые я вижу обозначенными на бумаге» (Руссо 1935—

1, 422)). Впрочем, фотография как часть мемуарного текста не находится с ним в отношениях прозрачной иллюстрации (что поясняет и обманчивость «объективности» фотобиографии) — помимо телеологичности в отборе фотографий, даже вне авторской интенции, фотография говорит своим языком; конституируемая взглядом зрителя, она может «царапнуть», обрести «*punctum*» (см.: Барт 1997, Подорога 2001а, 11–18); показать читателю в потомстве предмет, «ауратизированный» (Беньямин 1996, 22–24) элегическим взглядом, и т. д. Рассмотрим примеры авторского использования фотографий в автобиографии как типологический контекст практики Набокова.

В первом издании «Уединенного» Розанова фотографии без рамок, по наблюдению В. Шкловского (1922, 328), выглядят как бы случайно вложенными в книгу снимками из семейного альбома, что усиливает предельно интимные отношения текста с читателем. В «*Roland Barthes par Roland Barthes*» фотография служит средством автобиографической наррации до того момента, пока автор не начинает писать, и его подлинной биографией становится язык: «Репертуар образов поэтому будет закончен в точке начала продуктивной жизни <...>. С этого момента будет создан другой репертуар: репертуар письма» (Barthes 1999), — визуальным знаком которого может быть только пишущая рука. Отбор фотографий, сходный в автобиографии с отбором событий для наррации, сделан у Барта на основании имеющегося в них для автора «*punctum*»'а — трудно локализуемой детали, которая «ранит», а также роли тех, кто изображен на снимках, как префигураций пути автора «к труду и удовольствию письма».

Сочинение Льва Рубинштейна под декларативно автобиографическим заглавием «Это Я» (1996) сфокусировано на деконструировании представления об автобиографии как семейном фотоальбоме. Текст начинается как подписи под фотографиями из такого альбома: «1. Это я. 2. Это тоже я. 3. И это я. 4. Это родители. Кажется, в Кисловодске. Надпись: “1952”. 5. Миша с волейбольным мячом» (Рубинштейн 1996, 69). Референт, «реальное» «я» здесь не срастается со своим спектральным двойником на фотографии — «подобно тому, как осужденного при некоторых видах казни приковывают к трупу» или как «пары рыб <...>, которые плавают сообща, как бы соединившись в вечном коитусе» (Барт 1997, 13) — а полностью вытесняется фотографией, которая в свою очередь также вытесняется подписью под фотографией: если Барт пишет, что на фотографии трубка — все-

гда трубка, то Рубинштейн возражает, что нет больше ни трубки, ни изображения трубки, остался только вербальный текст: «9. Рынок в Уфе. Надпись: “Рынок в Уфе. 1940 г.”» (Там же). Редукция референта до подписи поддержана в игровой форме: то, что вначале казалось именами людей, изображенных на фотографиях: «33. Могилевская С. Я. и Пилипенко В. Н. 42. Говендо Т. Х.» (Там же, 71), — оказывается частью библиографической карточки, именем книги, а не человека: «72. Могилевская Сусанна Янкелевна, Пилипенко Владимир Николаевич. Нам весело! А вам?: Репертуарный сб. для учащихся 4–6 кл. школ для слабослышащих. — М.: Просвещение, 1964. 81. Говендо Тамара Харитоновна. Некоторые вопросы неконвенциональной поэтики в поздних трудах Джеймса Доуссона // Актуальный лабиринт. Вып. 3. — М., 1992. — С. 12–21» (Там же, 73–74). Далее у Рубинштейна вербальный текст, вытеснивший фотографию, начинает распадаться под воздействием доксы — клише из советских фильмов и телевидения: «22. (И беззвучно шевелящиеся губы телевизионного диктора). <...> 26. (И надувшиеся вены на руках пожилого рабочего)» (Там же, 70); чужих текстов: «50. И надпись: “Когда устанешь ждать беды в своем таком родном углу, запомни влажные следы на свежeweымытом полу”». 53. И надпись: “Терпенье, слава — две сестры, неведомых одна другой. Молчи, скрывайся до поры, пока не вызовут на бой”» (Там же, 72); нелокализованных визуальных клише: «57. И дрожит дуэльный пистолет в руке хромого офицера. 58. И дрожит раскрытый на середине французский роман в руке молодой дамы» (Там же, 72–73). Вторжение этих «чужих» текстов в автобиографическую речь приводит сначала к вопросу: «32. И надпись: “При чем здесь я?”» (Там же, 71), а потом к предсказуемому постмодернистскому согласию с центонной природой собственного «я»: «63. Это все я» (73). Автобиографическая речь легко сливается с общей, чужой и вытесняется ею: «113. А это я. 114. А это я в трусах и в майке. 115. А это я в трусах и в майке под одеялом с головой. 116. А это я в трусах и в майке под одеялом с головой бегу по солнечной лужайке. 117. А это я в трусах и в майке под одеялом с головой бегу по солнечной лужайке, и мой сурок со мной. 118. И мой сурок со мной. 119. (Уходит)» (76).

Для Набокова фотография — аналог ложного жизнеподобия *biographie romanesque*, «погребальная кукла», копия «оригинала жизни» (ДБ, 169):

«Подумать только, проживи Пушкин еще 2–3 года, и у нас была бы его фотография. Еще шаг, и он вышел бы из тьмы, богатой нюансами и полной живописных намеков, где он пребывает, чтобы твердо войти в наш тусклый день, который длится уже сто лет. Вот что я считаю важным: фотография — эти несколько квадратных сантиметров света — торжественно откроет к 1840 году новую эру в изображении, продолжающуюся до наших дней, откроет так, что начиная с этой даты, до которой не дожили ни Байрон, ни Пушкин, ни Гете, мы находимся во власти нашего современного представления, и в этом представлении все знаменитости второй половины 19 в. принимают вид дальних родственников, одетых плохо и во все черное, словно они носили траур по былой радужной жизни, всегда задвинутые в углы грустных и темных комнат, с отяжелевшей от пыли драпировкой на заднем плане. Отныне этот выцветший домашний свет ведет нас через гризайль века: очень возможно, что придет время, когда эта эпоха упрочившейся фотографии в свою очередь нам покажется художественной ложью, наделенной каким-то особым очарованием, но это время еще не наступило, и — какая возможность предоставлена нашему воображению! — Пушкин не состарился и никогда не должен носить этот тяжелый драп с гротескными складками, эти похоронные одеяния наших дедов, с маленьким черным галстуком, скрытым пристегивающимся воротничком» (Пушкин, или правда и правоподобие / Пер. Т. Земцовой, с нашими уточнениями, цит. по: Лекции по русской литературе, 418–419).

Фотография в представлении Набокова редуцирует визуальную картину «богатого нюансами и полного живописных намеков прошлого» и навязывает нашему воображению свой «тусклый», «выцветший» образ. В фотографии нет очарования «художественной лжи». Ее работа над прошлым уподобляется Набоковым обряжению покойника («похоронные одеяния»), гротескной ретушировке умертвленной реальности. Среди неосуществленных замыслов Себастьяна Найта была, видимо, пародия такой якобы объективной биографии, основанной на фотографиях, для чего он поместил в газете объявление: «Автору, пишущему выдуманную биографию, требуются фотографии джентельмена внушительной внешности, простого, степенного, непьющего, предпочтительно холостяка. Публикация фотографий, детских, юношеских, а также зрело-

го возраста в указанной книге будет оплачена» (The Real Life of Sebastian Knight, 40), — и получил фотографии «мистера X»: «...вначале луноликий пострел в дурно сшитой матроске, потом противный отрок в крикетной шапочке, потом плосконосый юнец и так далее — вплоть до появления на снимке взрослого м-ра X., — довольно отталкивающего, бульдожьего типа мужчины, неуклонно полнеющего в мире фотографических задников и подлинных палисадников» (Там же). Набоков дает понять, что для истинной биографии фотографии, которые он связывает с ложным миметическим жизнеподобием, не нужны: повествователь В. хочет увидеть фотографии Себастьяна: «Мне требовалось лицо его русской корреспондентки. Мне требовались изображения самого Себастьяна» (Там же), — но вместо этого получает как будто случайные, посторонние фотографии, висящие над письменным столом Себастьяна: «...увеличенный снимок голого по пояс китайца, которому лихо срубали голову, другая — банальный фотоэюд: кудрявое дитя, играющее со щенком» (Там же) — выбор и странное соположение которых говорят о Себастьяне больше, чем мог бы сказать его фотопортрет. Вместо портрета (возможно, и фотографического) Гоголя Набоков предлагает дать «портрет гоголевского носа. Не головной, не поясной и прочее, а только его носа. Большой, одинокий, острый нос, четко нарисованный чернилами, как увеличенное изображение какого-то важного органа необычной зоологической особи» (Лекции по русской литературе, 134).

Эта удивительная слепота Набокова к искусству фотографии, высокомерное презрение к ее языку привели к тому, что фотографии в SM он включил, видимо, без сознательной эстетической установки в их отношении, просто как прозрачную иллюстрацию к тексту, дань читательским ожиданиям: дом знаменитого писателя, его предки, семья, он сам на разных этапах своей жизни, описанные им бабочки. Недоверие к языку фотографии вызвало, видимо, то, что все фотографии снабжены пояснительными подписями. Но именно это отсутствие осознанной эстетической установки в обращении с материалом, редкое для Набокова, раскрывает, даже разоблачает, важные черты его автобиографизма через конфликт с языком фотографии.

Интересны эти фотографии абсолютным приоритетом публичного над интимным, тотального семиозиса над случайностью реальности: фотографии родственников здесь исключительно постановочные, схематично демонстрирующие их основные характеризующие качества: дед Дмитрий Николаевич Набоков при





орденах подчеркнуто надменно отворачивается от камеры, бабушки фон Корф и Рукавишников в театральных позах фотоателье — одна мечтательно подпирает голову рукой, другая читает книгу; на следующей вклейке фотографии парные, иллюстрирующие схему отношений в семье: Володя и отец, отец и мать, мать и дядя. Дейктический жест постановочных и публичных фотографий: «вот», «смотри» — более «громок», чем «случайных», люди на них смотрят или прямо в камеру, т. е. на зрителя, или принимают искусственную, исполненную значения позу, отворачиваются — только для того, чтобы привлечь его внимание, они настойчиво обращаются к зрителю с требованием культурного чтения, т. е. созвучия, диалога с автором (в данном случае, не с фотографом, о чем пишет Барт, а с автором текста, выбравшим и репродуцировавшим эту фотографию, присвоившим ее). Отбор публичных и «символических» фотографий не только превращает изображенных на них людей в *spectrum* — спектакль и привидение, что характерно для фотографии вообще, но и умерщвляет саму фотографию, лишая ее собственного языка. Любопытно соседство фотографий родственников с фотографиями описанных Набоковым бабочек, которое точно характеризуется образом, использованным Бартом: персонажи фотографий неподвижны и не покидают ее пределов, «как будто им сделали анестезию и прикололи туда, как бабочек», но как только в фотографии возникает *punctum*, образы на фотографиях обретают жизнь (Барт 1997, 86) — у Набокова люди, как и бабочки, не оживают и остаются аккуратно расправленными и открытыми культурному, публичному взгляду.

Единственная фотография, которая, как отмечает сам Набоков, снята «незаметно», «не специально (*unposed*)», несмотря на свою якобы случайность, особенно наглядно демонстрирует характерную для всех фотографий в SM попытку лишения фотографии собственной речи, ее редукцию до вербального выражения, над которым автор имеет полную власть. «Редко случайный снимок так точно резюмирует жизнь», — пишет Набоков в заметке к фотографии. Действительно, на перекидном календаре видна дата (27 февраля 1929 года) — Набоков пишет свой «шахматный» роман «Защита Лужина», чему соответствует шахматный узор на скатерти и на джемпере автора; семейные снимки, попавшие в поле зрения фотоаппарата, прислонены к четырем томам словаря Даля. Этот лимитированный набор знаков сообщает об авторе все, что он хочет, чтобы о нем знали, в них нет ни «мельчайшей искорки случая» (Беньямин 1996, 71).

Кажется, только в изображениях брата Сергея — его диссоциации от семейных групп и пассивном, ущербном положении — есть что-то «не умолкающее», что «продолжает присутствовать здесь и никогда не согласится раствориться в “искусстве”» (Беньямин 1996, 70), что призывает зрителя к самостоятельной дешифровке смысла фотографии и к сочувствию. На парной фотографии автора с братом их внешнее сходство: «выглядим как одно и то же дитя, в парике и без» (SM, вклейка), — подчеркивает очевидное различие: насуспенный, одетый как мальчик Володя, исподволь отодвигающий рукой растерянного, в платье девочки Сережу; на фотографии всех детей Набоковых Сергей «к несчастью, изуродован дефектом фотографии» (в черновом варианте подписи: «...a rather neglected Sergey...» (Berg Collection)).¹²⁵

Декларативным выбором публичного vs частного служит фотография жены и сына с Нансеновского паспорта — хотя Набоков, видимо, выбирает ее для иллюстрации пассажа об униженности этого беженского паспорта (ДБ, 313 / SM, 212 / ПГ, 554), здесь маркирован выбор паспортной фотографии, которая уже была представлена сотням глаз, т. е. утратила свой статус «личной» и стала «публичной». Видимо, полуосознанное стремление скрыть себя через жест публичности, диссоциацию «личного» «я» и «публичного» «автора» объясняет и то, почему в подписях к фотографиям Набоков непоследовательно называет себя то «я», то «автор»: «*Мой отец*, в возрасте тридцати пяти лет, со *мною*, семилетним», «*Моя мать и ее брат* — «отец и мать *автора* <...> березы и ели парка за спиной *моих* родителей», «Фотография с Нансеновского паспорта <...> жены *автора*, Веры, и сына, Дмитрия» — «На снимке, сделанном *моей* женой, <...> наш сын Дмитрий <...> стоит со *мною*...» (SM, вклейка, курсив везде наш — М. М.). Фотографии как «погребальной кукле», выставленной для публичного обозрения, противостоит пастельный портрет матери Набокова работы Леона Бакста, в котором художник пытался передать преходящую реальность — «текучие (fluctuating) очертания ее губ».

Поэзия как правда

Проблема правды в автобиографии модернизма далека от представления о фактологической верифицируемости и/или психологической откровенности. Жанровая метарефлексия сдела-

ла очевидными все заблуждения этого взгляда — эстетическую и психологическую телеологичность в отборе фактов для автобиографической наррации; дефекты памяти и самопознания; ограничения, накладываемые языком, нарративной формой на воссоздание прошлого, и проч. (см. главу «The Elusiveness of Truth» в: Pascal 1960). Тем ни менее, категория «правдивости», «аутентичности», «реальности» отличает фактуальный и, в частности, автобиографический речевой акт от фиктивного, к которому не применим критерий истинности/ложности (Searle 1975). Автобиографический акт как тем или иным образом сообщенная читателю установка на «правдивость» предполагает в автобиографии XX века риторiku неудачи, поражения, связанную с эксплицитным рефлексированием мемуарных и языковых ограничений, накладываемых на автобиографию — но также и поиск новых способов преодоления этих конституирующих жанр препятствий (новый уровень исповедальности, автоматическое письмо, автопсихоаналитические стратегии, имитация детского сознания и языка и др.). В модернистском автобиографическом контексте канон фикциональной автобиографии, определявший «классическую» автобиографическую традицию в русской литературе, воспринимается как наиболее «неправдивый»: как начать автобиографию — «[в]роде “Детства, отрочества”»? Или еще проще? “Я родился там-то и тогда-то...” Но, Боже, как это сухо, ничтожно — и неверно! Я ведь чувствую совсем не то!» (Бунин 1966–6, 236–237). «Фикциональную» традицию как «неправдивую», «неаутентичную» сменяют, с одной стороны, попытки превратить автобиографию в «акт», «дело», вернуть ей «жар» живого тела (см. заключительную главу настоящей работы о Розанове), а, с другой стороны, представление о «лирической» правде в «автобиографической прозе поэтов» (см. главу о Набокове и Пастернаке). В обоих случаях жанр автобиографии оказывается тем, что «нужно преодолеть».

Набоков в ДБ/SM использует анахроничную модель фикциональной автобиографии (см. главу «Другие») — видимо, именно это имела в виду Н. Берберова, говоря, что сейчас SM «кажется вне своего времени и вне Набокова» (Берберова 1959), — которая заведомо должна была восприниматься как «неправдивая»¹²⁶. В рамках этого декларативного выбора Набоков игнорирует «реальность» — слово, которое, по его словам, всегда нужно брать в кавычки, и, следовательно, специфические возможности «письма от первого лица единственного числа», и обра-

щается к фикциональным способам достижения правдоподобия. Он настойчиво утверждает, что для его автобиографии критерий правдивости нерелевантен: воспоминания «мистера Набокова» отличаются от всех прочих автобиографий — равно «правдивых, правдивых более или менее и нарочито лживых» (Убедительное доказательство, 136), поскольку они «являются в первую очередь литературным произведением, и то обстоятельство, что это автобиография, право же, совершенно не существенно» (Письмо В. Набокова Д. Фишеру от 21 апреля 1950 года, Berg Collection). Набоков прибегает к взаимно противоречащим объяснениям соотношения воображения и памяти в автобиографии: с одной стороны, он утверждает, что эстетическое «пэттернирование» реальности в ДБ/SM — это выделение структуры, действительно содержавшейся в его жизни:

«Я сказал бы, что воображение — это форма памяти. <...> Образ зависит от ассоциативной мощи, а ассоциации поставляет и подсказывает память. Говоря о ярком индивидуальном воспоминании, мы делаем комплимент не нашей способности запоминания, но загадочной предсмотрительности Мнемозины, запасавшей тот или иной элемент, который может понадобится творческому воображению для соединения с позднейшими воспоминаниями и выдумками» (Strong Opinions, 77–78).

С другой стороны, саму деятельность воспоминания Набоков называет эстетической:

«Прошлое есть постоянное накопление образов, но мозг наш — не самый совершенный образ непрерывной ретроспекции, и лучшее, что мы способны сделать, — это попытаться удержать пятна радужного света, порхающие в нашей памяти. Сам акт удержания — это акт искусства, художественного отбора, художественного слияния, художественной перетасовки действительных событий» (Там же, 186), «Меня интересовали тематические линии моей жизни, которые напоминали художественный вымысел (fiction). Воспоминания стали точкой встречи безличной художественной формы и очень личной истории жизни... Это литературный подход к моему собственному прошлому...» (Интервью 1951 года цит. по: Johnson 1985, 80).

Оказывается, что не только «воображение — это форма памяти», но и воспоминание — это «акт искусства» — «художественного отбора, художественного слияния, художественной перетасовки

действительных событий», т. е. память — это форма воображения. В соответствии с этой «зеркальной» риторикой правдивости Набоков использует репертуар явлений реальности, основанных на принципе узора — свои любимые детские занятия — шахматы, головоломки, родные локусы — узор тропинок в парке имения — в качестве риторических аргументов, подтверждающих наличие узора в его жизни, т. е. превращает их в фигуры смысла:

«Метод Набокова — это исследование отдаленнейших областей прошлой его жизни, проводимое в поисках того, что можно назвать тематическими тропами. Среди них есть основные, но есть и множество подчиненных, и все они соединяются, заставляя вспомнить шахматные задачи и разного рода головоломки и стремясь в то же время раскрыться в некоем шахматном апофеозе, в единой теме, проступающей едва ли не в каждой главе: разрезные картинки, шашечница в фамильном гербе; определенные “ритмические узоры”, “контрапунктическая” природа судьбы; жизнь, “спутывающая в пьесе все роли”; шахматная партия, играемая на борту судна, пока Россия уменьшается вдаль; романы Сирина; его увлеченность шахматным композиторством; “эмблематика” осколков древней глиняной посуды и финальная загадочная картинка, завершающая тематическую спираль <...> Все упомянутые мной тематические линии постепенно сходятся <...> тема мимикрии, “защитного обмана” <...> в точно назначенный срок является на свидание с темой головоломок, с замаскированным решением шахматной задачи, со складыванием воедино орнамента на ивернях глиняной посуды и с загадочной картинкой <...> эти линии в свой черед сливаются в кульминации темы радуги (“спираль жизни в агате”), сходясь в не оставляющем желать ничего лучшего *rond-point* с садовыми стежками, парковыми аллеями и лесными тропинками, выющимися по всей книге» (Убедительное доказательство, 136–138).

Лесные тропинки («forest trails») — это одновременно и тематические тропы («thematic trails»). Превращение реальности в метафору, в фигуру смысла обладает только риторической, тропеической убедительностью, его невозможно эксплицировать иначе как через другие метафоры: в финале «лесные» и «тематические» тропы соединяются в «загадочную» картинку, в «*rond-point*», невозможность точно определить который передается, в частности,

вкраплением будто бы непереводаемого французского слова в английский текст. Метафорическую правду невозможно редуцировать до логического высказывания, она сопротивляется интерпретации.

Для того, чтобы *представить «ландшафт» прошлого как «мираж»* (ДБ, 145), «восхитительную фатаморгану» (ДБ, 162), Набоков выбирает привилегированную возвышенную наблюдательную позицию «вне дьявольского времени, но очень даже внутри божественного пространства» (ДБ, 233), «на мачте, на перевале, за рабочим столом» (ДБ, 170), «на самой корме времени» (ДБ, 183), на «почти необитаемой гряд[е] времени». Перед «дальнозоркими» глазами памяти (ДБ, 189) открывается уже не «чаща жизни», а интеллигибельная, «детальная», хотя и «несколько несбыточная» карта, украшенная «мифологическими виньетка-ми» (ДБ, 162), на которой со временем появляются, «как на старинных картах», «дымчатые, таинственные пробелы: терра инкогнита» (ДБ, 230). Превращение «ландшафта» прошлого в «мираж», в «карту» отчасти связано с эмигрантской позицией Набокова: он многократно и отчетливо на протяжении всей своей карьеры утверждал, что Россия прошлого, которую он выбирает — это конструкция, мираж, часть его самого. В эссе 1927 года «Юбилей», в противоположность тогда еще актуальной в эмиграции надежде на реальное возвращение или хотя бы влияние на современную Россию, Набоков декларировал верность интeриоризированной России воспоминания, которая «невидимо нас окружает, живет и держит нас, пропитывает душу, окрашивает сны» (Набоков II, 646–647), ср. этот же мотив в стихах: «Мою ладонь географ строгий / разрисовал: тут все твои / большие, малые дороги, / а жилы — реки и ручьи» («К России», 1928); а в предисловии к английскому переводу «Дара» (1962) Набоков описывает уже не только мир дореволюционной России, но и первой русской эмиграции как такой же «фантазм, как большинство других моих миров» (цит. по: Набоков: pro et contra, 50). Если в ДБ кембриджская реставрация России в воспоминании заканчивается конструкцией «может быть, искусственной, но восхитительной России» (ДБ, 309), то в SM «искусственность» уже несколько не противоречит «точности»: «мой искусственный, но прекрасно точный русский мир» (SM, 208 / ПГ, 549). Этот фикциональный ландшафт «России», способный, как в «Бледном огне» и «Аде» амальгамировать со столь же вымышленными «Америкой» или «Земблей» и сплавлять разные времена, Мишель Сейдел (Seidel 1986, 164–196) назвал «эксилитичес-

ким» (exilic), изгнанническим художественным пространством, которое функционирует в художественном мире Набокова и других писателей-изгнанников как повествовательный механизм.

Представление вымысла как «правды» по сравнению с «правдоподобием» реальности проявляется в характерном для Набокова преобразении реального объекта в метафору (а потом, часто, его возвращении в референтную среду): Колетт уходит от юного повествователя по парижскому парку, «палочкой подгоняя по гравии свой сверкающий обруч сквозь пестрые пятна солнца, вокруг бассейна, набитого листьями, упавшими с каштанов и кленов» (ДБ, 244), и этот сверкающий обруч, круговое движение, мерцающие пятна света и тени, разноцветные осенние листья и какая-то деталь в одежде Колетт, «ленточка, что ли, на ее шотландской шапочке, или узор на чулках», — порождают сравнение с стеклянным шариком с радужной спиралью внутри, «коиными иностранные дети играют в агатики» — который, в контексте всей книги, превращается в аллгорию жизни автора: «цветная спираль в стеклянном шарике — вот модель моей жизни» (312), но одновременно и как бы возвращается к состоянию реальной вещи: «И вот теперь я стою и держу этот обрывок самоцветности, не совсем зная, куда его приложить...» (244), — последнюю фразу можно читать и как описание реального стеклянного шарика, который повзрослевший автор держит в руке, или воображает, что держит, и как отсылку к метафоре шарика со спиралью внутри, которую он поймет, куда «приложить», в заключительной главе книги.

Похожая метаморфоза реальности в метафору и далее в новое качество, соединяющее референтную и метафорическую функции, происходит в двух часто цитируемых параллельных сценах — преследования бабочки, которое, начинаясь в 1910 году на болоте за Оредежью, инерцией стиля выводит к Longs Peak, горной вершине в Колорадо (ДБ, 232–233); и полете махаона из Вырского дома «на восток, над тайгой и тундрой, на Волгу, Вятку и Пермь, а там — за суровый Урал, через Якутск и Верхнеколымск, а из Верхнеколымска — где она потеряла одну шпору — к прекрасному острову Св. Лаврентия, и через Аляску на Доусон, и на юг, вдоль Скалистых Гор, где наконец, после сорокалетней погони, я настиг ее и ударом рампетки “сбрил” с ярко-желтого одуванчика, вместе с одуванчиком, в ярко-зеленой роще, вместе с рощей, высоко над Боулдером» (ДБ, 221). Эти пассажи развиваются от референтного, переполненного визуальными деталями и точными наименованиями описания (махаон опи-

сывается как «великолепное, бледно-желтое животное в черных и синих ступенчатых пятнах, с попугачьим глазком над каждой из парных черно-палевых шпор» (ДБ, 220), в описании болота к визуальным добавлены синестезийные впечатления: «над кустиками голубики, как-то через зрение вяжущей рот матовостью своих дремных ягод; над карим блеском до боли холодных мочажек, куда вдруг погружалась нога; над мхом и валежником; над дивными, одиноко праздничными, стоящими как свечи, ночными фиалками, темно-коричневая с лиловизной болория скользила низким полетом, пронесилась гоноболевая желтянка, отороченная черным и розовым, порхали между корявыми сосенками великолепные смуглые сатириды-энеисы» (ДБ, 232)) — через условную метафору («трансатлантический» и трансхронный полет бабочки как образ победы автора над временем) — к образу, соединяющему референтную природу (поймка бабочки в Америке) с иносказательной (поймка *той самой* бабочки). Возможность этого превращения заложена уже в исходной, референтной части образа: описывая махаона, Набоков обыгрывает ассонанс со словом аонический (Аония — мифическая область обитания муз): «...махаона — до сих пор аоническое обаяние этих голых гласных...» (220). Кроме того, ассоциация бабочки с писателем поддерживается в следующем абзаце русской и английской версий, в котором описывается, как, уже будучи взрослым, во время операции под эфиром — средством, которым мать усыпляла его первых бабочек — Набоков «увидел себя ребенком <...>, расправлявшим под руководством чересчур растроганной матери свежий экземпляр глазчатого шелкопряда <...> ничего особенно забавного не было в том, что расправлен и распорот был, собственно, я, которому снилось все это...» (ДБ, 221) (Ср. определения шелкопряда «глазчатый», его крылья «с матовыми оконцами» (Там же, 222) с устойчивым у Набокова уподоблением себя глазу). В SM Набоков добавляет, что расправлял бабочку «под руководством *китаянки*, которая, я понимал, моя мать» (SM, 95 / ПГ, 417), таким образом вводя явную отсылку к притче Чжуан цзы, который во сне видел себя бабочкой и проснувшись, не мог решить, кто он: Чжуан цзы, которому снится, что он был бабочкой, или бабочка, которой снится, что она — Чжуан цзы. В описании преобразования болота в Выре в американский Longs Peak Набоков обыгрывает свое имя, монограмму на бабочке: «“Именем моим названа —”¹²⁷ нет, не река, а бабочка <...>, — та *Eupithecia nabokovi* McDunnough, которая таинственно завершает тематическую серию, начавшуюся в петербургском лесу»

(ДБ, 233), что создает пространство реальности, снабженное, подобно книге, «монограммой» автора. Кроме того, в сцене на болоте «аоническое» происхождение бабочки вводится упоминанием болотной «ночной фиалки», отсылающим к этому символистскому топосу в поэме А. Блока «Ночная фиалка» (1906) и «Северной симфонии» (1900) Андрея Белого» (в SM с пояснением «*nochnaja fialka* русских поэтов» (SM, 109 / ПГ, 433)). Это амальгамирование референтного и тропеического кодов противостоит собственно автобиографическому чтению. Правда ли было в прошлом то, о чем пишет Набоков, или это вымысел пишущего автора, метафорически сжато описывающий прошлое? По Набокову, этот вопрос нелегитимен, так как неадекватен его поэтике: он говорит о *фигуриальной правде* (которая не связана с «правдоподобностью» фикционального мира, основанной на соответствии читательским представлениям о возможном (см.: Doležel 1998)). Устойчивое у Набокова превращение элементов реальности в метафоры, также как и подчеркнуто жесткое «осуживание» (emplotment) прошлого как системы повторов, подчеркивает то, что автобиография — это и не «правдивое» прошлое, и не вымысел, а дискурс о прошлом, тропеизация его событий: «Что касается понятия правдивой истории (a true story), это на самом деле внутренне противоречивое определение. Все истории вымышлены (fictitious). Что означает, конечно, что они могут быть правдивыми только в метафорическом смысле и в том смысле, в каком фигура речи может быть правдивой» (White 1999, 9).

Проблемы снятия противопоставления автобиографии и фикции, референтной реальности и тропа, Набоков подробно и сложно обсуждает в главе о Мадемуазель:

«В одной из моих книг я одолжил детству моего героя учительницу, которой я обязан удовольствием понимать французский язык. Я сказал “одолжил”, но наверное правильнее сказать иначе: “Мои герои ее у меня отняли”. Грустно наблюдать, как эти бледные существа, вышедшие из черного лунного света чернильницы, злоупотребляют прекрасными вещами и дорогими образами, которые им даны, пока не уничтожат, мало помалу, наше подлинное прошлое. Это как нежный старый родственник, который — возможно, по лени или чтобы избежать труда хранить прошлое — дарит своему племяннику в день его свадьбы какой-нибудь предмет, наполненный воспоминаниями, один из тех предметов, в которых нет ни кра-

соты, ни смысла, если то, чем они когда-то были — только причина, чтобы принять в подарок эту скромную и бесполезную вещь, которую уберут в угол и тотчас о ней забудут» (Mademoiselle O, 147).

Автор лишается «предмета, наполненного воспоминаниями» (objet farci de souvenirs), когда его «отнимают» у него его герои: «Я не раз замечал, что стоит мне подарить вымышленному герою живую мелочь из своего детства, и она уже начинает тускнеть и стираться в моей памяти. Благополучно перенесенные в рассказ целые дома рассыпаются в душе совершенно беззвучно, как при взрыве в немом кинематографе. Так вкрапленный в начало “Защиты Лужина” образ моей французской гувернантки погибает для меня в чуждой среде, навязанной сочинителем» (ДБ, 201). Подаренная вымышленным героям «живая мелочь» становится чужой авторской памяти, из которой она была извлечена — возникает «феномен сентиментальной диспропорции (ce singulier phenomene de dispropotion sentimentale)» (Mademoiselle O, 147), Мнемозина умирает «на руках у беллетриста» (ДБ, 201), «человек <...> восстает против художника» (SM, 75 / ПГ, 393). Противопоставление «человека» и «художника», памяти и фикциональной среды описывается как враждебное: будучи извлечен из «теплого и живого прошлого (ce passé chaud et vivant)» (Mademoiselle O, 147), из «складок моего прошлого “я”» (М 2, 66), «где она [Мадемуазель] была так надежно укрыта от моего литературного творчества» (Mademoiselle O, 147), от «вторжения художника» (SM, 75 / ПГ, 393), «живой образ» Мадемуазель О оказывается «заточен (emprisonnée)» (Mademoiselle O, 147) в «чуждой среде, навязанной сочинителем» (ДБ, 201). «Стирание» образа в памяти характеризуется как трагическое: образ «погибает» (ДБ, 201), приходится предпринимать «отчаянную, безнадежную (desperate)» «попытку спасти то, что еще осталось» (ДБ, 201 / SM, 75 / ПГ, 393) от него. Декларировав стремление вернуть Мадемуазель из «искусственной» фикциональной среды в «правдивую» среду памяти (точнее, автобиографии), Набоков в финале инвертирует эту установку, заместив и вытеснив реальный образ Мадемуазель со всеми ее маньеризмами символическим, насыщенным «странной значительностью» образом «старого, жирного, неуклюжего, похожего на удода лебедя», который «пытался забраться в причаленную шляпку, но ничего у него не получалось. Беспомощное хлопанье его крыльев, скользкий звук его тела о борт, колыханье и чмокание шляпки, клеенчатый блеск черной волны под лучом фонаря — все это показалось мне насыщенным стран-

ной значительностью, как бывает во сне, когда видишь, что кто-то прижимает перст к губам, а затем указывает в сторону, но не успеваешь досмотреть и в ужасе просыпаешься» (ДБ, 219). Эту картину Набоков увидел, прогуливаясь вдоль озера после своей последней встречи с Мадемуазель в Швейцарии, и «именно тот бедный, поздний, тройственный образ: лодка, лебедь, волна» был первым, что ему представилось, когда года через два он узнал о смерти «сироты-старухи» (ДБ, 219). Глава в ДБ на этом заканчивается, во всех других вариантах следуют пояснительные пассажи, которые на первый взгляд кажутся противоположными по смыслу.

«Она провела свою жизнь в состоянии несчастья, и это несчастье было для нее естественной средой, переменны в его глубине давали ей ощущение движения, деятельности, наконец жизни. Меня мучают сильные угрызения совести, когда я думаю о некоторых мелких случаях, или мне приходит в голову мысль сделать ей что-нибудь приятное, на что я себе тотчас отвечаю, что это не уменьшит наказания. Казалось, я облегчил себя, рассказав о ней, но теперь, сделав это, я испытываю странное ощущение, что я ее полностью выдумал, так же, как и других персонажей моих книг. Существовала ли она на самом деле? Нет, если подумать как следует — она никогда не существовала. Но отныне она стала реальной, потому что я ее создал, и это существование, которое я ей дал, есть знак такой искренней благодарности, как если бы она в самом деле существовала» (Mademoiselle O).

«Она провела всю свою жизнь в состоянии несчастья; это несчастье было ее естественной средой; только его флуктуации, перемены в глубине давали ей ощущение движения и жизни. Но вот что меня беспокоит — достаточно ли ощущения несчастья, и более ничего, для того, чтобы создать вечную душу. Моя огромная и мрачная Мадемуазель O вполне возможна на земле, но не в вечности. Спас ли я ее из вымысла? Прежде чем ритм, который я слышу, собьется и угаснет, я ловлю себя на сомнении, а что, если за все те годы, что я ее знал, я упустил нечто, что было в гораздо большей степени ею, чем ее имя, или ее подборки, или ее маньеризмы, или даже ее французский — нечто возможно близкое к тому последнему взгляду на нее, к сияющему обману, к которому она прибегла, чтобы дать мне уехать довольным своей добротой, или к тому

лебедю, агония которого была гораздо более реальна, чем падающие белые руки танцовщицы; что-то, короче говоря, что я смог оценить только после того, как вещи и существа, которых я больше всего любил в безопасности моего детства, были сожжены дотла или убиты пулей в сердце» (M2 / CE / SM).

В исходном французском варианте Набоков делает демонстративно парадоксальный жест диссоциации вины перед Мадемуазель, желая каким-то образом ее искупить — и утверждения, что Мадемуазель, собственно, никогда не существовало в реальности, и все ее бытие — в его вымысле. Но одновременно вымысел — это посмертная благодарность ей, «как если бы она действительно существовала». Этот зигзаг фикционального/автобиографического модусов приводит к снятию их противопоставления в его традиционном смысле: как в начале главы декларированное автобиографическое соглашение помещается в контрастное соседство с фикциональным приемом вездесущего повествователя (установка «спасти» Мадемуазель из «среды, навязанной сочинителем» — versus драматизация фикциональной функции вездесущего и всемогущего «призрачного представителя» автора, подающего ей руку), так в финале возможность «спасти» и «искупить вину» перед реально бывшим живым человеком оказывается возможной не через воспоминание того, каким он был (хотя на протяжении главы Набоков старательно пытается это сделать), а через редукцию этого живого образа к символу (ср. об аналогичном «избавлении от тела» в воспоминании в рассказах Набокова с. 85–90 настоящей работы). Противопоставление «правдоподобного» образа Мадемуазель, состоящего из «ее имени, подбородков, привычек, французского», и истины о Мадемуазель, заключенной в образе лебедя, «страдание которого была настолько более реально, чем падающие белые руки танцовщицы» в финале M2, CE и SM можно пояснить, сопоставив его с аналогичным образом в автобиографии Мишеля Лейриса:

«...не является ли все, что происходит в области стиля, лишенным ценности, если оно останется “эстетическим”, отвлекающим, неважным, если в факте написания произведения нет ничего, что было бы эквивалентно <...> острому рогу быка, который один только — поскольку репрезентирует физическую опасность — наделяет искусство торреро человеческой реальностью, в отличие от пустой грации балерины?» (Leiris 1983, 154).

Если Лейрис противопоставляет «пустой грации балерины» реальную физическую опасность для автора, «рог быка», то Набоков «падающим руками танцовщицы», изображающей умирающего лебедя, противопоставляет взгляд, окрашенный страданием, знанием того, что «вещи и существа, которых я больше всего любил в безопасности моего детства, были сожжены дотла или убиты пулей в сердце» (т. е. знанием о гибели брата Сергея в немецком лагере и убийстве отца). Таким образом, символический образ, окрашенный страданием или сочувствием, по утверждению Набокова, ближе к «правде» живого человеческого образа, чем его «миметическое» запечатление, фиксирование черт облика и характера¹²⁸.

Ars memorativa

Символы, эмблемы, формулы, театральные образы, шахматные схемы и прочие фигуры смысла, извлеченные из реальности, являются также *меморативными знаками* — к ним относятся и другие «блестящие эмблемы» (ДБ, 334), интересующие Набокова в прошлом — геральдика и генеалогия (глава третья), локусы, которые могут читаться как «мифологические виньетки» на карте (ДБ, 162), таксономия в энтомологии (глава шестая) — т. е. те, в которых компактно запечатлевается смысл прошлого и которые «удобны» для размещения в памяти¹²⁹.

Сильная память Набокова, развитая полупрофессиональными занятиями рисованием и энтомологией (см.: Шапиро 2000), видимо, была до некоторой степени памятью мнемониста. Об этом свидетельствует часто используемый им способ «топографических» воспоминаний — мысленное прохождение «родных, как собственное кровообращение» маршрутов в имении и в Петербурге, связанных с сильными переживаниями — ожиданием встречи с отцом (ДБ, 154), страхом за него (ДБ, 264), «пронзительной репетицией ностальгии» (ДБ, 186–187) и ее реальным воплощением («Дар» // Набоков IV, 272), которые обостряют восприимчивость. У Набокова дополнительные возможности разворачивания топографического «веера воспоминаний» связаны также с семейной памятью — названиями локусов, данными, «когда деды были детьми» — «Chemin de Pendu», «Amerique»; «материнскими отметинами и зарубками» («...отмеченный — тогда молодой, теперь почти шестидесятилетней — липою подъем в деревню Грязно, перед поворотом на Даймищенский большак,

<...> и старая теннисная площадка, чуть ли не каренинских времен...» (ДБ, 162–163)¹³⁰) и отцовскими («Было одно место в лесу на одной из старых троп в Батово, и был там мосток через ручей, и было подгнившее бревно с края, и была точка на этом бревне, где пятого по старому календарю августа 1883 года вдруг села, раскрыла шелковисто-багряные с павлиньими глазками крылья и была поймана ловким немцем-гувернером этих предыдущих набоковских мальчиков редко попадавшаяся в наших краях ванесса. Отец мой даже как-то горячился, когда мы с ним задерживались на этом мостике...» (ДБ, 186)). Соотнесение воспоминания с движением по знакомому маршруту, к которому часто прибегает Набоков — это тот самый механизм «искусства памяти», который описывают Симонид, Цицерон и их последователи. Этот метод, восстановленный и проанализированный Фрэнсис Йейтс, состоит в том, чтобы «расставлять» образы (images), которые необходимо запомнить, в воображенных, лучше всего знакомых, местах (loci), ибо, возвратившись в какое-нибудь место после продолжительного отсутствия, мы не только узнаем самое место, но вспоминаем также то, что мы в этом месте делали, вспоминаем людей, с которыми там встречались, и даже невысказанные мысли, которые занимали наш ум в то время, причем места, связанные с сильными эмоциональными переживаниями, запоминаются лучше (Йейтс 1997, 37). Для использования этого приема искусства памяти нет необходимости читать Цицерона — как показывает анализ А. Р. Лурия (1965) памяти мнемониста Ш. (С. В. Шерешевского), которого он наблюдал, начиная с 1920-х гг., на протяжении 30 лет, Ш. интуитивно прибегал именно к такому способу запоминания. В мнемонической технике Ш., как и Набокова, большую роль играла синэстезия. Когда Михаил Кантор (1930, 236) пишет о том, что «предметы и явления с такой навязчивой силой врезаются в сознание Сирина, что, рассказывая о них, он не может просто назвать их, он силится воспроизвести их с той же отчетливостью и выпуклостью, с которой они запечатлены в его необыкновенной памяти», — он точно описывает ту двойственную роль, которую играла синэстезия и для Ш.: она придавала дополнительные оттенки каждому его воспоминанию, так что, с одной стороны, он мог уточнить по полноте синэстезийного комплекса степень точности каждого воспоминания, но, с другой стороны, из-за этого он постоянно отвлекался, испытывал трудности в последовательном изложении событийного ряда (Лурия 1965, 21–43 и passim).

В эмигрантской автобиографии можно выделить традицию мнемонических *блужданий по городу*: «Брожу в мечтах, где брел когда-то...» (Набоков I, 577), эксплицитно возводимую использующими ее авторами к Достоевскому и Белому (ср. Горный 1925, *passim*; Темирязов 1934, 193–194, 212–213), — но дополнительным подтверждением того, что набоковские мемуарные маршруты — не только дань литературной традиции, но и функция его психофизиологических особенностей, может служить его письмо матери, в котором «мысленная прогулка» разворачивается именно так, как у мнемониста Ш., т. е. как действительное передвижение, со сменой углов зрения, которую Набоков уподобляет кинофильму, и переживанием всего комплекса зрительных, осязательных и прочих ощущений:

«...моя дорогая мамочка, получил твое трогательное письмецо, вспомнил так же живо, как и ты — грязненскую дорогу, становившуюся вдруг твердой, розоватой, каменной там, где поднималась она мимо липки (пересаженой подалее), мимо первых грязненских изб. У меня в памяти проходит как будто чудесная кинематографическая лента: на ней — постепенно — вход в огород, — налево круг анютиных глазок под яблоней, старая точилка с каменным валиком, тяжело и тряско вращающимся в своем корытце (где почему-то водились головастики), и направо — оранжерея, в которой были такие таинственные переходы теплоты. Дальше — тропинка, обсаженная маками, боярышником и теми лиловатыми цветами, в которые входит шмель, как мохнатая ножка в туфельку, дальше — мимо моркови, мимо капусты и клубники налево, к пруду — а за ним опять — клубника и вход на гумно, где столько лет тому назад устраивался концерт. И теперь я вижу грязненскую дорогу уже сбоку, слева, громадные березы вдоль нее, а дальше через поле опушку леса. Впрочем, ты умеешь так же хорошо совершать эти мысленные прогулки» (письмо из Берлина в Прагу 30 июня 1925 г., Berg Collection).

Выбор Набоковым в качестве меморативных знаков интеллигентных эмблем, что уподобляет воспоминание чтению прошлого, с одной стороны, может интерпретироваться как элемент постсимволистской традиции (ср. у Михаила Кузмина: «Ты — читатель своей жизни, не писец, / Неизвестен тебе повести конец» («Снова чист передо мною первый лист...» (1907) из цик-

ла «Радостный путник»))¹³¹, а, с другой стороны, восходит к древнему искусству памяти, которое Цицерон уподоблял письму: места и образы подобны восковым табличкам, на которых написаны буквы (см.: Йейтс 1997, 18).

Таким образом, элементы реальности прошлого функционируют у Набокова как метафоры, фигуры смысла и как мнезические знаки. В этом смысле идеальным природным объектом, который конституируется наложением «природного» и «искусственного», точного зрения и точного слова, для Набокова служит бабочка. Набоков часто уподобляет себя бабочке, использует ее как подпись, свой экслибрис на книгах, обыгрывает сходство бабочки со своим инициалом V (и одновременно с буквой «ижица», означающей для него художественную избыточность), в бабочке происходит наложение на «природное», «референтное» «монограммы» автора-сочинителя, потому, что «Именем моим названа...» <...> бабочка <...> *Eupithecia nabokovi* McDunnough...» (ДБ, 233). Михаил Ямпольский (2001, 171–172) отмечает, что с бабочкой у Набокова связано два способа видения: «обыкновенный наблюдатель» внутри автора с обычным, банальным панорамным зрением видит обобщенную туристскую картинку: «бельведер крошечной гостиницы <...>, игрушечную железную дорогу» (Strong Opinions, 136), а его «энтомологический спутник», «покушающийся», по словам Набокова, на «романный мир», обладает микрозрением и знанием точного наименования бабочки — он видит «окаймленный желтым Ringlet, сидящий со сложенными крыльями на цветке» (Там же). «Имя бабочки здесь существенно, оно ассоциативно отсылает к теме памяти (означаемые этим словом “колечко”, “локон” — типичные сентиментальные реликвии XVIII–XIX веков)» (Ямпольский 2001, 172). Бабочка напрямую связана с воспоминанием: «...когда я вызываю в памяти образ определенной тропинки, запомнившейся мне в мельчайших деталях, но принадлежащий к лету 1906-го — предшествующему, то есть, дате, которая стоит на первом из местных моих ярлыков, — и с тех пор ни разу больше не посещенной, я не могу различить ни одного крыла, ни одного взмаха, ни одного лазурного вспорха, ни одного украшенного драгоценным мотыльком цветка, как будто некое злое заклятье пало на адриатическое побережье, обратив всех его “leps” (как сказали бы те из нас, кто особенно любит жаргон) в невидимок» (SM, 102 / ПГ, 425–426). Бабочка как мнезический знак, во-первых, соеди-

няет в себе профессионально острое зрение и *le mot juste*, точное таксономическое наименование, «основанн[ое] на кропотливом изучении сложных органов под микроскопом» (ДБ, 223). Во-вторых, таксономика связана с *географией*, «родным» локусом бабочки (ДБ, 224): «Концепция вида содержит, помимо своего основного, морфологического, смысла (для энтомолога) необходимые географические импликации, и географическая концепция покрывает все остальные, потому что никакой экологический или биологический род не может существовать без пространственного условия» (Nabokov's Butterflies, 295). Место обитания бабочки, вписанное в ее таксономику, — это место, где бабочки находятся «в естественном гармоническом взаимоотношении с их родимой средой» (ДБ, 232), что дает опыт «ощущения экологического единства» (Там же), переживаемый самим автором — «трепет сочувствия ко мне со стороны единоклюнной природы» (ДБ, 228) — в его «экологической нише» в «северной России» (ДБ, 184), связанной с лепидотерой.

Топография, родной локус вписан не только в таксономику бабочки, но и в ее *морфологию*, бабочка «несет на себе память места», анатомия ее тела «становится отпечатком места, его мнемическим знаком» (Ямпольский 2001, 177, ср.: Подорога 1995а, 348) через явление *мимикрии*, понимаемое Набоковым в антидарвиновском смысле: бабочка подражает эндемичным растениям и местным насекомым: «южноамериканская бабочка-притворщица, в точности похожая и внешностью, и окраской на местную синюю осу» (ДБ, 224), «выражение крыльев данного экземпляра» соответствует «индивидуальности знакомой местности (с ее запахами, красками, звуками)...» (Второе добавление к «Дару», 90). Сходным образом человек несет в своем теле отпечаток родины: «...глаза у меня все-таки сделаны из того же, что тамошняя серость, светлость, сырость...» («Дар» // Набоков IV, 212)). Здесь можно привести поясняющую параллель с теорией мимикрии Роже Кайуа, часто сопоставляемого с Набоковым¹³²: говоря о гомоморфизме (явлении, когда цвет и морфология животного сходны не с другим животным, а с неподвижной окружающей средой), Кайуа выдвигает гипотезу о том, что на организме остается отпечаток среды, причем процесс этого уподобления развивается, пока морфологический вид еще не закрепился, обладает пластичностью (Кайуа 1995).

Бабочка как идеальный объект памяти наглядно демонстрирует специфику набоковского мемуарного зрения как «умного»,

«знающего», непосредственно связанного с названием, «прикалыванием» объекта. История бабочки развивается от «спорта», «страстного, сумасшедшего счастья» (Второе добавление к «Дару», 90), «желания» охоты (ДБ, 220) к научному пафосу точного названия, исследования, выходящего на первый план, так что сама ловитва, «все те необыкновенные, баснословные места», сияет только «на горизонте» научных приключений (ДБ, 225). Энтомологическая техника Набокова основана на исключительной остроте его микрозрения (см.: Field 1967, 270; Boyd 1991, 67; Ямпольский 2001, 179–181) и все более тонких таксономических дефинициях, назывании: «Я препарировал и нарисовал гениталии 360 образчиков и выпутался из таксономических приключений, которые похожи на роман. Это была великолепная тренировка в употреблении <...> мудрого, точного, пластичного, прекрасного английского языка» (The Nabokov—Wilson Letters, 116). При этом Набоков как будто не замечает известного конфликта зрения и слова, когда адамистский пафос именованья приводит к тому, что писатель видит только то, что может назвать, т. е. название парализует зрение (см.: Ямпольский 2000, 182 и *passim*); а также опасности бесконечного изошрения мемуарного зрения, о которой пишет В. Беньямин: «Тот, кто начал однажды раскрывать веер времени, никогда не дойдет до конца его сегментов; его не удовлетворит ни один образ, ибо он видел, что веер раскладывается, и только в его складках пребывает истина; этот образ, этот вкус, это ощущение, ради которых все это было раскрыто и расчленено; и теперь воспоминание движется от мелкой к мельчайшей подробности, а то, с чем оно сталкивается в этих микрокосмосах, становится все сильнее. Такова смертельная игра, которую Пруст начал так по-дилетантски...» (Benjamin 1982, 6). Для того, чтобы иметь возможность игнорировать эти проблемы, Набоков отказывается от актуального воскрешения прошлого в пользу рассматривания его поверхности — если вернуться к аналогии с бабочкой, то переживаниям ловитвы он предпочитает «обладание» бабочкой, ее «обаятельно-живой» портрет, т. е. «собранные, исследованные и, главное, изображенные» лепидоптероны (Второе добавление к «Дару», 90). Бабочка — смысл, полностью сведенный к форме, поверхности, и Набоков декларирует свою готовность пожертвовать реальностью ради этого смысла текстуры.

Негативные жесты

Проанализированные выше черты автобиографического письма Набокова — поиск в прошлом повторяющихся «тем», символов, метафор; использование риторической фигуры апострофы; редукция фигур самого интимного опыта к узорам, символам, эмблемам, формулам, схемам и задачам (свою жизнь Набоков описывает как гегелевскую триаду (ДБ, 312), шахматную задачу (319–324), формулу (147), соединение «блестящих эмблем» на разбитой чаше (334)) — это не только способы фикционализации прошлого и меморативные знаки, но и «негативные жесты», фигуры не-говoreния прямо о чем-то из-за вызываемых этими воспоминаниями слишком сильных чувств — боли, стыда — парализующих мемуарную речь¹³³. Уже отмечалось, что Набоков не упоминает или делает это через умолчания, о самых важных событиях своей жизни — гибели отца, женитьбе, рождении сына, писательстве (Bruss 1976, 136, Johnson 1985, 11). Различные негативные жесты (эллипсис, апострофа¹³⁴, аллегория, ирония) естественны для автобиографии: негативность, как отмечают Сэнфорд Бадик и Вольфганг Изер, помогает избежать эстетической редукции и тотализации своего «я», она передает то, что невозможно остановить и высказать, не нарушая особого смысла события (Budick and Iser 1989, xv). Провалы (gaps), просветы в повествовании активизируют читателя, в том числе и через эмпатию (Steinberg 1991). Хейден Уайт, рассуждая о том, как можно рассказать о Холокосте, избегав опасностей эстетизации событий и представления их как объекта садомазохистских фантазий, как сделать так, чтобы наррация не вытеснила чувства вины и боли, приходит к выводу, что единственная возможность — это использовать модернистские анти-нарративные стратегии — искусственного прерывания рассказа, его блокирования, деформации, диссоциации или разделения нарративных функций — и прочие психопатические техники, которые взрывают конвенции традиционного рассказывания (White 1999, 80–81).

Оге Хансен-Лёве связывает Набокова с эстетикой «калиптики» (Хансен-Лёве 2000): Калипсо — это нимфа, удерживавшая семь лет на своем острове Одиссея, но не сумевшая победить его тоску по родине и Пенелопе. Калипсо реализует «буквальное значение собственного имени, т. е. «покрывать» тоскующее лицо одеждой или фатой, тканью или жестом *диссимуля-*

ции (*dissimulatio*), иначе говоря, не-показа подлинного содержания, столь характерным для поведения и риторики калиптической эстетики и этики» (*vs* «апокалиптика» как обнажение, снятие покрова) (Там же, 193–194). В качестве примера апофатической природы калиптики Хансен-Лёве приводит сказание о греческом художнике Тиманфесе из Кифноса, «который старается изобразить жертвоприношение Ифигении, показывая при этом не лицо жертвы, а реакцию окружающих близких <...>, *покрывающих* лицо вуалью, таким образом апофатически показывающих невыразимость боли от потери дочери или любимой», «то, что обычно прячется под покрывалом <...>, здесь показывается *как* покрывало *в форме* покрывала» (Там же, 194. Ср. об этом сюжете также: Монтень 1960, 17). Калиптическая эстетика сосредоточена на внешем, поверхностном, текстуре — и, следовательно, в ней доминирует зрение, «расшифровка кода мира в *узорах* на поверхности текста жизни и природы» (Хансен-Лёве 2000, 197).

Один из наиболее важных и болезненных моментов своей жизни — *гибель отца* (см.: Бойд 2001, 16–17, 226–229) — Набоков передает исключительно калиптическими жестами. От описания несколько комичной, но вполне идиллической сцены качания отца «благодарными крестьянами» у «парадного подъезда» вырского дома Набоков незаметно переходит к описанию его отпевания:

«Там, за стеклом, на секунду появлялась, в лежачем положении, торжественно и удобно раскинувшись на воздухе, крупная фигура моего отца; его белый костюм слегка зыблелся, прекрасное невозмутимое лицо было обращено к небу. Дважды, трижды он возносился, под уханье и «ура» незримых качальщиков, и третий взлет был выше второго, и вот *в последний раз* вижу его покоящимся навзничь, и как бы *навек*, на кубовом фоне знойного полдня, как те внушительных размеров небожители, которые, в непринужденных позах, в ризах, поражающих обилием и силой складок, парят на церковных сводах в звездах, между тем как внизу одна от другой загораются в смертных руках восковые свечи, образуя рой огней в мрени ладана, и иерей читает о покое и памяти, и лоснящиеся траурные лилии застыт лицо того, кто лежит там, среди плывучих огней, в еще не закрытом гробу» (ДБ, 155, курсив наш — М. М.).

Здесь драматизируется калиптический жест сокрытия лица, переданный объекту описания: «лоснящиеся траурные лилии застыт

лицо того, кто лежит там, среди плывучих огней» — лицо закрыто, имя умершего не названо. Б. Бойд, анализируя этот пассаж, приходит к выводу, что «...магия стиля бессильна против фактов: тело все так же лежит недвижно в церковном приделе, огонь свечей расплывается потому, что в глазах молодого Набокова слезы» (Бойд 2001, 17) — но, как представляется, «магия стиля» служит все же довольно эффективным экраном, завесой, скрывающим эмоцию. Более того, здесь калиптическая тропеизация даже обернулась частичной писательской неудачей: сцена гибели отца подверглась наибольшему числу ложных прочтений — издательство «Harper and Brothers» в аннотации хотело написать, что Набоков описывает гибель отца «с добродушной отстраненностью (good-humoured detachment)» (Berg Collection), что Набокову пришлось опровергать (Selected Letters, 104), Эндрю Филд нашел этот пассаж «деревянным и скованным» (Field 1967, 231).

Мотив смерти отца вводится визуальным тропом фрески. Сходную замену эмоции образом из арсенала другого рода искусства — театра — Набоков использует в описании одиночества своей овдовевшей матери в Праге (которое осложнено его чувством вины, т. к. он не мог быть рядом, когда она умерла):

«Клеенчатые тетради, в которые она списывала в течение многих лет нравившиеся ей стихи, лежали на кое-как собранной ветхой мебели. Ужасно скоро треплющиеся томики эмигрантских изданий соседствовали со слепком отцовской руки. Около ее кушетки, ночью служившей постелью, ящик, поставленный вверх дном и покрытый зеленой материей, заменял столик, и на нем стояли маленькие мутные фотографии в разваливающихся рамках. Впрочем, она вряд ли нуждалась в них, ибо оригинал жизни не был утерян. Как бродячая труппа всюду возит с собой, поскольку не забыты реплики, и дюны под бурей, и замок в тумане, и очарованный остров, — так носила она в себе все, что душа отложила про этот серый день. <...> На четвертом пальце правой руки <...> горит блеск двух золотых колец: обручальное кольцо моего отца, слишком для нее широкое, привязано черной ниточкой к ее собственному кольцу» (ДБ, 169).

Так же, как и фигура смерти отца, этот образ укоренен в референтной реальности, театральная метафора возникает метонимически, из окружавших мать подлинных предметов: театральные декорации как форма памяти связаны с другими меморатив-

ными объектами — тетрадами с переписанными «для памяти» стихами, слепком отцовской руки, фотографиями, связанными ниткой обручальными кольцами, а ее нищая мебель — это не специализированная буржуазная мебель, а полифункциональные элементы театрального реквизита (кушетка, «ночью служившая постелью», ящик, заменявший столик) (соположение меморативных объектов и «ветхой» мебели подчеркивает трагическую безнадежность этой мемуарной деятельности: томики эмигрантских изданий «ужасно скоро треплющиеся», фотографии помутнели и их рамки разваливаются, обручальное кольцо слишком широко). Но и в сцене отца, и в сцене матери повествование о том, что вызывает у автора боль, чувство вины, сворачивается в метафоры искусств, в которых доминирует внешнее, поверхность — фрески и театра. Если использовать формулировку Хансен-Лёве, «то, что обычно прячется под покрывалом <...>, здесь показывается как покрывало в форме покрывала» (Хансен-Лёве 2000, 194).

Прием неопределенности смысла, его мерцания, *утаивания информации* (при первочтении мы не можем однозначно определить связь первого проанализированного пассажа со смертью отца. т. к. о ней сообщается позже) используется Набоковым для активизации эмпатии читателей. В SM Набоков вводит еще один негативный жест в теме отца, используя литературную призму:

«Вечером 28 марта 1922 года, часов около десяти, я читал матери, откинувшейся на красный плюш углового диванчика гостиной, блоковские стихи об Италии, — я как раз добрался до конца стихотворения о Флоренции, в котором Блок сравнивает этот город с нежным, дымным ирисом, и она сказала, не отрываясь от вязания: «Да-да, Флоренция похожа на “дымный ирис”, как верно! Помню...» — и тут зазвонил телефон» (SM, 40 / ПГ, 351).

Прием телефонного звонка, сообщающего, возможно, о смерти, использован Набоковым в финале рассказа «Знаки и символы» («Signs and Symbols», 1958), где звонок служит одним из ряда «знаков и символов» (или «условных знаков») страдания, смерти, окружающих родителей душевно больного юноши. Рассказ, как и автобиографический пассаж, обрывается на моменте звонка, так что предчувствие несчастья для читателя не разрешается, что погружает его в ту же атмосферу, в какой пребывают родители мальчика — непонимания, боли¹³⁵. В автобиографии дополнительным способом создания нужной атмосферы служит цитата

из стихотворения Блока «Флоренция, ты ирис нежный...» из цикла «Итальянские стихи» с важной в нем темой умирания¹³⁶.

Другой устойчивый каллиптический жест в автобиографии Набокова — *отказ от прямого аффектированного взгляда ради поверженности*. Пересечение двух источников света — «реального» света прошлого и луча воспоминания — Набоков называет «двойным светом», привычка к этому «увеличенному памяти» («Вечер на пустыре» (1932) // Набоков III, 659), «реальнейшему» взгляду приводит к «дереализации» самого события: «разглядыванием мучительных миниатюр, мелким шрифтом, двойным светом я безнадежно испортил себе внутреннее зрение» (ДБ, 299). Микроскопическое, культурное, публичное разглядывание живого образа, studium, приводит к его «умиранию» в среде, «навязанной сочинителем» (ДБ, 201). Так, несмотря на то, что воспоминание о Мадемуазель вводится характерными для визуальной памяти Набокова анафорическими прустинскими индексами «вижу»: «Вижу ее пышную прическу <...>, три <...> морщины на суровом лбу, густые мужские брови над серыми — цвета ее же стальных часиков — глазами за стеклами пенснэ <...>; вижу ее толстые ноздри, зачаточные усы и ровную красноту большого лица, сгущающуюся, при наплыве гнева, до багровости в окрестностях третьего и обширнейшего ее подбородка, который так величественно располагается прямо на высоком скате ее многосборчатой блузы» (ДБ, 201), — в результате вместо «чуда» воскрешения прошлого во всей его полноте происходит ровно противоположное: профессиональное энтомологическое микрозрение Набокова в отношении живого существа приводит к его кубистическому разложению, превращает субъект в вещь («цвета ее же стальных часиков...») или труп («ее лишенное конечностей и костей имя (her limbless and boneless name)» (M2, 71)). Пытаясь анимизировать этот мертвый образ, Набоков вводит в фотографию движение: «Вот, готовясь читать нам, она придвигает к себе толчками, незаметно пробуя его прочность, верандовое кресло и приступает к акту усадки: ходит студень под нижнюю челюстью, осмотрительно спускается чудовищный круп с тремя костяными пуговицами на боку, и напоследок она разом сдает всю свою колышимую массу камышовому сиденью, которое со страху раздражается скрипом и треском» (Там же), — но это не помогает выделить Мадемуазель из мира вещей (ср. звуковое подобие «колышимую массу» — «камышовому креслу»), который более антропоморфен, чем она (кресло «со страху раздражается...»). Микроскопическое

разглядывание живого делает его мертвым, это не аффектированное приближение глаза к объекту, родственное живописи импрессионизма, где контуры расплываются, цвета сливаются и мерцают, а аналитическое — культурное и научное — разглядывание мертвого. Если воспользоваться сделанным Валерием Подорогой противопоставлением у Пруста *живого* лица, приближенного, находящегося в поле синестетических аффектов, т. е. «существующего словно без черт, *атмосферно*» — «лицу *геологическому*», которое «может быть описано только в геологических терминах (во всяком случае используется терминология, которая каждый раз констатирует на исследуемом лице все новые и новые отложения мертвого, а эта терминология может быть не только геологической, но и *медицинской*)» (Подорога 1995 а, 370–371, курсив в тексте), то лицо Мадемуазель — геологическое. Воспоминание о Тамаре, как и о Мадемуазель, начинается со взгляда: «Я впервые увидел Тамару...» (ДБ, 284), но, в отличие от взгляда на Мадемуазель, здесь Набоков утверждает, что обладает не только микроскопом, но и другой, аффектированной оптикой: «Сквозь тщательно протертые стекла времени ее [Тамары] красота все так же близко и жарко горит, как горела бывало» (ДБ, 285). Действительно, взгляд, благодаря силе желания, все интимнее приближается к «другому»: Тамара выделяется из природной среды («...я <...> увидел ее стоящей совершенно неподвижно (двигались только зрачки) в изумрудном свете березовой рощи, она как бы зародилась среди пятен этих акварельных деревьев с беззвучной внезапностью и совершенством мифологического воплощения» (ДБ, 284)) и группы подруг («Та же природная стихия <...> тихонько убрала сперва ее подругу, а потом ее сестру; луч моей судьбы явно сосредоточился на темной голове, то в венке из васильков, то с большим бантом черного шелка...» (ДБ, 285)). Потом желание, синестезийная аффектация создают импрессионистический любовный взгляд, приближающий объект к самой ретине глаза, почти до неразличения себя от другого и от фона: «Её юмор, чудный беспечный смешок, быстрота речи, картавость, блеск и скользкая гладкость зубов, волосы, влажные веки, нежная грудь, старые туфельки, нос с горбинкой, дешевые сладкие духи, все это, смешавшись, составило необыкновенную, восхитительную дымку, в которой совершенно потонули все мои чувства» (ДБ, 285), «...нас упоительно обволокло молодое лето <...> вижу ее, привставшую на цыпочки <...> и дерево, и небо, и жизнь играют у нее в смею-

щемся взоре...» (ДБ, 292). Но тут же в эту речь влюбленного вторгается «память знающая», которая находит культурные аналогии для объекта любви и отдаляет его: «Она была небольшого роста, с легкой склонностью к полноте, что, благодаря гибкости стана да тонким щиколоткам, не только не нарушало, но, напротив, подчеркивало ее живость и грацию. Примесью татарской или черкесской крови объяснялся, вероятно, особый разрез ее веселых, черных глаз и рдяная смуглота щек. Ее очаровательная шея была всегда обнажена, даже зимой, — каким-то образом она добилась разрешения не носить воротничка, который полагалось носить гимназисткам» (ДБ, 285). Здесь, как и в описании Мадемуазель, Набоков отдает предпочтение поверхности, культурным призмам перед прямым аффектированным взглядом и тем более прикосновением. В случае с Мадемуазель это связано с отвращением, которое вызывает у автора возможность физического контакта с ней: «...мадемуазелины [руки] были неприятны мне каким-то лягушачьим лоском тугой кожи по тыльной стороне, усыпанной уже старческой горчицей. До нее никто не трепал меня по щеке — это было отвратительно иностранное ощущение ...» (ДБ, 207), «она появлялась из соседней комнаты, босая, простоволосая, подняв перед собой свечу, миганьем своим обращавшую в чешую золотые блески на ее кроваво-красном капоте, который не прикрывал ее чудовищных колыханий...» (210). Доминирование формы, поверхности над содержанием — основная черта Мадемуазель: она «проявляет свою сокровенную суть» (ДБ, 208) тогда, когда ее «ровно журчащий», «на редкость чистый и ритмичный» голос служит лишь оболочкой для своей «настоящей» мnezической функции: «Мое внимание отвлекалось — и тут-то выполнял свою настоящую миссию ее на редкость чистый и ритмичный голос. Я смотрел на круглое летнее облако — и много лет спустя мог отчетливо воспроизвести перед глазами очерк этих сбитых сливок в летней синеве. Запоминались навек длинные сапоги, картуз и расстегнутая жилетка садовника, подпирающего зелеными шестиками пионы» (Там же, 209). «Жемчужная речь» Мадемуазель служит формой для «поверхностности ее образования, плоскости суждений, озлобленности нрава»; ее «соловьиный» голос «заключен» в «слоновьем теле» (ДБ, 216); «бодрая матовая барышня» на фотографии Мадемуазель в юности «поглощена» ее «теперешними стереоптическими очертаниями» (ДБ, 210); ее «роль французской учительницы сосредотачивалась более на форме, чем на соб-

ственно содержанию, на грамматике больше, чем на литературе <...> внешняя сторона той франко-русской традиции, о которой я говорю...» (Mademoiselle O, 166)¹³⁷. Взгляд, пытающийся разорвать оболочку, проникнуть в сущность Мадемуазель, имеет коннотации отвращения (дети — «увы» — по ночам видят лишенную непроницаемых дневных доспехов Мадемуазель, ее «чудовищные колыхания» (ДБ, 210)); разрушения и насилия (во французском варианте главы причиной окончательного отъезда гувернантки из дома Набоковых становится случайное вторжение ненавидимого ею русского губернатора в ее комнату в тот момент, когда Мадемуазель выходила из уборной, неся горшок с азалией, которую она там поливала. Предшествовавшее уподобление комнаты Мадемуазель теплице, а ее самой — заключенному в нем «толстолиственному растению с тяжелым, странно едким запахом» (М2, 70), ясно указывает на азалию как метонимию Мадемуазель. В главе о Тамаре сосредоточенность на поверхности, внешнем мотивируется их общим с автобиографическим героем стремлением к уединенности и страхом вторжения, подглядывания (их «безрассудный роман» начинается в парке дядиною имения, вход в который прегражден надписью «Вход строго воспрещен» (ДБ, 177), за их встречами подглядывают деревенский хулиган и губернёр (ДБ, 286), зимой в Петербурге они тщетно ищут уединения в малопосещаемых музейных залах и в темноте кинотеатров (ДБ, 288–290)). Описывая любовную сцену, автор выбирает ночное время, когда лицо Тамары едва видно: «...тогда я различал ее таинственные черты, как бы при свете их собственной фосфористости», и переносит на нее собственный отказ от близкого взгляда: «...тихо выпустив задержанное на мгновение дыхание, она опять закрывала глаза» (ДБ, 287). В SM Набоков более ясно связывает отказ от взгляда (переданный Тамаре) с отказом от вербализации воспоминания: «Так хочется описать все это поярче — и это, и многое другое из того, что, как вечно надеешься, сможет пережить заточение в зоологическом саду слов, — но подступающие к дому столетние липы, скрипя и шумно накипаая ветром в беспокойной ночи, заглушают монолог Мнемозины» (SM, 180 / ПГ, 516).

Сходный выбор детально увиденной поверхности, в противоположность внутренней сущности, Набоков делает в отношении *имени*. Во вступлении мы отмечали, что одной из проблем чтения автобиографии Набокова является амальгамирование в ней вымышленного и реального, в частности, в области номи-

нации героев: почему Набоков называет Валентину (Люсю) Шульгину Тамарой, Клод Дебре — Колетт, переименовывает почти всех гувернеров, заменяет имя своей швейцарской гувернантки в первых версиях главы на Мадемуазель О, а в последующих на «Мадемуазель», но при этом оставляет подлинные имена многих еще живых в момент издания автобиографии людей, даже когда говорит о них неприятные вещи, как, например, о Керенском (ДБ, 262)¹³⁸ или Бунине (ДБ, 318–319)¹³⁹. О самых близких друзьях своей юности, Лукаше, Татариновых, Набоков вообще не упоминает, о других говорит исключительно публичным языком (пассаж о Гессене (ДБ, 316) почти дословно повторяет набоковский некролог ему (см.: Набоков V, 594); описание Ходасевича сведено к поверхностному визуальному впечатлению, фотографии: «Вижу его так отчетливо, сидящим со скрещенными худыми ногами у стола и вправляющим длинными пальцами половинку “Зеленого Капорала” в мундштук» (ДБ, 318)). Видимо, в рассказе о близких Набоков разделяет сферы частного и публичного (см. об этих категориях в автобиографии Набокова: Токер 2000): читателю представляется только публичное (ср. о выборе публичных фотографий для SM с. 136–137 настоящей работы), а личное вводится негативными жестами, умолчаниями, или через перекодировку в публичное. Видимо, первая возлюбленная названа Тамарой потому, что это перевод ее подлинного имени частным кодом, который Набоков дал читателю, т. е. сделал публичным — своего цветного слуха («выбираю ей псевдоним, окрашенный в цветочные тона ее настоящего имени» (ДБ, 284)); кроме того, имя Тамары входит — на что указывает индекс к SM — в ряд традиционных имен воображаемых поэтических возлюбленных — «Делия, Тамара или Ленора» (SM, 175), что вписывает главу в обобщенную элегическую традицию. В заключительной главе «По направлению к Свану» «Имена стран: имя» Пруст вводит противопоставление «слова» и «имени»: «...насколько же своеобразнее стали эти места оттого, что у них оказались имена, свои собственные имена, как у людей! Слова — это доступные для понимания, привычные картинки, на которых нарисованы предметы, — вроде тех картинок, что висят в классах, чтобы дать детям наглядное представление о верстаке, о птице, о муравейнике, — предметы, воспринимающиеся в общем как однородные. Имена же, создавая неясный образ не только людей, но и городов, приучают нас видеть в каждом городе, как и в каждом человеке, личность, особь,

они вбирают в себя идущий от каждого города яркий или заунывный звук, вбирают цвет, в какой тот или иной город выкрашен весь, целиком ...» (Пруст 1992, 327–328, пер. Н. Любимова). Для Пруста имя — Германтов, Жильберты Сван, или Флоренции, Венеции, Бальбека — «ауратизировано», его неповторимость создается через то, как его «очеловечивает» субъект, превращая имя в «божественную пленницу» своей души (Там же, 296), а также через то, что оно втягивает в себя бесконечное число культурных аллюзий, становясь «семантическим монстром» (Barthes 1980, 60). Набоков также пытается соединить публичный «код» с аккумуляцией в имени «культурных» черт. На первый взгляд парадоксальное лишение Мадемуазель имени, когда декларируется цель «спасти» ее живой образ, подробно тематизируется в ранних версиях главы: «Как ни странно, это “О” никоим образом не сокращение или что-нибудь, начинающееся с “О”. Это не инициал Оливье или Одине, но действительно оно (the thing itself): круглое голое имя, которое, кажется, вот-вот упадет, если его не будет поддерживать точка; оторвавшееся имя-колесо, которое катится вниз со склона, то замедляя бег, то начиная вихлять; зевок беззубого рта; дыня; яйцо; озеро. Какое озеро? Озеро, рядом с которым она провела большую часть своей жизни, ибо она родилась в Швейцарии <...> ее имя получило оттенки героической поэмы или романа о Ланцелоте Озерном или об Обероне <...> в ее любимой книге, приземистом, цвета сомон словаре Ларусс <...> первым именем на О оказалось имя “Франсуа, маркиза д’О, род. и ум. в Париже, суперинтенданта финансов при Генрихе III”, его мы избрали в предки Мадемуазель...» (Mademoiselle O, 148–149). Автор, как в детстве с «той смешной легкостью, которую обнаруживали око и ухо ребенка» (Mademoiselle O, 149), «катит обруч (is looping the loop) ее имени» (M 2, 66–67): «Очень крупная, совершенно круглая, как ее имя, Мадемуазель приехала к нам...» (Mademoiselle O, 149. В M2 не «приехала» (arriva), а «вкатилась» (rolled into), то же в CE и SM)). Ее имя пронизывает всю посвященную ей главу, повторяясь в ассонансах («my enigmatic and morose Mademoiselle» (M2, 73)), вписываясь в ландшафт с лунной «очень большой, очень светлой и совершенно круглой, идеальным воплощением имени Мадемуазель О» (Mademoiselle O, 152), «та полная невероятно ясная луна, которая так хорошо подходит к нашим трескучим морозам — и к имени Мадемуазель» (M2, 68); отражаясь даже в ее «враге», ставшем не-

вольной причиной ее отъезда, — русском гувернере, в имени которого в М2 Набоков использует «оологическую аллитерацию» Леонид Орлов. Мадемуазель через свою основную функцию чтицы соотнесена со словом, слово, *le mot* — ее знак. И в области слова нарастает диссоциация формы слова и его смысла. Вначале звуковая форма вбирает в себя непропорциональный объем смысла — единственное французское слово, с которым Мадемуазель прибыла в Россию и с которым ее покинула: «гиди-э», «полнясь магическим смыслом, звучало граем потерявшейся птицы, <...> набирало столько вопросительной и заклинательной силы, что удовлетворяло всем ее нуждам» (ДБ, 202). Потом французское слово подвергается семантическому опустошению как непонятное, иностранное — ее просьба за столом передать хлеб, обращенная к не знающему французского русскому гувернеру, вызывает только его смущенное бурчание и злость Мадемуазель, которая не осознает языкового барьера. Романтически-безвкусное утверждение Мадемуазель: «Однажды, в дикой альпийской долине, я — вы не поверите, но это факт — *слышала* тишину» (ДБ, 215, курсив в тексте), — буквализуется, когда Мадемуазель, уже старая и совершенно оглохшая, неправильно устанавливает подаренную ей слуховую машинку и, на самом деле ничего не слыша, поднимает на дарителя «влажный взгляд, посильно изображавший удивление и восторг. Она клялась, что слышит даже мой шепот. Между тем этого не могло быть, ибо, озадаченный и огорченный поведением машинки, я не сказал ни слова <...>. Быть может, она слышала то самое молчание, к которому прислушивалась когда-то в уединенной долине: тогда она себя обманывала, теперь меня» (ДБ, 218–219). Так от слова, как и от Мадемуазель, остается одна оболочка, пустая форма, которую автор может наполнить своими воспоминаниями.

Образ Тамары, также как и Мадемуазель, в финале вытесняется словом — ее письмами:

«Слова ее были бедны, слог был обычным для восемнадцатилетней барышни, но *интонация... интонация* была исключительно чистая и таинственным образом превращала ее мысли в особенную *музыку*. “Боже, где оно — все это далекое, светлое, милое!” Вот этот *звук* дословно помню из одного ее письма, — и никогда впоследствии не удалось мне лучше нее выразить тоску по прошлому» (ДБ, 298, курсив наш — М. М.).

Если в слове Мадемуазель, так же, как и в ее образе, поверхность доминирует над содержанием, то в речи Тамары Набоков выделяет *мелодические* элементы — «интонацию», «музыку», «звук». Доминирование мелодических элементов над семантическими задается в начале главы через перечисление незамысловатых литературных пристрастий Тамары к популярной романсной поэзии: у нее был «огромный запас второстепенных стихов — тут были и Жадовская, и Виктор Гофман, и К. Р., и Мережковский, и Мазуркевич, и Бог знает еще какие дамы и мужчины, на слова которых писались романсы, вроде “Ваш уголок я убрала цветами” или “Христос воскрес, поют во храме”» (ДБ, 285). В этом контексте становятся понятными обрамляющие роман с Тамарой отсылки к Блоку (ДБ, 284, 293) — поэту, канонизировавшему в высокой поэзии элементы «низкой» — цыганского и мещанского романа, «массовой» поэзии XIX века, связанной с постромантическими трафаретами — главным образом в области «эмоциональной интонации и мелодики» (Ю. Тынянов. Блок (1921) // Тынянов 1977, 122).¹⁴⁰ В романском «ключе», «стиле» важны два взаимосвязанных элемента: банальность, вторичность — и чистая, музыкальная «интонация», «звук» (попытку дать более точную дефиницию последнего предпринял Б. М. Эйхенбаум в пионерском исследовании «Мелодика русского лирического стиха» (1922) на примере лирики Фета: романсную интонацию он интерпретировал как мелодику, т. е. явления, свойственные музыке, реализуемые в синтаксических структурах). Набоков педалирует элементы вторичности и даже банальности в его романе с Тамарой: «второстепенные стихи» (ДБ, 285), «дешевые сладкие духи» (Там же), романтический локус первого лета — заброшенный парк «с его мхами и урнами» (286), который в городской ретроспективе переосмысливается как «атрибуты классической поэзии», «вроде “лесной сени”, “уединенности”, “сельской неги” и прочих пушкинских галлицизмов» (287) в противопоставлении с городским контекстом, определяемым как «трафарет французских влияний на родную словесность после Пушкина» (Там же); тема бездомности, начинающаяся в городе, исполнена в ключе модернистского искусства рубежа веков: «вертикально падающий крупный снег “Мира Искусства”» (289), «...мы много блуждали лунными вечерами по классическим пустыням Петербурга. На просторе дивной площади беззвучно возникали перед нами разные зодческие призраки: я держусь лексикона,

навившегося мне тогда» (290)); банальность переживаний следующей весны охарактеризована уже откровенно иронически: «...в такие дни даже Северянин казался поэтом» (292). Обобщающей интонацией романа с Тамарой служат стихи первого поэтического сборника В. Набокова «Стихи» (1916), посвященного прототипу Тамары, Валентине Шульгиной, которые он сам охарактеризовал как «жалкую стряпню», содержащую, «помимо псевдопушкинских интонаций, множество заимствований» (SM, 174 / ПГ, 508)¹⁴¹ — точнее, поэтика сборника восходит к символистским штампам и популярной журнальной поэзии (любовь к которой в автобиографии Набоков передает Тамаре). Романский ключ создает идеальную мемуарную речь («никогда впоследствии не удалось мне лучше нее выразить тоску по прошлому»), окрашивает «все банальности» первой любви¹⁴², причем Набоков прямо и иронически указывает, что он здесь вдвойне вторичен: повторяет ход блоковской лирики, канонизировавшей банальность романса. Набоков откровенно использует в качестве элемента своего мемуарного письма в ДБ/SM стилизующий механизм романса: превращение «всего видимого в памятники», эмоциональный потенциал традиционных культурных, даже банальных образов, соединенных с «чистой» и «подлинной» «интонацией», превращающей их в «мелодию».

Помимо перечисленных выше цитатных, т. е. вторичных, топосов и локусов романа, в главе о Тамаре подробно описываются два локуса, функционально непосредственно связанные с воспоминанием: разнообразные *музеи*, в необитаемых залах которых влюбленные ищут уединения, — это консервы памяти, мемуарные локусы *par excellence*; *кинотеатры*, в темноте которых они пытаются спрятаться, также имеют маргинальное свойство, связанное с воспоминанием: русское фильмовое общество приобрело для съемок «нарядный загородный дом с белыми колоннами (несколько похожий на дядин, что трогало меня), и эта усадьба появлялась во всех картинах этого общества. По фотогеническому снегу к ней подъезжал на лихаче Мозжухин...» (ДБ, 290). На первый взгляд, полностью укорененные в референтной реальности образы музея и кино играют важную роль в поэтике ДБ/SM: музей — место где объекты (например, бабочки) расправлены, описаны и названы, открыты научному взгляду, *studium*; кино — это особый, сугубо визуальный, способ воспоминания, основанный на эффекте «*фотогении*». Набоков,

очевидно, использует это слово в обиходном значении, с ироническим переносом знаменитой фотогеничности Мозжукина на «фотогенический снег», но отметим, что здесь эпитет «фотогенический» для снега — топоса эмигрантской ностальгии («Замело тебя снегом, Россия...») — напоминает о снеге в начале главы о Мадемуазель (ДБ, 204), который совмещает свойства «настоящего» («Снег настоящий на ощупь...»), фигуры воспоминания («...и когда наклоняюсь, чтобы набрать его в горсть, полвека жизни рассыпается морозной пылью у меня промеж пальцев»), а также интертекстуального знака (все описание зимней ночи откровенно стилизовано под лексический репертуар романтической поэзии: «Не забудем и полной луны. <...> Дивное светило...» (203)). «Полигенетизм» топоса снега, его принадлежность к реальности прошлого и к настоящему как реальности письма буквализуется: на «страшном русском снегу» стоит двойник автора в «американском пальто» (204). Этот снег является «фотогеничным» в том смысле, какой в него вкладывали первые теоретики кино 1910–1920-х годов, в частности Жан Эпштейн, следовавший А. Бергсону (мы опираемся здесь на анализ фотогении в: Ямпольский 1993, 65–85): эффект «фотогении» состоит в соединении внутреннего и внешнего видения, воспоминания и восприятия, т. е. дополняет объективное физическое ощущение вещи, как его может передать «объективный», культурно немедиированный «киноглаз» (resp. подробное и точное визуальное воспоминание), аффективной знаковой прибавкой (по аналогии с кинематографической фотогенией Набоков чаще всего передает это эмоциональное, любовное отношение к объекту прошлого не через прямые утверждения, а через эффекты особого освещения и метафоры), так что в результате «фотогеничная» вещь или существо приобретает на экране / в воспоминании личность, индивидуальность, единичность. Выше мы отмечали предпочтение в мемуарной поэтике Набокова поверхности внутренней сущности, отчасти связанное с эстетикой калиптики — в визуальном плане эта расшифровка сущности мира через поверхность, узор, соотносится и с киноэстетикой «фотогении»: кино конституционально ограничено видимым, но в доступной ему микроскопической репрезентации оно выделяет из видимого символ, идею, при этом отчасти дематериализуя объект (актера или вещь) (см.: Ямпольский 1993, 77, 137).

Воспоминание как эстетическое событие вытесняет реальность, ее «царапающую» случайность. Вслед за Годуновым-Чердынцевым Набоков мог бы определить себя как тип «*sigieux*», любителя, которому заменой живой бабочкой в естественной среде (госр. живое переживание прошлого) может быть только «художественное ее изображение, сводка всего, что о ней писалось, и включение ее в общую систему классификации. Без слова и живописи, без проникающей и связующей деятельности мысли бабочка оставалась для меня несовершенной...» (Второе добавление к «Дару», 90). Воспоминание, помещенное под цветные стекла искусства, призму памяти отчасти дереализуется, Мнемозина умирает на руках у мемуариста, прошлое превращается в текст, его персонажи — в слова, над которыми автор имеет полную власть.

Примечания

¹²⁴ О фото(био)графии см.: Петровская 2001, 302.

¹²⁵ Об изображении Сергея в ДБ/SM через «негативные жесты» см. с. 138 настоящей работы.

¹²⁶ Ср. об опасности «эстетического эпигонства» в области эмигрантской мемуаристики в статье В. Ходасевича «О задачах мировой литературы» (Возрождение, 11 апреля 1935, перепеч. в: Звезда. № 2. 1995. С. 98–101).

¹²⁷ Цитата из стихотворения Н. Гумилева «У камина» (1911).

¹²⁸ Символ Мадемуазель «лебедь, лодка, волна» укоренен в реальности прошлого: он составлен из популярных образов течения времени, смерти (лодка, волна); является контаминацией стилистики «лишней истинной мысли и поэзии» (ДБ, 216) элегий Ламартина, любимца Мадемуазель (отмечено в: Иваск 1977, 276, ср. аллитерацию на «л» в «лебедь, лодка, волна» и заглавии элегии Ламартина «Le Lac» («Озеро») (которую декламировал, «со всхлипом», заурядный и сентиментальный дядя-отчим Мартына Эдельвейса в «Подвиге» (Набоков III, 143)), с одной стороны, и, с другой стороны, аллюзией на стихотворение «Лебедь», где лебедь служит символом изгнанника, из сборника «Цветы зла» любимого самим Набоковым Бодлера. Таким образом в символическом образе соединяются «голоса» автора и Мадемуазель (в исходном французском варианте главы, где усилен литературный фон, актуализируется еще и то обстоятельство, что именно Мадемуазель научила автора французскому, которым он теперь пользуется для ее запечатления).

¹²⁹ Устойчивый у Набокова мотив «чтения» реальности, вычитывания в ее поверхности метафизических смыслов связывает его с традицией романтической натурфилософии, где образы мира читались как символы, мир уподоблялся тексту, книге, литерам (ср. эссе Р. У. Эмерсона «Природа» (1836) и «Прелюдию» (1805) В. Вордсворта).

¹³⁰ Здесь «всвер воспоминаний» развертывается в глубину литературных претекстов — речь идет о сцене игры в теннис в 6 части (22 глава) «Анны Карениной» (ср.: Лекции по русской литературе, 305–306).

¹³¹ Об этом мотиве в постсимволизме см.: Ронен 1992.

¹³² Так же, как и Набоков, и в противоположность Дарвину, Кайу видит в мимикрии художественную избыточность и бесполезность: «...чистая эстетика, искусство для искусства, декорация, изыск, изящество» (Кайу 1995, 116. Ср.: ДБ, 224–225).

¹³³ Затрудненность речи чувством вины у Набокова регулярно переносится на объект вины — он подчеркивает, что три персонажа его прошлого, перед которыми он виноват — заики: брат Сергей, чей дневник Набоков в юности прочел без спроса и поделился с отцом своим недоумением, из чего стало известно о гомосексуализме Сергея, кроме того, Владимир эмигрировал в 1939 году из Парижа, не предупредив брата и фактически бросив (SM, 198–199); соученик по тенишевскому

училищу, которого Набоков мальчиком жестоко бросил, отправившись на охоту за бабочками (ДБ, 225–226); и дядя Василий Иванович Рукавишников — получив после его смерти в наследство Рождество, Набоков «слишком был поглощен общими местами юности <...>. Мне это противно — точно я поступил неблагодарно по отношению к дяде Васе, взглянул на него, чудака, с улыбкой снисхождения, с которой на него смотрели даже те, кто его любил» (ДБ, 184).

¹³⁴ Об апострофе как риторическом негативном жесте см.: Budick 1989.

¹³⁵ Ср. пассаж о смерти отца в автобиографии с послужившей основой для него дневниковой записью Набокова, приведенной в: Бойд 2001, 227–228. В подлинном свидетельстве есть традиционные литературные приемы ретардации, символизации — в ДБ Набоков их не переносит, считая, видимо, утаивание информации более сильным ходом.

¹³⁶ Два последующих упоминания Блока, идентифицированных в индексе к SM, создают устойчивую связь с тревожными предзнаменованиями: в июле 1915-го «уже погромыхивал закулисный гром в стихах Александра Блока» (ДБ, 284 / SM, 177 / ПГ, 512); в сцене последней встречи с Тamarой летом 1917 года «темный дым горящего торфа» связывается с дневниковой записью Блока, зафиксировавшей «этот дым, эти краски. Всем известно, какие закаты стояли знаменьями в том году над дымной Россией...» (ДБ, 293 / SM, 186 / ПГ, 523) (По наблюдению А. Долинина, здесь имеется в виду запись в дневнике Блока от 16 июня 1917 года: «За окнами — деревья и дымный закат» (Долинин 1991, 36)).

¹³⁷ «Устройство» Мадемуазель напоминает принцип «матрешки», в котором суть сводится к множественности поверхностей, масок — Набоков аналогичным образом и очень подробно описывает устройство шкатулки Чичикова и кареты Коробочки (Лекции по русской литературе, 90–94) и «тему слоев» в «Госпоже Бовари» (Лекции по зарубежной литературе, 186–188). Внутри матрешки — пустота: «Из-за войны она не без труда добралась до Швейцарии. “Немцы, — написала она со свойственным ей преувеличением, — раздели меня до самой кожи, ища какое-то секретное сообщение, которого, увы! они не нашли”. Не нашел его и я — по крайней мере, до сего момента истории ее жизни» (М 2, 72).

¹³⁸ М. М. Карпович, редактор «Нового Журнала», где первоначально публиковалась эта глава воспоминаний (Кн. 38. 1954), и, спустя несколько месяцев, редактор Чеховского издательства, просили Набокова выпустить пассаж о том, как А. Ф. Керенский просил у В. Д. Набокова автомобиль для бегства («Зачем его обижать еще лишний раз, и так он уже весь в синяках» (Письмо Т. Г. Терентьевой В. Набокову от 8 сентября 1954 г., Berg Collection)) — Набоков в первый раз согласился, а во второй отказался, причем в обоих случаях он ссылался, главным образом, на важность этого факта как тематического узо-

ра: «Дорогой Михаил Михайлович, конечно, пропустите, но замените точками (чтобы не вышло, что я это прибавил к выходу книги, где это место должно оставаться как один из важнейших примеров “тематических повторений судьбы”»: Корф — Людовик, Набоков — Керенский» (Письмо В. Набокову М. Карповичу цит. по: Глушанок 2002); «Увы — согласиться на пропуск никак не могу. Я и с Мих[аилом] Михайловичем вовсе не был согласен, что это место может быть “обидно” для Керенского — тем более, что об этом уже писал мой отец в Арх[иве] Рус[ской] Рев[олюции]. Я не могу этим местом пожертвовать, ибо это необходимая часть узора, репутация же Керенского — репутация честного, стойкого и бесстрашного человека...» (Письмо В. Набокова Т. Г. Терентьевой от 10 сентября 1954 г. цит. по: Глушанок 2002).

¹³⁹ Анекдот Набокова вызвал обиду Бунина: «...дикая брехня про меня — будто я заташил его в какой-то ресторан, чтобы поговорить с ним “по душам” — очень на меня это похоже! Шут гороховый, которым вы меня когда-то пугали, что он забил меня и что я ему ужасно завидую» (Письмо Бунина Марку Алданову цит. по: Зверер 1984, 132, см. также: Алданов 1996, 145–146).

¹⁴⁰ По выражению Набокова, Блок записал в свой дневник слова романсов «в очередном припадке провидения, <...> точно торопясь спасти хоть это, пока не поздно» («Адмиралтейская игла» // Набоков III, 624). В главе о Тамаре Набоков цитирует один из романсов, переписанных Блоком в дневник — «Ваш уголок я убрала цветами» (ДБ, 285) (точнее, «Наш уголок я убрала цветами...» — романс (сл. Мусоргского, муз. С. А. Штемана, М. А. Гутхейль, 1905), являющийся вариацией стихотворения В. А. Мазуркевича «Письмо» (1900)); а название одной из «фильм», которую смотрят повествователь с Тамарой — «Не подходите к ней с вопросами», вставленное в ряд «романсных» названий («...вроде: “Отцвели уж давно хризантемы в саду”, или: “И сердцем, как куклой, играя, он сердце, как куклу, разбил”» (ДБ, 289)) — это цитата из стихотворения Блока «На железной дороге» (1910).

¹⁴¹ В SM в качестве последнего «толчка» к своему «первому стихотворению» Набоков называет именно «цыганские романсы, столь любимые моим поколением. <...> лучшие из них порождали гортанные ноты, звенящие в стихах настоящих поэтов (прежде всего Александра Блока)» (SM, 174 / ПГ, 508).

¹⁴² Набоков также связывает романс с поэтикой «будущего воспоминания», элегическим взглядом на настоящее («Мне думается, в этом смысл писательского творчества: изображать обыкновенные вещи так, как они отразятся в ласковых зеркалах будущих времен, находить в них ту благоуханную нежность, которую почуют только наши потомки...») («Путеводитель по Берлину» // Набоков I, 178) в рассказе «Адмиралтейская игла» (1933), где пошлости «дамского романа» противопоставляется воспоминание, интонированное в романском ключе: «Открыть ли вам образ далекого, странного мира, где, низко склоняясь над

прудом, дремлют плакучие ивы, и страстно рыдает соловушка в сирени, и встает луна, и всеми чувствами правит память — этот злой властелин ложноцыганской романтики? Нам с Катей тоже хотелось вспоминать, но так как вспоминать было нечего, мы поддельвали даль и свое счастливое настоящее отодвигали туда. Мы превращали все видимое в памятники, посвященные нашему — еще не бывшему — бы- лому, глядя на тропинку, на луну, на ивы теми глазами, которыми теперь мы бы взглянули — с полным сознанием невозместимости ут- рат — на тот старый, топкий плот на пруду, на ту луну над крышей коровника» (Набоков III, 624).

Мемуарный глаз

Память и зрение — доминирующие темы творчества Набокова, которые функционируют также как источник его поэтики — в использовании визуальных тропов, в связи нарратологической иерархии и фигур фокализации. Память — одна из сквозных тем ДБ: Набоков рассуждает о «предусмотрительности» ранней «гениальной восприимчивости» русских детей его поколения и круга в свете грядущих потерь (ДБ, 150); о собственной способности «заклинать и оживлять былое», «когда, в сущности, никакого былого и не было» (179); о наследственности, «страстной энергии» и «патологической подоплеке» своей памяти (186). *Память* последовательно уподобляется *зрению*: Набоков говорит о «глазах Мнемозины» (331), «взгляде памяти» (228). «Вспоминаю» у него почти всегда значит «вижу»: мать, призывая ребенка: «Вот запомни» (162), — привлекает его внимание только к визуальным деталям, которые автор, в свою очередь, метафорически соотносит с визуальными искусствами — фотографией («вспышки ночных зарниц, снимающих в разных положеньях далекую рошу»), живописью («краски кленовых листьев на палитре мокрой террасы»), каллиграфией («клинопись птичьей прогулки на свежем снегу»). Набоков даже изобретает термины для описания собственной памяти — также исключительно визуальные: «внутренний снимок» (156), фотизмы (157). Он утверждает полную власть над своей визуальной памятью: «совершенно ясно вижу» (169), «вижу, как на картине» (179), «вижу себя стоящим» (296), «оглядываясь <...> я вижу себя» (313), «до сих пор медленно едет она у меня мимо глаз» (277), «хотелось бы задержать перед глазами одновременно две картины» (281), «ярко возникают у меня в памяти» (245)¹⁴³.

Работа памяти уподобляется различным визуальным машинам: лучу света («пыльный луч прошлого» (ДБ, 311), «о каких-

то далеких, неясных полусобытиях, освещенных воспоминанием только с одного бока» (Набоков III, 598)¹⁴⁴; стеклу («сквозь тщательно протертые стекла времени» (ДБ, 285)); поднятому на свет листу бумаги с водяными знаками или стеклу с узором («тайный прибор, оттиснувший в начале моей жизни тот неповторимый водяной знак, который сам различаю только поднося ее на свет искусства» (150)); «трепетной призме» (259); «магическому кристаллу» (270); опалу («сквозь <...> жаркий перелив в дорогом камне минувшего» (179))¹⁴⁵; «прозрачным граням» материнских драгоценностей (190–191)); зеркалу («Зеркало насыщено июльским днем. <...> Все так, как должно быть, ничто никогда не изменится, никто никогда не умрет» (ДБ, 188))¹⁴⁶. Кроме того, в ДБ/SM используется металитературный потенциал оптических приборов — стереоскопа (204), волшебного фонаря и микроскопа (глава 8), фотографии и кино (259–260). Локус прошлого, куда в воображении попадает повествователь, называется «*стереоскопической* феерией» (ДБ, 204), где, «как в дурном сне», «совершенно прелестно, совершенно безлюдно», «все тихо, все околдовано», а попавший туда «двойник» странным образом соединяет свое «американское» настоящее и русское прошлое: он одет в «американское пальто на викуньевом меху», но его окружает «русская пустыня» его прошлого. Видимо, Набоков вспоминает здесь об известной фантастической петербургской повести Александра Иванова «Стереоскоп» (1909), в которой традиционные романтические мотивы случайной покупки странного предмета и попадания в картину — в объемную фотографию в стереоскопе, изображающую египетский зал Эрмитажа — связываются с переходом в собственное прошлое: герой посещает дом, где жил ребенком и видит себя маленького, причем мир прошлого представляется ему странно неподвижным, выцветшим, жутким.

Набоков подробно драматизирует собственную мемуарную оптику как ожившую картину, превращающуюся в звуковое кино:

«Я с удовлетворением отмечаю высшее достижение Мнемозины: мастерство, с которым она соединяет разрозненные части основной мелодии, собирая и стягивая ландышевые стебельки нот, повисших там и сям по черновой партитуре былого. И мне нравится представить себе, при громком ликующем разрешении собранных звуков, сначала какую-то солнечную пятнистость, а затем, в проясняющемся фокусе, праздничный стол, накрытый в ал-

лее. <...> На скатерти та же игра светотени, как и на лицах, под движущейся легендарной листвой лип, дубов и кленов, одновременно увеличенных до живописных размеров и уменьшенных до вместимости одного сердца, и управляет всем праздником дух вечного возвращения, который побуждает меня подбираться к этому столу (мы, призраки, так осторожны!) не со стороны дома, откуда сошлись к нему остальные, а извне, из глубины парка <...>. Сквозь трепетную призму я различаю лица домочадцев и родственников, двигаются беззвучные уста, беззаботно произносятся забытые речи. <...> Мреет пар над шоколадом, синим блеском отливают тарталетки с черничным вареньем. Крылатое семя спускается как маленький вертолет с дерева на скатерть, и через скатерть легла, бирюзовыми жилками внутренней стороны к переливчатому солнцу, голая рука девочки, лениво вытянувшаяся с раскрытой ладонью в ожидании чего-то — быть может, щипцов для орехов. На том месте, где сидит очередной гувернер, вижу лишь текучий, неясный, переменный образ, пульсирующий вместе с меняющимися тенями листвы. Вглядываюсь еще, и краски находят себе очертания, и очертания приходят в движение: точно по включению волшебного тока, врываются звуки <...>. Шумят на вечном вырском ветру старые деревья, громко поют птицы, а из-за реки доносится нестройный и восторженный гам купающейся там деревенской молодежи, как дикие звуки растущих оваций» (ДБ, 259–260).

Картина начинается с традиционной аналогии воспоминания наведение фотографического фокуса, преобразующему «какую-то солнечную пятнистость» в узнаваемую картину (ср. термин, характерный для живописи и фотографии — «светотень») ¹⁴⁷. Набоков локализует положение «призрака» автора, подходящего к группе родных, сидящих за накрытым в парке столом, «не со стороны дома, откуда сошлись к нему остальные, а извне, из глубины парка», то есть как фотографа, «соглядатая» ¹⁴⁸. Далее фотография превращается в немое кино, в котором отсутствие звука соотносится с забытостью речей («двигаются беззвучные уста, беззаботно произнося забытые речи»), а мерцание экрана («сквозь трепетную призму») — с дефектами памяти. ¹⁴⁹ Общий план («...какую-то солнечную пятнистость <...> праздничный стол...») сменяется крупным («...через скатерть легла, бирюзовыми жилками внутренней стороны к переливчатому солнцу,

голая рука девочки...») — крупный план, микроскопическое зрение было особенно важно для раннего кинематографа (см.: Ямпольский 1993, 137). И, наконец, включается «волшебный ток» звука (в SM образ имеет более откровенно техническую окраску: «последовательность наплывов и затемнений (fade-ins and fade-outs)» (SM, 134 / ПГ, 463)), «краски находят себе очертания» и картина «оживает», превращаясь в цветное звуковое кино.

Связь оптического прибора/воспоминания с письмом драматизируется в воспоминании имени собачки детской возлюбленной автора Колетт, которое Набоков приводит в 16 главе SE как пример припоминания, произошедшего «в самом процессе письма» (Убедительное доказательство, 137): «...вижу яркий рисунок на нем [ведерке Колетт] — парус, закат, маяк, — но не могу припомнить имя собачки, и это мне так досадно» (ДБ, 242) — имя удастся припомнить, когда автор вновь видит эту же картинку:

«Среди безделушек, накупленных перед отъездом из Биаррица, я любил больше всего <...> довольно символический, как теперь выясняется, предметик — вырезную пенковую ручку с хрусталиком, вставленным в микроскопическое оконце на противоположном от пера конце. Если один глаз зажмурить, а другой приложить к хрусталику, да так, чтобы не мешал лучистый перелив собственных ресниц, то можно было увидеть в это волшебное отверстие цветную фотографию залива и скалы, увенчанной маяком. И вот тут-то, при этом сладчайшем содрогании Мнемозины, случается чудо, я снова пытаюсь вспомнить кличку фокстерьера, — и что же, заклинание действует! С дальнего того побережья, с гладко отсвечивающих вечерних песков прошлого <...> доносится, летит, отзываясь в звонком воздухе: Флосс, Флосс, Флосс!» (ДБ, 243).

Воспоминание совершилось с помощью «довольно символического предметика» — ручки, т. е. метонимии письма, и постоянного у Набокова знака памяти — оптического прибора («хрусталик» в пенковой ручке соединяет наблюдателя (хрусталик зрачка) и оптический прибор в одно, в SM это более очевидно: хрусталик ручки называется «eyelet» (SM, 119))¹⁵⁰. Таким образом читателю дается сигнал, что в «чуде воспоминания» важную роль играет письмо. Картина на раскрашенной фотографии, вставленной в «хрусталик» ручки: «залив и скала, увенчанная маяком» — это уменьшенная копия картины на игрушечном ведерке Колетт: «парус, закат, маяк», именно это совпадение и под-

талкивает память к воспоминанию имени фокстерьера (которое также кажется «почти символичным»: «Флосс» — прошедшее время от немецкого «fließen», течь, что вписывается в акватический контекст пассажа). В отличие от прустинского воспоминания, метафорически связывающего вкус печеньев, размоченных в липовом чае, или неровностей ступеней, которое метонимически ведет к разворачиванию картины прошлого во всей его синестезийной полноте, «чуду» актуального воспоминания (см.: Женетт 1998—2, 36—59), воспоминание у Набокова движется от одной вторичной и популярной картины (раскрашенная фотография) к другой (картинка на ведерке) и приводит не к восстановлению картины прошлого, а к возможности использовать вытесненную популярными изображениями картину реальности (вида Биаррица) в качестве материала для метафоры воспоминания: «С дальнего того побережья, с гладко отсвечивающих вечерних песков прошлого...».

Доминирование зрительных образов и метафор в художественном мире Набокова отмечалось многими исследователями (Alter 1991, Sturrock 1993, Moragu 1999, 187—190, Shapiro 2000, Хансен-Лёве 2000, Ямпольский 2001, Созина 2001). Еще эмигрантские рецензенты отмечали, с одной стороны, «вѣдение» как основное чувство и «зрячесть и зоркость» как доминанты сирийского художественного мира (Струве 1930) и, с другой стороны, «мнемоническое происхождение» всего его образного арсенала, патологическое «господство памяти» (Кантор 1930). Визуальная тропология Набокова — черта его принадлежности литературе модернизма (см.: Гришакова 2001). Мемуарная оптика — также характерная черта русской автобиографической традиции — точнее, доминирующей в ней фикциональной автобиографии — от героя как «ока» в «Детстве» Л. Толстого до «умного зрения», определяющего поэтику «Жизни Арсеньева» И. Бунина¹⁵¹. Доминирование зрения — позднего, аналитического, связанного с названием чувства — в мемуарном письме определяет его фикциональность, отсутствие исповедальности. Анри Бергсон различает два типа воспоминания: актуальное восприятие, «локализованное на определенных участках поверхности моего тела» (Бергсон 1992, 247) — и «чистое воспоминание», бездейственное, не актуализированное в настоящем, которое «наоборот, никакой участок тела не затрагивает» (Там же), сосредоточивается в зрении и пишущего тела не конституирует: «глаз <...> как бы смотрит на мир из *телесного ничто* и видит

мир таким образом, потому что он не в силах видеть себя видящим, т. е. не существует феномена глазного тела, которое могло бы быть видимым для видящего» (Подорога 1995, 126. Ср.: «...какой глаз может видеть самого себя» (Стендаль 1978, 9)). Юрий Терапиано отметил связь «бремени зрения» у Набокова и его антипсихологизма: «Чувство внутреннего измерения, внутренний мир человека и мира, лежат вне восприятия Сирина. Энергия его все время бьет мимо цели, замечательная способность — тратится лишь на то, чтобы с каким-то упоением силой изобразительного дара производить лишь поверхностные, а потому произвольные, комбинации <...>. Резко обостренное “трехмерное” зрение Сирина раздражающе скользит мимо существа человека» (Терапиано 1934, 238–239). Набоков сам декларировал выбор между зрением и психологизмом в пользу первого еще в раннем рассказе 1924 года «Драка», этой нарочито эстетской позой дистанцируясь от традиции русского психологического романа и ее преломления в «человеческом документе»: «А может быть, дело вовсе не в страданиях и радостях человеческих, а в игре теней и света на живом теле, в гармонии мелочей, собранных вот сегодня, вот сейчас, единственным и неповторимым образом» (Набоков I, 75). Настойчиво повторяя в автобиографии индексальные и деиктические указатели: «вижу», «помню», «вот» — Набоков видит только свое прежнее «я», причем его уникальная память обладает способностью восстанавливать самые ранние воспоминания — крещение, зарождение чувственной жизни и чувства времени — но «я» в настоящем, репрезентированное «призрачным представителем», «призраком» автора — это только «легкое око» («Дар» // Набоков IV, 209)¹⁵², «прозрачность, а не образ» (Bruss 1976, 139), метонимия письма («паркеро перо в моей руке и самая рука с глянцем на уже веснушчатой коже» (ДБ, 188)). В модернистском автобиографическом письме визуальная топология памяти, которую можно соотнести с фикциональной автобиографией, существует наравне с *телесной, исповедальной*. Мы отвлечемся от Набокова, чье автобиографическое письмо наследует классической и модернистской русской литературной традиции, даже пародируя ее, и обратимся к телесному автобиографическому письму В. В. Розанова как его альтернативе на карте русского автобиографизма¹⁵³.

Автобиографическое тело

Некоторые черты автобиографической прозы Розанова — то, что это подневные записи, лишенные достаточно продолжительной биографической наррации — формально препятствуют ее включению в жанр автобиографии. Так, Вальтер Беньямин определяет жанр своей «Берлинской хроники» как не-автобиографию, потому что автобиография «имеет дело со временем, с последовательностью и с тем, что создает непрерывное течение жизни. Здесь же я говорю о пространстве, о моментах и перерывах (discontinuities). Даже если здесь упоминаются месяцы и годы, то только в той форме, какую они принимают в момент воспоминания. Эта странная форма — ее можно назвать мимолетной или вечной — ни в каком случае не есть то, из чего состоит жизнь» (Benjamin 1986, 28). Но, в другой перспективе, фрагментарное и «мимолетное» письмо о себе в модернистской и постмодернистской традиции вытесняет биографическую наррацию и становится доминирующей формой письма о себе. «Отрывочность», «фасетчатость» автобиографического письма определяет устройство «Шума времени» и «Охранной грамоты», в европейской литературе 1960–70-х годов, связанной с «новым романом», эта традиция очевидно доминирует и является такой же исторически укорененной формой автобиографического письма, как и биографическая наррация, восходящей к «малым формам» афоризмов, table-talk, дружеской переписки, анекдотов, фрагментов, «опытов» и «мыслей». В русской литературе эта альтернативная линия развития автобиографического письма связана с профессиональными писательскими мемуарными метатекстами, восходящими к традициям «дневника», «записок», «журнала» — «Старой записной книжкой» Вяземского, «Дневником писателя» Достоевского, «Моим современником» Б. Эйхенбаума, «Ни дня без строчки» Ю. Олеши, «Записками блокадного человека» и «Человеком за письменным столом» Л. Я. Гинзбург (см. об этой традиции: Гинзбург 1982, 83 и passim). Отсутствие биографической наррации в дневнике не препятствует его функционированию как письма о себе, то есть автобиографии, т. к. записи объединены единством личности пишущего — это отмечает, например, сознательно следующий традиции «Дневника писателя» Достоевского и прозы Розанова Марк Харитонов: «Сведенные воедино они [разрозненные заметки разных лет] демонстрируют неожиданное для самого пишущего единство

жизни и единство мысли. <...> ты думаешь над близким кругом тем и проблем, обнаруживаешь все те же пристрастия — в совокупности все это, помимо намерений, обрисовывает твою личность» (Харитонов 1998, 8).

Что касается того, что в «Уединенном», «Опавших листьях» (и примыкающих к ним «Смертном», «Мимолетном», «Сахарне», «Последних листьях») записи носят не ретроспективный, а подневный характер, то здесь, как кажется, нужно различать прагматику выбора такой формы записи: если в традиционном дневнике или первых русских автобиографиях XVIII века, восходящих к традиции летописей (см.: Тартаковский 1991), такая форма была наиболее простой и естественной, эстетически неотрефлексированным способом организации материала, то в произведениях Розанова точное фиксирование момента записи и ее обстоятельств свидетельствует о фокусировании внимания на акте письма/воспоминания (ср. датировку записей во вполне полноценных в смысле ретроспективной биографической наррации «Детям моим. Воспоминанья прошлых дней» (1916–1925) П. Флоренского (которую Б. Аверин (1999, 46) справедливо интерпретирует как создание параллельного биографическому сюжету письма/воспоминания), или сходный прием в «Замогильных записках» Шатобриана и «Жизни Анри Брюлара» Стендаля). Кроме того, обстоятельства и момент записи у Розанова являются частью поэтики текста: их обычно бытовые, подчеркнута сниженные локусы («за нумизматикой», «в ватерклозете») вступают в напряженные отношения с философским, публицистическим или лирическим содержанием записей.

Без анализа розановского автобиографического письма невозможно представить себе карту автобиографического письма русского модернизма: общеизвестно влияние прозы Розанова на русскую литературу XX века: она «вошла в состав» ее языка¹⁵⁴. С исключительной заразительностью «стилистической модели» Розанова знакомы его читатели и исследователи. Сам Розанов в письме Э. Голлербаху пишет, что после «Уединенного» и «Опавших листьев» «прямо потерял *другую какую-либо* форму литературных произведений: “Не умею”, “Не могу”. С тем вместе это есть самая простая и естественная форма» (Письма В. В. Розанова к Э. Голлербаху, 53, в цитатах из Розанова здесь и далее курсив и сокращения автора); Г. Адамович вспоминает: «Были годы, когда для меня не существовало другого писателя, другого ума, другого круга мыслей, даже другого сти-

ля» (Адамович 1927, 144); Ю. Олеша в «Ни дня без строчки» замечает: «Трудно в дневнике избежать розановщины» (Олеша 1999, 37); к образу и стилю Розанова неоднократно возвращается в своем «Дневнике» Б. Поплавский: «Писать наконец, писать без стилиа, по-розановски ...» (Поплавский 1938, 40). В русскую литературу 1920–30-х годов, созданную под знаком кризиса литературы, «конца романа», повышения внимания к «человеческим документам» и «литературе факта», вошли разные элементы розановской «стилистической модели» (см.: Сегал 1981), но, по точному замечанию А. Пятигорского (1996, 246), Розанова понимали «для себя», а «не как его самого». Характерно также, что попытки определить жанр прозы Розанова демонстрировали его несводимость к существующим — «жанр совершенно новый», «героическая попытка уйти из литературы» (Шкловский 1922, 326); особый «жанр “Уединенного”» в русской литературе (Федякин 1995)¹⁵⁵; «...это не беседа с читателем или статьи (как в “Дневнике” [“Дневнике писателя” Достоевского]), это не письма (как в гоголевской “Переписке”), это не исповедь» (Сегал 1981, 184). В. Б. Шкловский в статье 1924 года «Новый Горький» возводит к «традиции Розанова» «Заметки из дневника. Воспоминания» (Берлин, 1924) и «Воспоминания о Льве Толстом» Максима Горького, «Эпопею» Андрея Белого и ряд «бесфабульных» произведений Ремизова: «русская проза исполнила приказание В. Розанова. <...> Писатели начали писать в форме мемуаров то, что раньше вылилось бы у них в форму романа» (Шкловский 1924, 205), но при этом оговаривается, что придает здесь слову «традиция» «очень осторожное и условное выражение» (Шкловский 1926, 35). Под «традицией Розанова» Шкловский понимает не идеи («Не нужно думать, что Горький, Андрей Белый и Ремизов связаны сейчас между собой идеологически, что все они последователи Розанова» (Шкловский 1926, 35)) и не автобиографическое / мемуарное письмо — Шкловский последовательно называет автобиографическое содержание обсуждаемых им произведений, принадлежащих «традиции» Розанова, «только материалом». Под «розановским стилем» он понимает, главным образом, «способ сюжетосложения» (бессюжетный, отрывочный, интимный)¹⁵⁶. Ю. Иваск определяет «Уединенное» и «Опавшие листья» как исповедь: «Исповедь Розанова очень своеобразна. <...> он стремился уловить, запечатлеть данный момент сознания. Это и есть содержание его исповеди» (Иваск 1956, 137), одновременно «бесстыдную» по степени «обнаженности» и «публичности» («До него никто так бесстыдно не выбалтывался, и, при этом, в

книгах, печатаемых при жизни. <...> Достояна ли она человека? Едва ли. Мы еще не на Страшном суде» (Там же, 138)) и литературно стилизованную («Роль, разыгрываемая Розановым *ползучим*, роль юрода с хитрецей, роль добровольного шута из подполья Достоевского — самая жалкая. Но выбалтывался и другой Розанов — *крылатый*: задумчивый странник, поэт. Сам же Василий Васильевич дорожил *тотальностью* своего обнажения» (Там же)). Иваск сводит оригинальность Розанова к использованию повествовательной формы, тематики, риторики фикциональных исповедей в стиле героев Достоевского, и, что следует из его аргументации, актуализация в качестве референта этой «исповеди» не только литературного героя (Иваск считает, что Розанов — герой-повествователь «Уединенного» и «Опавших листьев» — состоит из нескольких «типов», «личин», в числе которых — «достоевский» литературный герой (Иваск 1956, 139, ср.: Сгопе 1990)), но и реального лица «В. В. Розанова» и делает исповедь Розанова беспрецедентной, «бесстыдной» и «тотальной». Но непонятно, что заставляет в таком случае воспринимать одну из «личин» «имплицитного автора», элемент «динамической конструкции» героя-повествователя как «реального» Розанова — кроме «риторики правдоподобия», которая, как известно, гораздо более убедительна в фикциональных произведениях, а также экстратекстуальных свидетельств современников о совпадении «голоса» повествователя «Уединенного» и «Опавших листьев» с живым голосом Розанова, и признаний самого Розанова в письмах. Розанов делает «интимными» формы фикциональной исповеди и литературного сказа, но это только следствия его установки на то, чтобы «закончить» «гутенберговскую» литературу и начать ее «с другого конца: вот с конца этого уединенного, уединения, “сердца” и “своей думки” <...> совсем другая тема, другое направление, другая литература» (Письма В. В. Розанова к Э. Голлербаху, 41). Видимо, «несовместимые контрасты» в личности Розанова — то, что он печатал под псевдонимами Варварина, Ибиса и прочими и своим именем, в «Новом времени», «Вешних водах» и «Мире искусства», по разным поводам, в полемике с разными адресатами, на разных этапах своего развития — заставляет искать «легкое» объяснение в представлении об авторской личности Розанова как стилизации ряда литературных образцов. Но отметим, что современники воспринимали «имплицитного автора» Розанова и реальное, социальное лицо — «В. В. Розанова» как единое, называя его «подпольным человеком» (Полонский 1916, 271) Иудушкой Головлевым (Соловьев 1894), Передоновым и

Свидригайловым. Отметим также, что хотя «Уединенное» и «Опавшие листья» появились после «Санина» (1907, отд. изд. 1908) М. Арцыбашева, именно «декадентку» З. Гиппиус книги Розанова потрясли как нечто страшное, невозможное в литературе, что очевидно не было связано с тематикой его «обнажения»: «С первых же строк этой *напечатанной* книги вас охватывает страх. И не приятный страх, а смешанный с отвращением. Еще не разобрался, еще не понял, что же, собственно, тут ужасного, а первый, глубокий внутренний голос уже твердит: “Нельзя! Нельзя! Не должно этой книги быть!” Против ее существования, против того, что она была сдана в типографию, набрана, вышла черным по белому, и цена обозначена — 1 р. 50 к., — против всего этого кричит мое естественное человечество и даже оскорбленная “личность”» (Гиппиус 1912, 30)¹⁵⁷.

История рецепции «Уединенного» и «Опавших листьев» показывает трудность определения специфики этой формы. Сам Розанов, настойчиво пытаясь определить в письмах к Э. Голлербаху, что же у него получилось, варьирует одну и ту же мысль: «...таинственно и прекрасно, таинственно и эгоистически в “Опав. листьях” я дал в сущности “всего себя”» (Письма В. В. Розанова к Э. Голлербаху, 53), «Лучшее “во мне” (соч.) — “Уединенное”. Прочее все-таки “сочинения”, я “придумывал”, “Работал”, а там — просто я» (Там же, 14), — редуцируя мысль Розанова, можно сказать, что ему с какой-то неведомой ранее в литературе полнотой удалось воплотить свое реальное авторское «я», «лицо», «плоть» в тексте, создать текст = «Розанову»¹⁵⁸. Эти утверждения Розанова поясняют, что доминантная установка «Уединенного» и «Опавших листьев» — создание непосредственного впечатления собственного «я» в тексте — определяет их как автобиографическое письмо *par excellence*. Розанов обращается к тем же возможностям автобиографического письма, которые придают этой литературной форме «аутентичность» реального обнажения своего тела, что и французский автобиограф и антрополог Мишель Лейрис в послесловии-автокомментарии к своему первому автобиографическому произведению «Взрослость» («L'Age d'Homme», 1939), которое называется «Автобиограф как торреро»:

«Одна проблема мучила его совесть и удерживала его от писательства: не является ли все, что происходит в области стиля, лишенным ценности, если оно остается «эстетическим», отвлекающим, неважным, если в факте на-

писания произведения нет ничего, что было бы эквивалентно (и здесь следует один из самых дорогих сердцу автора образов) острому рогу быка, который один только — поскольку репрезентирует физическую опасность — наделяет искусство торреро человеческой реальностью, в отличие от пустой грации балерины? Выставить напоказ некоторые obsessions эмоционального или сексуального характера, признаться публично в некоторых позорных пороках или страхах было, для автора, средством — грубым, конечно, но которому он доверяет больше, чем другим, в надежде, что оно может быть усовершенствовано — введения хотя бы тени рога быка в произведение литературы» (Leiris 1983, 154).

Для Розанова «рогом быка», который превращает литературу в акт, стал риск личной репутацией — резко отрицательная рецензия «Уединенного» составляет важный тематический комплекс в «Опавших листьях», «Мимолетном», «Сахарне», «Последних листьях»¹⁵⁹. Вторая специальная возможность «письма о себе», которой нет в фикциональной литературе, в понимании Лейриса и Розанова — это возможность достижения изоморфности текста и тела автора:

«Хотя желание *обнажить себя* (во всех смыслах слова) составило первый импульс, дело в том, что это *необходимое* условие не было *достаточным*, и что, кроме того, именно из этой исходной цели искомая форма должна была быть произведена с почти автоматической силой обязательности. Образы, которые я собрал вместе, тон, который я взял <...> должны были (если это не так, то я потерпел поражение) стать тем, что даст моим чувствам лучшую возможность быть разделенными. Таким же образом порядок корриды (жесткая рамка, наложенная на действие, в котором, как в театральном зрелище, случай должен казаться подчиненным) — это техника боя и одновременно ритуал. Поэтому было необходимо, чтобы метод, который я избрал — продиктованный желанием увидеть себя изнутри так ясно, как только возможно — функционировал бы одновременно и эффективно как закон композиции. Идентичность, так сказать, формы и содержания, но, более точно, уникальный процесс раскрытия для себя самого содержания в то время, как я придавал ему форму, такую форму, которая могла быть инте-

ресна другим и (в пределе) позволяла бы им раскрыть в себе нечто созвучное тому содержанию, которое я открыл в себе» (Leiris. Op. cit, 162–163, курсив в тексте).

Розанов описывает этот процесс взаимосвязанного рождения формы и содержания метафорой «рукописности души»:

«Всякое движение души у меня сопровождается *выговариванием*. И всякое выговаривание я хочу непременно *записать*. Это — инстинкт» (Розанов 1992, 53), «Совершенно не заметили, что есть нового в “У.”. Сравнивали с “Испов.” Р[уссо], тогда как я прежде всего не исповедуюсь. Новое — *тон*, опять — манускриптов, “до Гутенберга”, для себя. <...> Моя почти таинственная действительная уединенность смогла это. <...> И я всегда писал *один*, в сущности — для себя. <...> . Т. о., “рукописность” души, врожденная и неодолимая, отнюдь не своевольная, и дала мне тон “У.”, я думаю, совершенно новый за все века книгопечатания. Можно рассказать о себе очень позорные вещи — и все-таки рассказанное будет “печатным”; можно о себе выдумывать “ужасы” — а будет все-таки “литература”. Предстояло устранить это опубликование. И я, который наименее опубликовывался уже в печати, сделал еще шаг внутрь, спустился еще на ступень вниз против своей обычной “печати” (халат, штаны) — и очутился “как в бане нагишом”, что мне не было вовсе трудно. Только мне и одному мне. Больше этого вообще не сможет никто, если не появится *такой же*. Но я думаю, не появится, потому что люди вообще индивидуальны (единичные в лице и “почерках”). Тут не качество, не сила и не талант, а *sui generis generatio*. Тут, в конце концов, та тайна (граничащая с безумием), что я сам с собой говорю: настолько постоянно и внимательно и *страстно*, что вообще, кроме этого, ничего не слышу. “Вихрь вокруг”, *дымит* из меня. “Мы с миром незнакомы”...” (Розанов 1992, 174–175).

Поскольку автобиографическое письмо — как новое начало литературы «с конца уединенного», «интимного» — является одним из основных автобиографических предметов «Уединенного» и «Опавших листьев» (т. е., по выражению Д. Сегала, «любой акт самосознания есть акт метаописания литературы» (Сегал 1981, 153)), то большая часть исследовательских определе-

ний специфики розановского интимного письма варьировала автометаобъяснения самого Розанова. Как представляется, многие, ранее отмечавшиеся, разрозненные «интимные» черты розановского текста: особая органичность такого письма природе Розанова («выговаривание», «рукописность души»); точная имитация в «тоне» книги реального «голоса» Розанова (что подтверждается отзывами современников — З. Гиппиус (1924), Андрея Белого (1933), а в письменном тексте достигается через его индивидуальное оформление — кавычки, курсивы, сокращения, начало записей *in medias res*, несогласования в падеже и роде и проч.); «интимность» тематики («частная жизнь выше всего. <...> Просто сидеть дома и хотя бы ковырять в носу и смотреть на закат солнца» (Розанов 1992, 63)), вплоть до «фетишизма мелочей» («восклициания, вздохи, полумысли, получувства... Которые <...> имеют ту значительность, что “сошли” прямо с души, без переработки, без цели, без преднамеренья, — без всего постороннего... Просто, — “душа живет”, то есть “жила”, “дохнула”...» (Там же, 20)); пронизанность автобиографическим, интимным «тоном» всех тем («Это форма и полная эгоизма и без эгоизма. На самом деле человеку и *до всего есть дело*, и — *ни до чего нет дела*. В сущности он занят *только собою*, но так особенно, что занимаясь лишь собою, — и занят вместе целым миром» (Письма В. В. Розанова к Э. Голлербаху, 54)); интимное понимание литературы («Литературу я чувствую как штаны. Так же близко и вообще “как свое”» (Розанов 1992, 207), «Литературу я чувствую как “мой дом”» (Там же, 321)) — сводятся к доминирующей тематике и тропологии *телесности*: текст превращается в уникальное тело, живое лицо, входящее в непосредственную, выходящую за рамки текста, коммуникацию с читателем. Это тело/текст имеет общее с Розановым имя и лицо — «сочинения Розанова»; внешность и фамилия Розанова: «Такая неестественно отвратительная фамилия дана мне в дополнение к мизерабельному виду. <...> Лицо красное, кожа какая-то лоснящаяся (не сухая). Волосы прямо огненного цвета (у гимназиста) и торчат кверху, но не благородным “ежом” (мужской характер), а какой-то поднимающейся волной, совсем нелепо, и как я не видал ни у кого» (Розанов 1992, 36), — точно таковы, как его стиль: «Что-то такое *противное* есть в моем слоге. <...> Точно у меня масляное брюхо, и я сам его намастил. Правда, от этого я точно *лечу*, — и это, конечно, качество» (Там же, 169).

Телесность письма¹⁶⁰ подчеркивается также акцентированием его физической природы, «рукописности» — отсюда предпочтение «гутенберговской», отчужденной литературе форм рукописи и частного письма¹⁶¹ — потому что они еще несут на себе непосредственную связь с рукой автора, с «жаром» его тела («Не литература, а *литературность* ужасна; литературность души, литературность жизни. То, что всякое *переживание* переливается в играющее, живое слово: но этим все и кончается, — само *переживание* умерло, нет его. Температура (человека, тела) остыла от слова. Слово не возбуждает, о, нет! оно — расхолаживает и останавливает. Говорю об оригинальном и прекрасном слове, а не о слове “так себе”» (Там же, 106–107)).

Жизнь этого тела/текста соединяет «фетишизм мелочей» (Там же, 238, 358) и сквозные взаимосвязанные темы Бога, смерти и любви, что создает, по слову Розанова о Толстом, «правильность зрительной перспективы»: лицо человека, даже в самых мелких и низких, физиологических его проявлениях он «как бы отбрасывает на экран вечности: видит в лоне жизни и смерти» («Гр. Л. Н. Толстой» (1898) // Розанов 1995, 30). Таким образом текст как тело не только имеет физическую осязательность, «жар» и органичность роста (эта тематика роднит автобиографическую прозу Розанова с «Листьями травы» У. Уитмена), но и его «человеческое» направление/сюжет, ведущий к смерти, существует, как и человеческая жизнь, *sub specie* смерти. Особенно очевидно этот сюжет прослеживается в «Уединенном» через нарастающую тему болезни и смерти «друга», которая приводит к точно датированному перелому в жизни самого автора: «26-го августа 1910 г. я сразу состарился. 20 лет стоял “в полдне”. И сразу 9 часов вечера. Теперь ничего не нужно, ничего не хочется. Только могила на уме» (Розанов 1992, 94) — и в развитии текста, который начинает судорожно быстро двигаться к финальным, так же точно датированным записям, приближающимся к концу года и посвященным исключительно теме смерти (часть «опавших листьев» 1911–1912 гг. были Розановым собраны в отдельную книжку под заглавием «Смертное» (СПб., 1913), вышедшую «домашним изданием» в 60 экземпляров).

Преимущественный интерес Розанова к теме пола и использование им образов груди, беременного живота, фаллоса как основного репертуара метафор создают связь разных уровней текста¹⁶²: космогония Розанова основана на представлениях о фаллических культах, рождении мира; сам текст представляется

как физиологическая эманация — «выпот», «семя» — тела Розанова¹⁶³; восприятие текста читателем описывается через метафору зачатия: «Их [читателей] души стали “маткою” для “семени моего”. Я родил, и в них рождается» (Розанов 2000, 88). Использование общих метафор для описания мироустройства, производства текста и его воздействия на читателя параллельно предельному сближению моментов переживания, письма и чтения, их соединения в общем интимном настоящем автора и читателя: в «Уединенном» Розанов рассказывает, как в Киеве на вокзале «промедлил», не подарил девочке карандаш (Розанов 1992, 79) — и тут же добавляет: «А девочка та вернулась, и я подарил ей карандаш» (Там же, 80). Так соединяются моменты переживания и письма, а читатель синхронно вовлекается в их процесс (ср. в «Сахарне» об «Уединенном» и «Опавших листьях»: «Книга, в сущности, — быть *вместе*. Быть “в одном”». Пока читатель читает мою книгу, он будет “в одном” со мною, и, пусть верит читатель, я буду “с ним”...» (Розанов 1998, 12)). В этом же русле находится и сближение моментов письма и чтения в актуальном настоящем: в «Апокалипсисе нашего времени» Розанов прямо обращается к читателю за подаянием «*К читателю, если он друг*. <...> Устал. Не могу. 2–3 горсти муки, 2–3 горсти крупы, пять круто испеченных яиц могут часто спасти день мой. <...> Сохрани, читатель, своего писателя, и что-то завершающее мне брезжится в последних днях моей жизни. *В. Р. Сергиев Посад. Московск. губ., Красюкова Полевая ул., дом свящ. Беляева*» (Розанов 1992, 520–421). Здесь, если воспользоваться лексикой Шкловского, биографический факт возводится в ранг факта стилистического: «Апокалипсис» выходил тетрадками, поэтому это обращение было рассчитано на конкретную реакцию. Кроме того, инкорпорирование в текст не только исповеди и фотографий автора и его семьи (см.: Шкловский 1922, 328), но и его адреса, по которому *hic et nunc* можно послать «2–3 горсти муки, 2–3 горсти крупы, пять круто испеченных яиц», предельно повышало степень «интимности» и «телесности» автобиографического письма через физический контакт с читателем.

Примечания

¹⁴³ О биографических источниках визуальной поэтики Набокова, в частности, его юношеской учебе у М. В. Добужинского см. стихотворение Набокова «*Ut pictura poesis*» (1932); ДБ, 199; Shapiro 2000.

¹⁴⁴ О луче света как текстуальном сигнале к началу воспоминания у Набокова см.: Alter 1991; о связи эффекта попадания луча света на зеркало, при котором возникает более яркий, чем в «реальности», образ, с энтомологической техникой, которой Набоков пользовался при зарисовывании бабочек, см.: Sturrock 1993, 240–241. Бергсон также описывает воспоминание как освещение сознанием участков прошлого (Бергсон 1992, 244, 254 и *passim*).

¹⁴⁵ В фантастической повести И. В. Киреевского «Опал» (1830) герой также видит иной мир, вглядываясь в перстень с опалом.

¹⁴⁶ Зеркало как карикатурная модель памяти обыгрывается в «Приглашении на казнь», где появляется «зеркальный шкаф, явившийся со своим личным отражением (а именно: уголок супружеской спальни, — полоса солнца на полу, оброненная перчатка и открытая в глубине дверь)» (Набоков IV, 105).

¹⁴⁷ Метафору фокуса фотоаппарата как начального этапа воспоминания использует также А. Бергсон в «Материи и памяти»: «...это работа ощупью, аналогичная установке фокуса фотографического аппарата. Но восприятие все еще остается в виртуальном состоянии: мы пока только приготавливаемся таким образом к его восприятию, занимая соответствующую установку. Оно появляется мало-помалу, как сгущающаяся туманность; из виртуального состояния оно переходит в актуальное, и по мере того как обрисовываются его контуры и окрашивается его поверхность, оно стремится уподобиться восприятию. Но своими нижними краями оно остается связанным с прошлым, и мы никогда не приняли бы его за воспоминание, если бы на нем не оставалось следов его изначальной виртуальности и если бы, будучи в настоящем, оно все же не было бы чем-то выходящим за пределы настоящего» (Бергсон 1992, 243–244).

¹⁴⁸ Открывающий автобиографию образ любительского фильма, снятого до рождения «юного хронофоба» (ДБ, 145), также можно интерпретировать как карикатурную модель «антропософской» памяти.

¹⁴⁹ В главе о Колетт Набоков соотносит отрывочность, дефектность воспоминаний: «В памяти только отдельные проблески: Колетт, с подветренной стороны хлопающей палатки <...>. Последний проблеск: гувернер уводит меня вдоль променада...» (ДБ, 242–243) с немым фильмом, который смотрят маленькие беглецы: «судорожный, мигающий» (243)

¹⁵⁰ Отмеченная Омри Роненом (Ronen 2000, 20) связь образа «хрустального яйца» в пассаже «Дара» о ясновидении («Был я <...> прозрачен, как хрустальное яйцо» (Набоков IV, 209)) с рассказом Г. Уэллса «Хрустальное яйцо» (1899), где хрустальное яйцо служит оптическим

инструментом, с помощью которого можно наблюдать с Земли за жителями Марса, оно находится одновременно в двух мирах — на Земле и на Марсе — демонстрирует сходное соединение наблюдателя и оптического прибора в композитном образе («...я <...> как хрустальное яйцо») (источник этой контаминации, очевидно, лингвистический: макаронический каламбур «я — eye — око — Набоков», обыгрываемый в заглавии английского перевода романа «Соглядатай» («The Eye»)). М. Гришакова, анализируя редакторскую работу Набокова над английским переводом «Дара», делает предположение, что, переводя фразу «хрустальное течение моего ясновидения» (вариант соавтора перевода Д. Набокова «the crystal clear course») как «the crystalline course», Набоков стремится соединить значение «магического кристалла» (crystalline — кристаллический) и глазного хрусталика (crystalline lens) (Гришакова 2000а, 314), т. е. также соединяет оптический прибор и глаз как методичию наблюдателя.

¹⁵¹ Преимущественная роль зрения в *ars memorativa* восходит, как показала Фрэнсис Йейтс (1997, 15 и *passim*), к его истокам: Симонид, о котором мы знаем из сочинения Цицерона «Оратор» — мифический изобретатель искусства памяти, отдавал предпочтение зрению как самому сильному из наших чувств (уподобление поэзии живописи (*ut pictura poesis*), использованное Горацием в «Науке поэзии», приписывалось Плутархом тому же Симониду).

¹⁵² Образ героя-«ока», видимо, характерный повествовательный механизм в художественном мире Набокова: начиная с первых романов «Соглядатай», и «Отчаяние», и заканчивая идеей написания романа, пришедшей ему в 1974 году — «романа без единого “я”, без единого “он”, но с повествователем — скользящим оком (*gliding eye*), которое пронизывает все (*being implied throughout*)» (запись в дневнике от 15 мая 1974 г., цит. по: Boyd 1991, 644).

¹⁵³ Вопрос о личных отношениях Набокова и Розанова здесь не важен, но отметим, что Набоков знал Розанова лично — в Тенишевском учился в одном классе с его сыном Васей (см.: Сконечная 1991); в лекции о Достоевском, характеризуя Розанова как «замечательного писателя, сочетавшего блески необыкновенного таланта с моментами поразительной наивности», Набоков упоминает, что «знал Розанова, когда он уже был женат на другой [т. е. не на возлюбленной Достоевского А. Сусловой]» (Лекции по русской литературе, 180, пер. с англ. А. Курт). В двух произведениях «автобиографического корпуса» Набокова упоминаются маргинальные персонажи по фамилии Розанов: в ДБ (226–227) доктор Розанов — «обманщик», который уморил редких куколок юного Набокова и преподнес ему вместо них «каких-то потертых крапивниц» (Сендерович и Шварц (1998) связывают этот пассаж с рассуждениями В. В. Розанова о бабочке в «Апокалипсисе нашего времени»); в «Истинной жизни Себастьяна Найта» повествователь В. упоминает Розанова — соученика Себастьяна, в сестру которого тот был влюблен (*The Real Life of Sebastian Knight*, 136–137. Здесь, вопро-

чем, скорее отсылка к соученику и другу Набокова Самуилу Розову (см.: Левинг 1999)). Исследователи отмечали элементы типологического родства или, возможно, заимствования Набоковым в образе Чернышевского в «Даре» у Розанова (Сегал 1991, 189, прим. 44; Скопечная 1996, 210–211).

¹⁵⁴ Наша точка зрения на «Уединенное» и «Опавшие листья» как «первое» автобиографическое произведение русского модернизма не оригинальна: сборник под редакцией Г. Д. Харрис, посвященный «автобиографическим утверждениям» в русской литературе XX в. (Autobiographical Statements), начинается, хотя и без объяснения такой иерархии, с главы о Розанове.

¹⁵⁵ Выделяя основные черты этого жанра — приближенность к черновику, установку на передачу ощущения самого момента «зачатия» мысли, разговора с самим собой — С. Федякин относит к нему «Комментарии» Г. Адамовича. Здесь, видимо, речь идет о специфических для русской литературы писательских автобиографическо-металитературных текстах, как «Дневник писателя» Достоевского или «Мой временник» Б. Эйхенбаума. Но отметим также, что декларировавшаяся Адамовичем связь с Розановым входит в общий контекст близости к Розанову авторов «парижской ноты». Г. П. Федотов (1930, 394–395) в рецензии на переведенные в 1929–1930 гг. берлинским издательством «Rossica» «Опавшие листья» выделяет три лейтмотива Розанова: любовь, смерть и жалость — которые, по утверждению того же Федотова в 4 книжке «Чисел» (Федотов 1930–31), определяли и «парижскую ноту». Не случайно в самом начале своего существования журнал «Числа» провел вечер, посвященный Розанову (см. речь на нем Л. Шестова — Шестов 1930). Б. Поплавский свой анти-литературный пафос, эмоционально пересказывая Адамовича, подтверждал апелляцией и к авторитету Розанова: «По нашему же, поэзия должна быть личным, домашним делом; только тот, кто у себя дома в старом рваном пиджаке принимает вечность и с ней имеет какие-то легкие и жалостно-короткие дела, хорошо о ней пишет» (Поплавский 1938, 11–12. Ср.: «Литературу я чувствую как штаны. Так же близко и вообще “как свое”» (Розанов 1992, 207)). К произведениям «парижской ноты», диалогически ориентированным на Розанова, можно добавить также «Распад атома» (1938) Г. Иванова, подчеркнуто повторяющий интимный тон и дискретную форму повествования «Уединенного» и «Опавших листьев» (а через них, конечно, Достоевского), а тематически (интимности, часто отвратительные, в сочетании с рассуждениями о Боге, любви и смерти) и намеренно сниженным образом лирического героя повествователя во многом с ними полемически перекликающийся.

¹⁵⁶ На связь книги Горького «Заметки из дневника. Воспоминания» со стилем Розанова, видимо, указал мимоходом и Тынянов, говоря о путях развития русской прозы: «...без смазочного материала старого жанра эти отрывки необычайно живы; их отрывочность, *милолетность*, как бы внелитературность делает эти записки тем жанром в прозе,

которым в стихах — были “стихотворения на случай”, *gelegenhetsgedichte*» (Тынянов 1977, 166, курсив наш — М. М.).

¹⁵⁷ Розанов в «Опавших листьях» откликнулся на эти слова Гиппиус: «Такой книге *нельзя быть* (Гип. об “Уед.”). С одной стороны, это — так, и это я чувствовал, отдавая в набор... Но с другой стороны, столь же истинно, что это книге непременно *надо быть*, и у меня даже мелькала мысль, что собственно все книги — и должны быть такие, т. е. “не причесываясь” и “не надевая кальсон”. В сущности, “в кальсонах” (аллегорически) все люди не интересны» (Розанов 1992).

¹⁵⁸ К определению «Уединенного» и «Опавших листьев» как образцов автобиографического жанра фактически склоняется и А. Синявский, когда говорит о «странном жанре» «полудневника, полусемейного альбома, полувоспоминаний, полулирики, полуталисмана» (Синявский 1982, 64), — все названные им элементы входят в автобиографический жанр (близость лирики и автобиографии заключается в сосредоточенности внимания на «я» автора. В случае с прозой Розанова сама форма текста, на которой Розанов настаивал и которая была соблюдена в первых изданиях — помещение каждого отрывка на отдельном листе (так же, по его мнению, высказанному в «Опавших листьях», надо издавать стихи Пушкина, чтобы услышать его «голос» (Розанов 1992, 128)) — наглядно демонстрирует «поэтическую» («музыкальную», по определению Розанова), природу его текста).

¹⁵⁹ Вскоре после выхода в свет на книгу и ее автора был наложен арест, в результате по требованию цензурного комитета из книги были исключены некоторые страницы, а автор подвергнут штрафу.

¹⁶⁰ З. Гиппиус и Андрей Белый отмечали «телесность» мышления Розанова: «У Розанова нет “мыслей”, того, что мы привыкли называть “мыслью”. Каждая в нем — непременно и пронзительное *физическое ощущение*» (Гиппиус 1924), «...мыслительный ход совершался естественной, что ли, нуждой в нем...» (Белый 1933, 189).

¹⁶¹ В качестве эпиграфа к своей публикации писем Н. Н. Страхова Розанов приводит слова о. П. Флоренского из его частного письма: «Единственный вид литературы, который я признавать стал — это *письма*. Даже в “дневнике” автор принимает позу. Письмо же пишется столь спешно и в такой усталости, что не до поз в нем. Это единственный искренний вид писаний» (Розанов 2000а, 6)

¹⁶² Розанов также постоянно пользуется телесными, материально-предметными метафорами, применительно к понятиям отвлеченным и духовным. А. Синявский (1982, 195–232) подробно рассматривает эту стилистическую черту Розанова как форму выражения его специфического религиозного монизма, идеи единства духа и плоти.

¹⁶³ «Я вовсе не всякую мысль, которая мелькнула, записываю. Вышла бы каша, “плеть” и *в целом бестолковица*. Таково и есть большинство собраний афоризмов, “подобранных авторами”, с которыми “Уед.” и “Оп. л.” не имеют ничего общего по происхождению. Уже потому, что в “Уед.” и в “Оп. л.” есть “мелочи, недостойные печати” и которых ни

один автор не занес бы в книгу. Спрятал, бросил. Нет. Особым, почти кожным ощущением я чувствую, что “вышел пот из меня”, и я устал, — сияю и устал, — что “родилось”, “родил”, что “вышло семя из меня” и я буду спать после этого до нового накопления семени. Это только одно, одно единственное и записано в “Уед.” и “Оп. л.” Но зато из этого уже *ничего не выпущено*: ни хорошее, ни преступное, ни глупое. Ни важное, ни мелочное. Так. обр., тут нет ничего “на тему”, а есть сумма выпотов души. “Жизнь души *как она была*”. “Пока не умрет” (надеюсь). Пот мой — семя мое. А семя — глагол к будущему и в вечность. И по существу “пота” ничто не исчезнет из этих особенных книг» (Розанов 2000, 87).

Автобиографическое письмо Набокова и Розанова — два полюса русской автобиографической традиции. Схематично их можно определить как, соответственно, «визуальное» и «телесное». Доминирование зрения, связанного с названием, определяет механизм автобиографического письма Набокова, суть которого — в наложении на подробное зрительное воспоминание и наименование «вещей» прошлого (равно ландшафтов и людей) авторской художественной «монограммы», «стиля», «оптики». Ландшафт прошлого под микроскопическим и научным, «энтомологическим» взглядом, в случаях писательской удачи, становится «фотогеничным», т. е. ауратизируется дополнительным личным аффективным значением — «воспоминание любви, переодетое лугом» («Облако, озеро, башня» // Набоков I, 422). Но при этом эстетическое «пэттернирование» реальности прошлого, превращение ее «вещей» в «фигуры смысла» приводит к значительной дереализации прошлого, его умертвлению, превращению «ландшафта» в «мираж».

Замена актуального воспоминания-переживания визуальным, культурным *studium*'ом сопровождается мотивом «чтения» реальности, типологически сближающим мемуарную поэтику Набокова с романтической натурфилософией с ее вниманием к языку видимых феноменов, на котором, через поверхность бытия, говорит бог. Важность «культурной» составляющей мемуарного взгляда связана с характерным набоковским приемом «интертекстуального чтения реальности», при котором знаки прошлого интерпретируются не только как референтные, мнемические и метафорические, но и как отсылки к культурной, в том числе литературной, традиции. Для ДБ/SM это, главным образом, взаимосвязанные традиции русской фикциональной автобиографии, в особенности «Детства» Л. Толстого с его идиллическим детским текстом и образом героя-«ока»; эстетическая

«автобиография поэта», как «Охранная грамота» Пастернака, в которой традиционная исповедальность, биографическая наррация и психологическое единство образа автобиографического героя заменены динамическим «единством в дроблении» художественного зрения и стиля, выделением эстетического «узора» из «чаши жизни»; и лирическая поэзия (в частности, элегия), из которой Набоков заимствует лейтмотивное устройство и специфические риторические фигуры (например, апострофу). Особенность «пародийной» интертекстуальной стратегии Набокова в том, что он, откровенно используя потенциал традиции, берет только ее отдельные элементы, а другие составляющие той же традиции (а часто и те, что сам заимствует) оценивает иронически («с шутовской тенью подражания — как пародия всегда сопутствует истинной поэзии» («Дар» // Набоков IV, 199)) — в частности, таким образом в его мемуарной поэтике используются механизмы «низкой» и «банальной» культуры — романса и кинематографа.

«Телесное» автобиографическое письмо Розанова с его акцентом на уникальности, единичности и пафосом антилитературности дистанцируется от любой традиции, хотя, конечно, отчасти наследует фикциональным исповедам Достоевского и диалектическому психологическому анализу Л. Толстого. Если «визуальное» автобиографическое письмо вынесено вовне, т. е. ближе к *воспоминанию*, то «телесное», напротив, сфокусировано в теле пишущего «я», интроспективно и метарефлексивно, и в этом смысле является *авто-графией*. «Фикциональное» и «лирическое» мемуарное письмо Набокова игнорирует уникальную специфику и проблематику письма о себе и в этом смысле заведомо архаично, обращено к традиции, тогда как авто-графия Розанова, радикализм которой грозил, как опасался он сам, «концом литературы» (ср.: Hutchings 1997, 168–193), остается продуктивным образцом для современных нефикциональных текстов.

Произведения В. Набокова (Сирина)

- Набоков В. В.** Русский период. Собрание сочинений в 5 томах / Сост. Н. И. Артеменко-Толстой. СПб.: Симпозиум, 1999–2000
- Набоков В. В. 1997–1999.** Американский период. Собрание сочинений в 5 томах / Сост. С. Ильина и А. Кононова. СПб.: Симпозиум
- Набоков В. 2001,** Быль и убыль. СПб.: Амфора
- Второе добавление к «Дару»/** Публ. и комм. А. Долинина // Звезда. 2001. №1, 85–109
- «Дребезжание моих ржавых русских струн...».** Из переписки Владимира и Веры Набоковых и Романа Гринберга (1956–1975) / Публ., предисл. и комм. Рашита Янгирова // In Мемогіам. Исторический сборник памяти А. И. Добкина. СПб.; Париж: Феникс-Athenaeum, 2000, 345–397
- Друзья, бабочки и монстры.** Из переписки Владимира и Веры Набоковых с Романом Гринбергом (1943–1967) / Вступ. статья, публ. и комм. Рашита Янгирова // Диаспора I: Новые материалы. Париж, Спб.: Athenaeum-Феникс, 2001, 477–556
- Доклады Владимира Набокова в Берлинском литературном кружке.** (Из рукописных материалов двадцатых годов) / Публ., предисл. и комм. А. Долинина // Звезда. 1999. № 4, 7–22
- «Дорогой и милый Одиссей...».** Переписка В. В. Набокова и В. М. Зензинова / Вступ. статья, публ. и комм. Г. Б. Глушанок // Наше наследие. 2000. № 53, 76–115
- Лекции по русской литературе /** Пер. с англ. Предисл. Ив. Толстого. М.: Независимая газета, 1996
- Лекции по зарубежной литературе /** Пер. с англ. под ред. В. А. Харитоновна. Предисл. А. Г. Битова. М.: Независимая газета, 1998
- Убедительное доказательство.** Последняя глава из книги воспоминаний / Пер. С. Ильина // Иностранная литература. 1999. № 12, 136–145
- Cabbage Soup and Caviar** // The New Republic, 17 January 1944, 92–93
- Conclusive Evidence — Speak, Memory.** London: Victor Gollanz, 1951
- CE, глава 16 — Conclusive Evidence by Vladimir Nabokov** // The New Yorker. Dec. 28, 1998 — Jan. 4, 1999, 124–133
- The Defence** / Transl. by Michael Scammel in collab. with the author. London: Weidenfeld and Nicolson, 1969 [1964]
- Despair.** London: Weidenfeld and Nicolson, 1966
- Eugene Onegin.** A Novel in Verse by Alexandr Pushkin. In Four Volumes. Translation, Commentary, and Index by V. Nabokov. Rev. ed. Bollingen series LXXII. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1975 [1964]

Lectures on Russian Literature / Ed., with an intr., by Fredson Bowers. London: Picador, 1983 [1981]

Lermontov Mirage // *The Russian Review* 1:1 (November 1941), 31–39

Mademoiselle O // *Mesures* II. № 2 (Avril 1936), 147–172

Nabokov's Butterflies. Unpublished and uncollected writings / Ed. and annot. by Brian Boyd and Robert Michel Pyle. Boston: Beacon Press, 2000

The Nabokov–Wilson Letters: Correspondence Between Vladimir Nabokov and Edmund Wilson, 1940–1971 / Ed. by Simon Karlinsky. New York: Harper and Row, 1979

Nikolay Gogol. *New Directions*, 1971 [1944]

Pouchkine, ou le vrai et le vraisemblable // *La Nouvelle Revue Française*. Tome XLVIII. Paris, 1937, 362–378

The Real Life of Sebastian Knight. London: Weidenfeld and Nicolson, 1960 [1941]

Selected Letters 1940–1977 / Ed. by Dmitry Nabokov and Matthew J. Bruccoli. New York: Harcourt Brace Jovanovich / Bruccoli Clark Layman, 1989

Speak, Memory: An Autobiography Revisited. Penguin 1969 [1967]

Strong Opinions. New York: Vinage International, 1990 [1973]

The Stories of Vladimir Nabokov. New York: Vintage International, 1999

Другие источники

Белый Андрей 1990, Серебряный голубь: Повести, роман / Вступ. статья Н. П. Утехина. М.: Современник

Бергсон Анри 1992, Материя и память // Бергсон Анри. Собр. соч. В 4 т. Т. 1. М.: Московский клуб

Бродский 1997–2001, Сочинения Иосифа Бродского. СПб.: Пушкинский фонд (Т. I–VII)

Бунин И. А. 1966, Собрание сочинений в 9 тт. М.: Художественная литература

Варшавский В. 1930, Из записок бесстыдного молодого человека (оптимистический рассказ) // *Числа* (Париж). Кн. 2/3 1930, 55–70

Варшавский В. 1932, Уединение и праздность (повесть) // *Числа* (Париж). Кн. 6. 1932, 51–76

Гессен 1991, Архив русской революции / Изд. И. В. Гессеном. 1–2. М.: Терра [репринт издания 1921 г.]

Горный Сергей 1925, Четверть шестого (Вечер под Рождество) // *Руль* (Берлин). № 1541. 25 декабря 1925

Горный Сергей 1925а, Санкт-Петербург (Видения) / Предисл. Ивана Лукаша. Мюнхен: Милавида, б. г. [1925]

Горный Сергей 1937, Только о вещах. Берлин: Парабола, б. г. [1937]

- Добужинский М. В. 1987, Воспоминания / Изд. подг. Г. И. Чу-гунов. М.: Наука
- Иванов Вяч. 1994, Родное и вселенское. М.: Республика
- Иванов Г. 1994, Собрание сочинений. В 3 т. М.: Согласие
- Из переписки В. Ф. Ходасевича (1925 — 1938), Публ. Дж. Мальмстада // Минувшее. 1987. Вып. 3. Paris: Athenaeum, 1987, 277–291
- Литература русского зарубежья, Антология: В 6 тт. / Сост. В. Лавров. М.: Книга, 1991
- Мандельштам О. Э. 1991, Собрание сочинений в четырех томах / Под ред. проф. Г. П. Струве и Б. А. Филиппова. М.: Terra-Terra
- Монтень Мишель 1960, Опыты. Книга первая. Изд. третье / Пер. А. С. Бобовича. Комм. А. С. Бобовича и Ф. А. Коган-Бернштейн. М.; Л.: Издательство АН СССР
- Осоргин Михаил 1992, Времена: Романы и автобиографическое повествование. Екатеринбург: Сред.-Урал. кн. изд-во, Ассоциация «Рос. кн.»
- Пастернак Б. 1982, Воздушные пути: проза разных лет. М.: Сов. писатель
- Переписка И. А. Бунина и М. А. Алданова, Публ. А. Звер-ерс // Новый Журнал (Нью-Йорк). Кн. 155. 1984, 131–146
- Письма В. В. Розанова к Э. Голлербаху, Берлин: Издатель-ство Е. А. Гутнова, 1922
- Поплавский Борис 1938, Из дневников 1928–1935. Париж: Дом книги
- Поплавский Борис 1932, Среди сомнений и очевидностей // Утверждения (Париж). 1932. № 3, 96–105
- Поплавский Борис 1996, Неизданное: Дневники, статьи, стихи, письма / Сост. и комм. А. Богословского и Е. Менегальдо. М.: Хри-стианское издательство
- Пруст Марсель 1992, По направлению к Свану / Пер. с фр. Н. Любимова. М.: Республика
- Пушкин А. С. 1962, Собрание сочинений в 10 томах. Том девя-тый. Письма 1815–1830. М.: ГИХЛ
- Розанов В. В. 1992, Опавшие листья: Лирико-философские за-писки / Сост., вступ. ст. А. В. Гулыги. М.: Современник [1913–15]
- Розанов В. В. 1995, Собрание сочинений / Под общ. ред. А. Н. Николоюкина. О писательстве и писателях. М.: Республика
- Розанов В. В. 2000, Собрание сочинений. Последние листья / Под общ. ред. А. Н. Николоюкина. М.: Республика
- Розанов В. В. 2000а, Литературные изгнанники. Воспоминания. Письма. М.: Аграф
- Рубинштейн Лев 1996, Это я // Новый мир (Москва). 1996. № 1, 69–76
- Руссо Жан Жак 1935, Исповедь. В 2 т. / Пер. М. Н. Розанова. М.: Academia

- Стендаль Анри 1978**, Жизнь Анри Брюлара / Пер Б Реизова // Стендаль Собр соч В 12 т Т 12 М Правда
- Темиряев Б 1934**, Повесть о пустяках Берлин Петрополис
- Тютчев Ф И 1976**, Стихотворения М Советская Россия
- Харитонов Марк 1998**, Способ существования Эссе М Новое литературное обозрение
- Ходасевич В Ф 1996**, Собрание сочинений В 4-х т М Согласие
- Цветаева Марина 1994**, Собрание сочинений В 6 тт М Согласие Т 4
- Barthes Roland 1999**, Roland Barthes by Roland Barthes / Transl by Richard Howard Berkeley, LA University of California Press [1975]
- Benjamin Walter 1986**, Reflections Essays, Aphorisms, Autobiographical Writing / Transl by Edmund Jephcott New York Schocken Books
- Dunne John William 1973**, An Experiment With Time London Faber and Faber Ltd [1927]
- Leiris Michel 1992**, Manhood A journey from childhood into the fierce order of virility / Transl from the French by Richard Howard / with a foreword by Susan Sontag Chicago and London the University of Chicago Press [1939]
- Spender Stephen 1966**, World Within World Berkeley and Los Angeles University of California Press [1951]
- Steine Gertude 1933**, The Autobiography of Alice B Toklas [n d] Penguin Books [1933]

Литература

- Аверин Б В 1999**, Романы В В Набокова в контексте русской автобиографической прозы и поэзии Диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук СПб
- Александров В Е 1999**, Набоков и потусторонность метафизика, этика, эстетика / Пер с англ Н А Анастасьева под ред Б В Аверина и Т Ю Смирновой СПб Алетейя [впервые Nabokov's Otherworld Princeton Princeton University Press, 1991]
- Амелин Г и Мордерер В 2000**, Миры и столкновения О Мандельштама М Языки русской культуры
- Арьев А Ю 2000**, О полевых цветах и иностранных деньгах // Набоковский вестник Вып 5 СПб Дорн, 2000, 196–197
- Барт Ролан 1997**, Camera lucida Комментарий к фотографии / Пер с фр, послесл и комм М Рыклина М Ad Marginem [впервые Barthes Roland La Chambre claire Paris Seuil, 1980]
- Бахтин М М 1986**, Формы времени и хронотопа в романе Очерки по исторической поэтике // М М Бахтин Литературно-критические статьи / Сост С Г Бочаров и В В Кожин М Худож литература, 121–290

- Белинский В. Г. 1954**, Полное собрание сочинений. М.
- Бенвенист Эмиль 1974**, Общая лингвистика / Под ред., с вступ. статьей и комм. Ю. С. Сенокосова. М.: Прогресс
- Бенчич Жива 1997**, Категория памяти в творчестве Мандельштама // Russian Literature (Amsterdam). XLII (1997), 115–136
- Беньямин Вальтер 1996**, Избранные эссе. М.: Медиум
- Берберова Н. Н. 1986**, Курсив мой: Автобиография. М.: Согласие
- Блюмбаум Аркадий 2001**, Конструкция мнимости: К поэтике «Восковой персоны» Ю. Тынянова // Новое литературное обозрение (Москва). № 47. 2001, 132–171
- Бойд Брайен 2001**, Владимир Набоков: русские годы: Биография / Пер. с англ. М.: Издательство Независимая Газета, СПб.: Издательство «Симпозиум»
- Вацуро В. Э. 1994**, Лирика пушкинской поры. «Элегическая школа». СПб.: Наука
- Гаспаров М. Л. 1993**, Русские стихи 1890-х—1925-го годов в комментариях. М.: Высшая школа
- Гаспаров М. Л. 1999**, Метр и смысл. Об одном из механизмов культурной памяти. М.: РГГУ
- Гинзбург Л. Я. 1977**, О психологической прозе. 2 изд. Л.: Худ. литература
- Гинзбург Л. Я. 1989**, Человек за письменным столом: Эссе. Из воспоминаний. Л.: Советский писатель, Ленинградское отд.
- Глушанок Галина 2002**, Узор судьбы // Час пик. № 30 (236) 24, 30 июля 2002, С. 11
- Гришакова Марина 2000**, О некоторых аллюзиях у В. Набокова // Культура русской диаспоры: Владимир Набоков — 100. Материалы научной конференции (Таллинн-Тарту, 14–17 января 1999). Таллинн, 2000, 119–134
- Гришакова Марина 2000 а**, «Дар» В. Набокова: опыт совместного перевода // Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia VII. Переломные моменты в русской литературе и культуре / Под ред. П. Песонена и Ю. Хейнонена. Helsinki, 2000, 311–326 (= Slavica Helsingiensia 20)
- Гришакова Марина 2001**, О визуальной поэтике В. Набокова // <http://www.ruthenia.ru/document/404860.html> (статья опубликована 14 марта 2001)
- Гютнер Ганс 1985**, Литература факта // Russian Literature (Amsterdam). VXII (1985), 21–28
- Даниэль Сергей 1996**, Петербургская тема в романе Набокова «Дар» // Блоковский сборник XIII. Русская культура XX в.: метрополия и диаспора. Тарту, 1996, 197–205
- Долинин А. А. 1991**, Набоков и Блок // Тезисы докладов научной конференции «А. Блок и русский постсимволизм». Тарту, 1991, 36–44
- Долинин А. А. 1997**, Загадка недописанного романа // Звезда (Петербург). 1997. № 12, 215–224

- Долинин А. А. 1997а**, Три заметки о романе Владимира Набокова «Дар» // Набоков: pro et contra, 697–740
- Долинин А. А. 1999**, Набоков, Достоевский и достоевщина // Литературное обозрение (Москва). 1999. № 2, 38–46
- Долинин А. А. 2000**, Истинная жизнь писателя Сирина: от «Соглядатая» к «Отчаянию» // Набоков III, 9–41
- Долинин А. А. 2000а**, Истинная жизнь писателя Сирина: две вершины — «Приглашение на казнь» и «Дар» // Набоков IV, 9–43
- Долинин А. А. 2000б**, Истинная жизнь писателя Сирина: после «Дара» // Набоков V, 9–39
- Долинин А. и Сконечная О. 2000**, [Примечания к роману В. Набокова «Отчаяние»] // Набоков III, 755–778
- Женетт Жерар 1998**, Фигуры: В 2-х томах / Пер. с французского. М.: Изд-во имени Сабашниковых
- Жолковский Александр 2001**, «Две обезьяны, бочки злата...» // Звезда (Петербург). 2001. № 10, 202–214
- Йейтс Фрэнсис 1997**, Искусство памяти. СПб.: Фонд поддержки науки и образования «Университетская книга» (впервые: Yates F. A. The Art of Memory. London, 1966)
- Кайуа Роже 1995**, Мимикрия и легендарная психостения / Пер. Н. Бутман // Новое литературное обозрение (Москва). № 13 (1995), 103–119 (впервые: Cailoys R. Le Mythe et l'homme. Paris, 1994)
- Каспэ Ирина 2001**, Ориентация на пересеченной местности: странная проза Бориса Поплавского // Новое литературное обозрение (Москва). № 47 (1). 2001, 187–202
- Классик без ретуши**, Литературный мир о творчестве Владимира Набокова: Критические отзывы, эссе, пародии / Под общей ред. Н. Г. Мельникова. Сост., подгот. текста Н. Г. Мельникова, О. А. Коростелева. Предисл., преамбулы, комментарии, подбор иллюстраций Н. Г. Мельникова. М.: Новое литературное обозрение, 2000
- Конечный А. М. 1996**, Петербург «с того берега» (в мемуарах эмигрантов «первой волны») // Блоковский сборник XIII. Русская культура XX века: метрополия и диаспора. Тарту, 1996, 128–146
- Левин Ю. И. 1998**, Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М.: Школа «Языки русской культуры»
- Левинг Юрий 1999**, Литературный подтекст палестинского письма Вл. Набокова // Новый журнал (Нью-Йорк). 1999. Кн. 214, 116–133
- Левинтон Г. А. 1998**, Смерть поэта: Иосиф Бродский // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. СПб.: Журнал «Звезда», 190–215
- Линецкий Вадим 1994**, «Анти-Бахтин», или лучшая книга о Владимире Набокове. Спб.
- Липовецкий Марк 1997**, Эпилог русского модернизма (Художественная философия творчества в «Даре» Набокова) // Набоков: pro et contra, 643–666

Литература факта, Первый сборник материалов работников ЛЕФа / Под ред. Н. Ф. Чужака. М.: Захаров, 2000 (впервые: М.: Федерация, 1929)

Лотман Ю. и Цивьян Ю. 1994, Диалог с экраном. Таллинн: Александра

Лурия А. Р. 1965, Маленькая книжка о большой памяти [1965] // А. Р. Лурия. Романтические эссе. М.: Педагогика-пресс, 1996, 12–94

Маликова Мария 1997, «Первое стихотворение» В. Набокова. Перевод и комментарий // Набоков: pro et contra, 741–771

Маликова Мария 2000, К поэтике мемуарного письма у Набокова (апостроф) // *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia VII*. Переломные периоды в русской литературе и культуре / Под ред. П. Песонена и Ю. Хейнонена. Helsinki, 2000, 327–348

Маликова М. и Трезьяк Д. 2000, В. Набоков. Последняя публикация // Звезда (Петербург). 1999. № 4, 81–91

Маркович В. М. 2000, «Новое» и «старое» в суждениях русской зарубежной критики о Пушкине (1937 г.) // Пушкин и культура русского зарубежья: Международная конференция, посвященная 200-летию со дня рождения / Сост. М. А. Васильевой. М.: Русский путь, 2000, 9–32

Мельников Николай 1994, Криминальный шедевр Владимира Владимировича и Германа Карловича: О творческой истории романа В. Набокова «Отчаяние» // Волшебная гора (Москва). 1994. № 2, 151–165

Мнухин Л. А., Невзорова И. М. 2000, Пушкинский год во Франции // Пушкин и культура русского зарубежья: Международная конференция, посвященная 200-летию со дня рождения / Сост. М. А. Васильевой. М.: Русский путь, 2000, 306–323

Набоков: pro et contra, Антология / Сост. Б. Аверина, А. Долинина и М. Маликовой. СПб.: РХГИ, 1997

Павловский А. И. 1993, К характеристике автобиографической прозы русского зарубежья (И. Бунин, М. Осоргин, В. Набоков) // Русская литература (Петербург). 1993. № 3, 30–53

Паперно Ирина 1997, Как сделан «Дар» Набокова // Набоков: pro et contra, 491–513

Петровская Елена 2001, Фото(био)графия: к постановке проблемы // Подорога 2001, 296–304

Подорога Валерий 1995, Феноменология тела. М.: Ad Marginem

Подорога Валерий 1995a, Выражение и смысл. Ландшафтные миры философии: С. Киркегор, Ф. Ницше, М. Хайдеггер, М. Пруст, Ф. Кафка. М.: Ad Marginem

Подорога Валерий 2001, Авто-био-графия. К вопросу о методе. Тетради по аналитической антропологии № 1 / Под ред. В. А. Подороги. М.: Логос

Подорога Валерий 2001a, Материалы к психобиографии С. М. Эйзенштейна // Подорога 2001, 11–140

Пятигорский А. М. 1996, «Племянник своего дяди» (Философские заметки о книге А. Сиявского «Опавшие листья» В. В. Розанова) // Пятигорский А. М. Избранные труды / Сост. и общая редакция Г. Амелина. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996, 242–250

Розанов: pro et contra, Сост. В. А. Фатеев. Кн. I, II. СПб.: РХГИ, 1995

Ронен Омри 1992, Символика Михаила Кузмина в связи с его концепцией книги жизни // *Readings in Russian Modernism. To Honor Vladimir Fedorovich Markov*. М.: Наука, Издательство Восточная литература 1992, 291–298 (= *UCLA Slavic Studies. New Series. Vol. 1*)

Ронен Омри 2000, Подражательность, антипародия, интертекстуальность и автокомментарий // Новое литературное обозрение (Москва). № 42. 2000, 255–261

Русская литература в эмиграции. Сборник статей / ред. Полторацкий Н. П. Питтсбург: Отдел славянских языков и литератур Питтсбургского университета, 1972

Сегал Дмитрий 1981, Литература как охранная грамота // *Slavica Hierosolymitana*. 5–6. 1981, 150–224

Сендерович С. Я. и Шварц Е. М. 1998, Аурелиан и Элеонора, или Где Набоков ловил своих бабочек // *Новый Журнал* (Нью-Йорк). Кн. 213. 1998, 205–212

Сендерович С. Я. и Шварц Е. М. 1998 а, Закон, данный Мнемозине. Об автобиографическом жанре у Вл. Набокова // *Revue des études slaves. Tome LXX / 4*. 1998, 825–836

Сиявский Андрей 1982, «Опавшие листья» Василия Васильевича Розанова. М.: Захаров, 1999 (впервые: Париж: Синтаксис, 1982)

Сконечная Ольга 1991, Набоков в Тенишевском училище // *Наше наследие* (Москва). 1991. № 1, 109–112

Сконечная Ольга 1996, Люди лунного света в русской прозе Набокова // *Звезда* (Петербург). 1996. № 11, 207–214

Смирнов И. П. 1999, Философия в «Отчаянии» // *Звезда* (Петербург). 1999. № 4, 173–183

Струве Г. П. 1956, Русская литература в изгнании. Нью-Йорк: Издательство имени Чехова

Тамми Пекка 1999, Поэтика даты у Набокова // *Литературное обозрение* (Москва). 1999. № 2, 21–29

Тарановский Кирилл 1963, О взаимодействии стихотворного ритма и тематики // *American Contributions to the 5th International Congress of Slavists. Vol. 1. The Hague: Mouton*, 287–322

Тартаковский А. Г. 1991, Русская мемуаристика XVIII — первой половины XIX в.: от рукописи к книге. М.: Наука

Токер Леона 2000, Личное и частное в автобиографии Владимира Набокова: мираж, принимаемый за ландшафт // *Revue des études slaves*. 72: 3–4 (2000), 415–421

Томашевский Б. В. 1923, Литература и биография // *Книга и революция*. 1923. № 4, 6–9

Топоров В. Н. 1987, К исследованию анаграмматических структур (анализы). II. Скрытое имя в русской поэзии // Исследования по структуре текста / Отв. ред. Т. В. Цивьян. М.: Наука. 1987, 215–227

Тхоржевский Иван 1950, Русская литература. Париж: Возрождение (2 изд.)

Тынянов Ю. Н. 1977, Поэтика. История литературы. Кино / Изд. подготовили Е. А. Тоддес, А. П. Чудаков, М. О. Чудакова. М.: Наука

Федякин С. Р. 1995, Жанр «Уединенного» в русской литературе XX в. Автореф. диссертации на соискание ученой степени канд. фил. наук. М.

Флейшман Лазарь 1980, Борис Пастернак в двадцатые годы. Munchen: Wilhelm Fink Verlag

Хансен-Лёве Оге 2000, Эстетика «каллиптики»: Аполлинские концепции в метафизической поэтике Набокова // Северный вестник. Proceedings of the NorFA Network in Russian Literature 1995–2000 / ed. by Peter Alberg Jensen and Ingunn Lunde. Stockholm and Wiksell International, 2000 (Acta Universitatis Stockholmiensis. Stockholm Studies in Russian Literature 34), 193–231

Ходасевич В. Ф. 1996, Собр. соч. В 4 тт. М.: Согласие

Цивьян Т. В. 1991, К анализу «акмеистической прозы»: Мандельштам // Осип Мандельштам: Поэтика и текстология. Материалы научной конференции. М. 1991, 44–46

Чудакова М. О. 1999, Судьба «самоотчета-исповеди» в литературе советского времени: 1920-е — конец 1930-х годов // Поэтика. История литературы. Лингвистика. Сборник к 70-летию Вячеслава Всеволодовича Иванова. М.: ОГИ, 1999, 340–373

Чужак Николай 1929, Литература жизнестроения // Литература факта, 34–67

Шапиро Гавриэль 2000, Зоркость Набокова // *Revue des etudes slaves*. LXXII/ 3–4 (2000). Nabokov dans le miroir du XX siecle / Sous la direction de Nora Bukhs, 467–473

Шиндин С. Г. 1995, О некоторых особенностях поэтики романа Добычина «Город Эн» // «Вторая проза»: Русская проза 20-х — 30-х годов XX века / Сост. В. Вестстейн, Д. Рицци, Т. В. Цивьян. Trento, 1995, 51–75

Шкловский В. Б. 1922, Розанов. Из книги «Сюжет как явление стиля». Пгд., 1922, цит. по: Розанов: pro et contra-II

Шкловский В. Б. 1924, Горький. Алексей Толстой // Россия. 1924. № 2, 192–206, под назв. «Новый Горький», цит. по: Шкловский В. Б. Гамбургский счет. М.: Советский писатель, 1990, 197–212

Шкловский В. Б. 1926, Удачи и поражения Максима Горького. Тифлис: Акц. О-во «Закннига»

Шраер Максим Д. 2000, Набоков: темы и вариации. СПб.: Академический проект

Щербенок Андрей 1999, «Страх» Чехова и «Ужас» Набокова (реальное, воображаемое, символическое) // *Wiener Slawistischer Almanach*. Bd. 44. 1999, 5–22

Эйхенбаум Б М 1922, Молодой Толстой [1922], цит по Б М Эйхенбаум О литературе Работы разных лет М Советский писатель, 1987

Якобсон Р О 1987, Работы по поэтике М Прогресс

Ямпольский Михаил 1993, Видимый мир Очерки ранней кинофеноменологии М НИИ киноискусства, Международная киношкола (Приложение к журналу «Киноведческие записки»)

Ямпольский Михаил 1996, Демон и лабиринт (Диаграммы, деформации, мимесис) М Новое литературное обозрение

Ямпольский Михаил 2001, О близком (Очерки немиметического зрения) М Новое литературное обозрение

Янгиров Рашид 1995 (при участии Ек Петровской), «Экран жизни» версия Дон Аминадо // Новое литературное обозрение № 12 1995, 17–33

Alter Robert 1991, Nabokov and Memory// Partisan Review 1991 58 4, 620–629

Appel Alfred, Jr 1970, Introduction // Vladimir Nabokov The Annotated Lolita New York, Toronto McGraw-Hill Book Company, 1970, xv-bxi

Autobiographical Statements in Twentieth-Century Russian Literature / Ed by Jane Gary Harris Princeton, N J Princeton University Press, 1990

Baldick Chris 1990, The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms Oxford, New York Oxford University Press

Balina Marina 1996, Introduction Russian Autobiographies of the Twentieth Century Fictions of the Self // a / b Auto / Biography Studies Vol 11 No 2 Fall 1996 (Special Issue Rethinking Russian Autobiography Special editor Marina Balina), 3–7

Beaujour Elizabeth Klosty 1989, Alien Tongues Bilingual Russian Writers of the First Emigration Ithaca Cornell University Press

Benjamin Walter 1977, The Origin of German Tragic Drama London-New York Verso

Benjamin Walter 1985, Illuminations / Ed with an intr by Hannah Arendt / Transl by Harry Zohn New York Schocken books

Berberova Nina 1967, [Rev] Nabokov, Vladimir «Speak, Memory An Autobiography Revisited» // The Russian Review Oct 1967 26 4, 405–406

Boyd Brian 1991, Vladimir Nabokov The American Years Princeton Princeton University Press

Boyd Brian 1995, Chronology of Nabokov's Life and Works // The Garland Companion, xxix-1

Boyd Brian 1995 a, Manuscripts // The Garland Companion, 340–346

Boyd Brian 1996, Notes // Vladimir Nabokov Novels and Memoirs 1941–1951 The Library of America, 695–710

Bruss Elizabeth W 1976, Autobiographical Acts The Changing Situation of a Literary Genre Baltimore & London The Johns Hopkins University Press

Budick Sanford and **Iser** Wolfgang (eds.) 1989, Languages of the Unsayable. The Play of Negativity in Literature and Literary Theory. New York: Columbia University Press

Budick Sanford 1989, Tradition in the Space of Negativity // Budick and Iser 1989, 297–322

Chombat de Lauwe Marie Jose 1971, Un monde autre: l'enfance. Paris, 1971

Coe Richard 1984, When the Grass Was Taller: Autobiography and the Experience of Childhood. New Haven

Cohn Dorrit 1999, The Distinction of Fiction. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press

Cranston M. 1951, Last Enchantments // Spectator. 1951. 6: 443 (Dec. 21), 859, цит. по: Классик без ретуши, 418

Crone Anna Lisa 1990, Rozanov and Autobiography: The Case of Vasily Vasilevich // Autobiographical Statements, 36–51

De Man Paul 1984, Autobiography as de-Facement // Paul De Man. The Rhetoric of Romanticism. New York: Columbia University Press, 1984, 67–82

Culler Jonathan 1981, The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction. Ithaca: Cornell University Press

Diment Galya 1993, English as a Sanctuary: Nabokov's and Brodsky's Autobiographical Writings // Slavic and East European Journal. 37:3 (1993), 346–361

Diment Galya 1999, Vladimir Nabokov and the Art of Autobiography // Nabokov and His Fiction, 36–53

Doležel Lubomir 1998, Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press

Dolinin Alexandr 1995, The Gift //The Garland Companion, 135–165

Field Andrew 1967, Nabokov. His Life in Art. Boston: Little, Brown

Field Andrew 1986, VN:The Life and Art of Vladimir Nabokov. New York: Crown

Fleishman Avrom 1983, Figures of Autobiography. The language of self-writing in Victorian and modern England. Berkeley: University of California Press

Foster John Burt, Jr. 1993, Nabokov's Art of Memory and European Modernism. Princeton: Princeton University Press

Fremont-Smith Eliot 1967, Evidence of the Hunt, Clues of a Past // The New York Times. Jan. 9. 1967, 37

Frye Northrop 1957, The Anatomy of Criticism. Four Essays. Princeton, N. J.: Princeton University Press

The Garland Companion to Vladimir Nabokov / Ed. by Vladimir E. Alexandrov. New York: Garland, 1995

Grayson Jane 1977, Nabokov Translated: A Comparison of Nabokov's Russian and English Prose. Oxford: Oxford University Press

Grishakova Marina 2000, V. Nabokov's «Bend Sinister»: a social message or an experiment with time? // *Sign Systems Studies*. Vol. 28. Tartu: Tartu University Press, 242–263

Hamburger Käte 1973, *The Logic of Literature* / Trans. Marilyn Rose. Bloomington, Ind.: Indiana University Press, 1973 (впервые: *Die Logik der Dichtung*. Stuttgart, 1957)

Hamburger Käte 1992, *Authenticity as a Mask: Wolfgang Hildesheimer's «Marbot»* // *Neverending Stories: Towards a Critical narratology* / Ed. Ann Fehn, Ingeborg Hoesterey, and Maria Tatar. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992, 87–97

Harris Jane Gary 1990, *Diversity of Discourse: Autobiographical Statements in Theory and Praxis* // *Autobiographical Statements*, 3–35

Hindus M. 1951, *Gentle Russian Yesterdays* // *Saturday Review* 1951. 34:15 (April 14), 29, цит. по: *Классик без ретуши*, 418

Hughes Robert P. 1989, *Nabokov Reading Pasternak* // *Boris Pasternak and His Times. Selected papers from the Second International Symposium on Pasternak*. Berkeley: Berkeley Slavic Specialities 1989, 153–170 (= *Modern Russian Literature and Culture. Studies and Texts* 25)

Hutchings Stephen C. 1997, *Russian Modernism. The transfiguration of the everyday*. Cambridge: Cambridge University Press

Johnson D. Barton 1985, *World in Regression: Some Novels of Vladimir Nabokov*. Ann Arbor: Ardis

Johnson D. Barton 1993, «Terror»: Pre-texts and Post-texts // *A Small Alpine Form* 1993, 39–64

Kostalevsky Marina 1998, *The Young-Godunov-Cherdyntsev or How to Write a Literary Biography* // *Russian Literature (Amsterdam)*. XLIII–III (1998), 283–295

Lejeune Philippe 1989, *On Autobiography* / Ed. and with a foreword by Paul John Eakin. Transl. by Katherine Leary. Minneapolis: University of Minnesota Press (= *Theory and History of Literature*. Vol. 52)

Livak Leonid 2000, *A Mirror for the Critic: Two Aspects of Taste and One Type of Aphasic Disturbance in Vladimir Nabokov's «Despair»* // *Canadian-American Slavic Studies*. Vol. 34. № 4. Winter 2000, 447–464

Moraru F. 1995, *Time, Writing, and Ecstasy in «Speak, Memory»: Dramatizing the Proustian Project* // *Nabokov Studies*. 2 (1995), 173–190

Nabokov: the Critical Heritage / Ed. by Norman Page. London, Boston et al: Routledge and Kegan Paul, 1982

Nabokov and His Fiction, *New Perspectives* / Ed. by Julian W. Connolly. Cambridge: Cambridge University Press, 1999

Nalbantian Suzanne 1994, *Aesthetic Autobiography. From Life to Art in Marcel Proust, James Joyce, Virginia Woolf and Anaïs Nin*. New York: St. Martin's Press, 1994

Nicol Charles 1993, *Finding the «Assistant Producer»*// *A Small Alpine Form*, 155–165

Nicol Charles 1999, *Music in the Theatre of the Mind: Opera and Vladimir Nabokov*// *Nabokov at the Limits. Redrawing Critical Boundaries* / Ed. by Lisa Zunshine. New York and London: Garland, 1999

- Pascal Roy 1960**, Design and Truth in Autobiography. Cambridge, Mass.: Cambridge University Press
- Peterson Linda 1986**, Victorian Autobiography: the tradition of self-representation. New Haven: Yale University Press
- Pomorska Krystina 1990**, Boris Pasternak's «Safe Conduct» // Autobiographical Statements, 114–122
- Pilling John 1990**, A Tremulous Prism: Nabokov's «Speak, Memory» // Autobiographical Statements, 154–171
- Rampton David 1991**, The Art of Invocation: the Role of the Apostrophe in Nabokov's Early Poetry // Russian Literature Triquarterly. № 24. 1991, 341–354
- Rimmon Shlomith 1976**, Problems of Voice in Vladimir Nabokov's «The Real Life of Sebastian Knight» // Poetics and Theory of Literature. I:3 (1976), 489–512
- Ronen Omry 1993**, Trans-sense As Signifier and Signified // Elementa. 1993. Vol. 1. № 1
- Ronen Omry 2000**, Nine Notes to «The Gift» // The Nabokovian. 44. Spring 2000
- Rosengrant Roy Judson 1983**, Nabokov's Autobiography: Problems of Translation and Style. Diss. Stanford
- Searle John 1975**, The Logical Status of Fictional Discourse // New Literary History. № 6 (1975), 319–332
- Seidel Michael 1986**, Exile and the Narrative Imagination. New Haven and London: Yale University Press
- Shapiro Gavriel 2000**, Vladimir Nabokov and «The World of Art» // Slavic Almanach. The South African Year Book for Slavic, Central and East European Studies. 6:9. 2000, 35–52
- Shloss Carol 1982**, «Speak, Memory»: The Aristocracy of Art // Nabokov's Fifth Arc. Nabokov and Others on His Life's Work / Ed. by J. E. Rivers and Charles Nicol. Austin: University of Texas Press, 1982, 224–229
- Sisson Jonathan B. 1995**, Nabokov and Some Turn-of-the-century English Writers // The Garland Companion, 528–536
- A Small Alpine Form**, Studies in Nabokov's Short Fiction / Ed. by Charles Nicol and Gennady Barabtarlo. New York: Garland, 1993
- Hypertext «Отчаяние» / Сверхтекст «Despair»**, Studien zu Vladimir Nabokovs Roman-rätsel / Herausgegeben von Igor Smirnov. Konstanz, 2000
- Spengemann William C. 1980**, The Forms of Autobiography. Episodes in the History of a Literary Genre. New Haven and London: Yale University Press
- Steinberg Meir 1991**, The Poetics of Biblical Narrative. Ideological Literature and the Drama of Reading. Bloomington: Indiana University Press
- Steiner George 1970**, Extraterritorial // Nabokov: Criticism, Reminiscences, Translations and Tributes / Ed. by Alfred Appel, Jr. and Charles Newman. Evanston: Northwestern University Press, 1970, 119–127
- Struve Gleb 1934**, Current Russian Literature. I. Vladimir Sirin // The Slavonic and East European Review. XII. № 35 (Jan. 1934), 436–444

Stuart Dabney 1978, Chapter 7. «Speak, Memory»: Autobiography as Fiction // Stuart Dabney. Nabokov: The Dimensions of Parody. Baton Rouge and London: Louisiana State University Press, 163–191

Sturrock John 1993, The Language of Autobiography. Studies in the first person singular. Cambridge: Cambridge University Press

Tammi Pekka 1985, Problems of Nabokov's Poetics. A Narratological Analysis. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia

Tammi Pekka 1999, Russian Subtexts in Nabokov's Fiction. Four Essays. Tampere: Tampere University Press

Updike John 1965, Assorted Prose. New York: Knopf, 318–327

Wachtel Andrew Baruch 1990, The Battle for Childhood. Creation of a Russian Myth. Stanford, Cal.: Stanford University Press

Waters William 2000, Poetic Address and Intimate Reading: the Offered Hand // Literary Imagination: The Review of the Association of Literary Scholars and Critics. 2. 2 (2000), 188–220

White Hayden 1999, Figural Realism. Studies in the Mimesis Effect. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press

Эмигрантская критика

Адамович Г. 1927, Литературные беседы. <«Апокалипсис нашего времени» В. Розанова> // Звено. 1927. 16 янв. № 207, С. 1–2, цит. по: Г. Адамович. Собрание сочинений. Литературные беседы. Книга вторая («Звено»: 1926–1928) / Вступ. статья, сост. и прим. О. А. Коростелева. СПб.: Алетейя, 1998, 143–148.

Адамович Г. 1930, Начало // Современные записки (Париж). Кн. 41. 1930, 507

Адамович. 1934, [Рец.] Современные записки. Кн. 54 // Последние новости (Париж). 1934, 15 февраля, цит. по: Классик без ретуши, 117

Адамович Г. 1934а, [Рец.] Современные записки. Кн. 55 // Последние новости (Париж). 1934. 24 мая. № 4809, цит. по: Классик без ретуши, 119

Адамович Г. 1936, Перечитывая «Отчаяние» // Последние новости (Париж). 1936. 5 марта. № 5460, цит. по: Классик без ретуши, 123–127

Адамович Г. 1955, Одиночество и свобода. Нью-Йорк: Издательство имени Чехова

Белый Андрей 1933, В. В. Розанов (1933) // Розанов: pro et contra I, 476–482

Берберова Нина 1959, Набоков и его «Лолита» // Новый журнал (Нью-Йорк). 1959. Кн. 57, 92–115, цит. по: Набоков: pro et contra

Бердяев Николай 1939, По поводу «Дневников» Б. Поплавского // Современные записки (Париж). Кн. 68. 1939, 440–442

Варшавский В. 1935, О «герое» молодой эмигрантской литературы // Числа (Париж). Кн. 6. 1935, 164–172

- Вейдле Владимир 1931**, Об искусстве биографа // Современные записки (Париж). Кн. XLV. 1931, 492–494
- Вейдле Владимир 1936**, [Рец.] В. Сирин. «Отчаяние» // Круг. Берлин: Парабола, 185–187, цит. по: Классик без ретуши, 127–128
- А. Крайний [З. Гиппиус]. 1912**, Литераторы и литература // Русская мысль. 1912. № 5
- Гиппиус З. Н. 1924**, Задумчивый странник // Окно (Париж). 1924, № 3, 273–335, цит. по: Розанов: pro et contra I, 273–335
- Иваск Юрий 1956**, [Предисловие] // В. В. Розанов. Избранное. Нью-Йорк: Издательство имени Чехова, цит. по: Волга. 1991. № 5, 121–142
- Кантор Михаил 1930**, Бремя памяти (о Сирине) // Встречи (Париж). 1934. № 3, 125–128, цит. по: Набоков: pro et contra, 234–237
- Майер Н[икита] 1955**, [Рец.] Владимир Набоков. «Другие берега». 1954 // Возрождение (Париж). № 39. 1955, 138
- Полонский В. 1916**, Исповедь одного современника // Летопись (Москва). 1916. № 2, С. 421–424, цит. по: Розанов: pro et contra II, 267–284
- Поплавский Борис 1930**, О мистической атмосфере молодой литературы в эмиграции // Числа (Париж). Кн. 2/3. 1930, 308–311
- Поплавский Борис 1930–31**, По поводу...Джойса // Числа (Париж). Кн. 4. 1930/31, 173–175
- Поплавский Борис 1931**, О смерти и жалости в «Числах» // Новая газета (Париж). 1931. 1 апреля
- Сартр Жан-Поль 1939**, [Рец.] Владимир Набоков. «Отчаяние» // Europe. 1939. № 198, пер. В. Новикова цит. по: Набоков: pro et contra, 269–271
- Святополк-Мирский Д. 1926**, [Рец. на «Шум времени» О. Мандельштама] // Благонамеренный (Брюссель). № 1, январь-февраль 1926, 126 (подпись Д. С. М.)
- Соловьев В. С. 1894**, Порфирий Головлев о свободе и вере // Вестник Европы (С-Петербург). 1894. № 2, С. 906–916, цит. по: Розанов: pro et contra I, 282–292
- Степун Федор 1935**, Пореволюционное сознание и задача эмигрантской литературы // Новый град (Париж). № 10. 1935, 12–28
- Струве Г. П. 1930**, Заметки о стихах. Парижские «Молодые поэты». — Евгений Шах. — Ал. Холчев. — В. Сирин // Россия и славянство (Париж). 1930. № 68, 16 марта
- Терапиано Юрий 1934**, [Рец.] В. Сирин. «Камера обскура» // Числа (Париж). 1934. Кн. 10, 287–288, цит. по: Набоков: pro et contra, 238–239
- Федотов Г. П. 1930**, В. Розанов «Опавшие листья» // Числа (Париж). Кн. 1. 1930, 222–224, цит. по: Розанов: pro et contra II
- Федотов Г. П. 1930–31**, О смерти, культуре и «Числах» // Числа (Париж). Кн. 4. 1930–1931
- Фельзен Юрий 1932**, О Прусте и Джойсе // Числа (Париж). Кн. 6. 1932, 215–218

Ходасевич В. Ф. 1934, [Рец.] Современные записки. Кн. 56 // Возрождение (Париж). 1934. 8 ноября, цит. по: Классик без ретуши, 119–121

Ходасевич В. Ф. 1937, О Сирине // Возрождение (Париж). 1937. 13 февраля, цит. по: Ходасевич 1996–2, 388–395

Шестов Л. И. 1930, В. В. Розанов // Путь. 1930. № 21, цит. по: Русская литература (Ленинград). 1991. № 3, 47–51

ПРИЛОЖЕНИЕ

«УБЕДИТЕЛЬНОЕ ДОКАЗАТЕЛЬСТВО»

16 глава

Две лежащие передо мной книги воспоминаний, из которых одна написана русским по рождению автором, ныне гражданином нашей страны, а другая внучкой великого американского педагога, представляют собой сочинения весьма хитросплетенные. Редко случается, чтобы два достижения подобного уровня попали на стол рецензента в один, практически, день.

Издание новой книги мистера Набокова приведет малую горстку его почитателей в небезосновательный восторг. При том, что слово «воспоминания» в ее подзаголовке выглядит вполне оправданным, «Убедительное доказательство» обладает некоторыми особенностями — не обязательно достоинствами, — которые отличают эту книгу от прочих известных нам автобиографий, вполне правдивых, правдивых более или менее или нарочито лживых. И если оригинальность ее не столь притягательна, как человеческое тепло, излучаемое каждой страницей книги мисс Браун «Когда цвела сирень», в ней, с другой стороны, сокрыты источники особого рода удовольствия, от которого не захочет отказаться ни один разумный читатель.

Странного монстра, каким выглядит в ряду автобиографий книга мистера Набокова, легче описать, указав на то, чего в ней нет, нежели на то, что в ней есть. Она не содержит, к примеру, ни одного из тех многословных, бесформенных, хаотичных, тяжело опирающихся на дневниковые записи построений, которые с такой охотой возводят специалисты в иных областях искусства и люди, ведающие нашей общественной жизнью («Среда, около 11.40 вечера, позвонил генерал Имярек. Я сказал ему, что...»). Нет в ней и профессиональной писательской кухни, кусочков неиспользованного материала, плавающих в тепловатом взваре литературных и личных отходов. И что особо следует подчеркнуть, она не имеет ничего общего с широко распространенными гладкими воспоминаниями, авторы коих, овладев высоким

слогом третьеразрядной беллетристики, с тихим бесстыдством скармливают читателю охапки диалогов (Молли и соседка, Молли и детки, Билл и Пол, Билл и Пикассо), которых ни единый человеческий мозг не способен сохранять в виде, хоть скольконибудь близком к тому, что нам подсовывают.

Автору этой рецензии представляется, что неотъемлемым достоинством «Убедительного доказательства» является происходящая в этой книге встреча безличной формы искусства с более чем личным повествованием о жизни. Метод Набокова — это исследование отдаленнейших областей прошлой его жизни, проводимое в поисках того, что можно назвать тематическими тропами или течениями. Однажды обнаруженная, та или иная тема прослеживается на протяжении многих лет. И развитие ее приводит автора в иные, новые области существования. Ромбоидальный орнамент искусства и мускулы жилистой памяти создают, сочетаясь, сильное и гибкое движение, порождают стиль, зримо скользящий между цветов и травинок к теплому, плоскому камню, на котором он и сворачивается наконец во всей своей красе.

Ясно, что метод Набокова утратил бы все присущие ему достоинства, если бы материал, к которому он применяется, не был настолько точным отчетом о личных переживаниях, насколько то дозволяется памятью. Средства отбора предоставляет искусство, однако сам отбор производится из гуши подлинной жизни. Память Набокова, особенно в отношении первых двадцати лет его жизни, почти аномально крепка, и, вероятно, он столкнулся с меньшими трудностями, чем большинство мемуаристов, исполняя задачу, которую сам же перед собой и поставил: придерживаться истины, чего бы это ни стоило, одолевая искушение заполнить пробелы логически оправданными выдумками, выдаваемыми за любовно сохраненные воспоминания. В одном-двух случаях специально проводимое расследование показывало, что какие-то вещи были с самого начала запомнены неверно; порою память могла сбиваться с пути и, не сознавая того, почти уже сдаваться на милость надуманного оправдания, мгновенно высылаемого ей на помощь; так, внезапная вспышка фактической памяти позволила отказаться в настоящем издании от приведенного в «нью-йоркеровском» варианте двенадцатой главы туманного описания способа, которым достигло автора некое письмо, — внесение в эту главу кое-каких новых, ничемных на вид сведений попутно позволило

памяти не без изящества отыскать в самом неожиданном месте то, что она потеряла. В другой же главе (в седьмой) Набоков вносит в свой рассказ, в качестве составной его части, затруднение, действительно им испытанное, — невозможность припомнить имя собачонки, имя, которое вдруг выбирается из тайной келейки разума в самом процессе письма.

Читатель, конечно, испытает немалое наслаждение, самостоятельно отыскивая изгибы, подспоря, разнообразные улыбчивые личины той или иной сквозящей в книге тематической линии. Среди них есть основные, но есть и множество подчиненных, и все они соединяются, заставляя вспомнить шахматные задачи и разного рода головоломки и стремясь в то же время раскрыться в некоем шахматном апофеозе, в единой теме, проступающей едва ли не в каждой главе: разрезные картинки; шашечница в фамильном гербе; определенные «ритмические узоры»; «контрапунктическая» природа судьбы; жизнь, «спутывающая в пьесе все роли»; шахматная партия, играемая на борту судна, пока Россия уменьшается вдаль; романы Сирина; его увлеченность шахматным композиторством; «эмблематика» осколков древней глиняной посуды и финальная загадочная картинка, завершающая тематическую спираль.

Весьма обаятельна и тема «радуги», тема, которая начинается со случайного набора красок — цветных стекол, праздничной иллюминации, акварельных красок, драгоценных камней и тому подобного, а затем обретает самостоятельность, становясь самоцветной составляющей горного ландшафта или таясь за роняющими капли деревьями, под которыми отрока-поэта обуревают первый приступ отроческой версификации. Читатель получит удовольствие и прослеживая тему прогулок и тропок в усадебных парках и наследственных лесах, которая, зарождаясь в дубовой аллее, приводит к странным видениям Америки среди русских боров и торфяных болот и наконец удаляется в общественные парки и сады, чтобы из них выйти в море, к иным горизонтам. Быть может, самой трогательной темой книги является тема изгнания, к которой мне еще придется вернуться. В каком-то смысле Набоков прошел через все уныние и упоение ностальгии задолго до того, как революция разобрала декорации его юных лет. Он пытается показать нам, что детство его содержало, пусть и в уменьшенном масштабе, основные ингредиенты его творческой зрелости — примерно так же сквозь тонкий покров созревшей хризалиды различаешь в ее малых над-

крыльях зачатки рисунка и красок, миниатюрное откровение бабочки, которая явится вскоре на свет и расправит рдьяные, узорчатые крылья, гораздо большие зачаточных.

Распутывание головоломок есть чистейшее, исконнейшее занятие человеческого разума. Все упомянутые мной тематические линии постепенно сходятся, зримо сплетаясь и сливаясь в изящном, но естественном соприкосновении, в такой же мере являющемся функцией искусства, в какой и поддающимся проверке процессом в эволюции личной судьбы. Таким образом, к концу книги тема мимикрии, «защитного обмана», изучавшаяся Набоковым как энтомологом, в точно назначенный срок является на свидание с темой головоломок, с замаскированным решением шахматной задачи, со складыванием воедино орнамента на ивернях глиняной посуды и с загадочной картинкой, на которой глаз различает очертания новой земли. К этой же точке слияния сбегаются в спешке и прочие линии, как бы сознательно жаждая блаженного анастомоза, приготавливаемого общими усилиями судьбы и искусства! Разрешение темы головоломок есть также и разрешение пронизывающей всю книгу темы изгнания, коренной утраты, и эти линии в свой черед сливаются с кульминацией темы радуги («спираль жизни в агате»), сходясь в не оставляющем желать ничего лучшего *gond-point* с садовыми стежками, парковыми аллеями и лесными тропинками, выющимися по всей книге. Ничего, кроме уважения, не способны внушить та ретроспективная пронизательность, то напряжение творческой воли, которые потребовались от автора, чтобы спланировать книгу в точном соответствии с созданным неведомыми нам игроками планом его жизни, и ни в чем не уклониться от этого плана.

Владимир Набоков родился в Петербурге в 1899 году. Отец его, также Владимир, был человеком высокой европейской культуры, ученым и государственным деятелем, мужественным и веселым бунтарем — братья и зятья отца представляли собой в лучшем случае покладистых консерваторов, а в худшем ярых реакционеров, он же присоединился к либеральной партии, противившейся и в Думе, и в повсеместно читаемых периодических изданиях самодержавным устремлениям и беззакониям, творимым царским режимом. Нынешние американские читатели, знания которых о царской России насквозь пропитаны советской пропагандой и просоветскими рассказами, распространяв-

шимися здесь в двадцатые годы, пожалуй, удивятся, узнав из «Убедительного доказательства», насколько широкой была в предреволюционной России свобода слова и сколь многое удавалось сделать в ней цивилизованным людям.

Жизнь богатых землевладельцев, к которым принадлежали Набоковы, обладала определенным сходством с жизнью изобильного Юга нашей страны и даже большим — с жизнью в поместьях Англии и Франции. Летние месяцы, которые автор ребенком проводил в деревне, по-видимому, наложили на него наиболее значительный отпечаток. Те места с их разбросанными среди необъятных лесов и топей деревнями, населены были довольно скудно, но бесчисленные стародавние тропы (таинственные пути, с незапамятной поры паутиной опутавшие всю Империю) не давали охотникам до лесной ягоды, бродягам и прелестным помещичьим детям заблудиться в лесу. И поскольку дороги, как и пустоши, к которым они вели и которыми проходили, большей частью оставались безымянными, помещичьи семьи, поколение за поколением, давали им прозвища, которые, благодаря французским гувернанткам и учителям, естественным образом закреплялись в детском сознании во время ежедневных прогулок и частых пикников — *Chemin du Pendu*, *Pont de Vaches*, *Amerique* и тому подобное.

Автор «Убедительного доказательства» и, по приятному совпадению, автор книги «Когда цвела сирень», были старшими из пяти детей. Однако, в отличие от мисс Браун, Набоков говорит о двух своих братьях и двух сестрах, родившихся соответственно в 1900, 1911, 1903 и 1906-м, совсем мало. Могучая сосредоточенность на собственной личности, этот акт неутомимой и негибкой художественной воли, неизбежно влечет за собой определенные последствия, и упомянутое мной обстоятельство является, несомненно, одним из них.

С разрешения автора я позволю себе упомянуть здесь некоторые из моих случайных встреч с членами его семьи. Двоюродный брат его, также ставший гражданином нашей страны, рассказывал мне, что в юности младший брат и сестры Набокова со сверхъестественной легкостью (общей для бесчисленных молодых россиян того поколения) писали лирические стихи. Вспоминаю, как на одном литературном вечере в Праге, где-то в начале двадцатых (вероятно, в 1923-м), друг Франца Кафки, —————, талантливый чешский переводчик Достоевского и Розанова, указал мне на мать Набокова, маленькую се-

дую женщину в черном, которую сопровождала юная девушка с влажными глазами и лучезарной кожей, то была сестра Набокова, Елена. В тридцатых мне, жившему уже в Париже, довелось встречаться с братом Набокова, Сергеем: несмотря на меньшую года разницу в возрасте, эти двое, судя по всему, с раннего отрочества жили каждый своей, особой жизнью — учились в разных школах, дружили с разными людьми. Когда я узнал Сергея, он уже с головой погрузился в гедонистический туман, окутывавший космополитичную монпарнасскую толпу, которую так любят описывать американские авторы определенного толка. Лингвистическая и музыкальная одаренность его разжижалась вялостью природы. У меня есть основания полагать, что детство Сергея было далеко не таким счастливым, как детство любимого сына его родителей. Обвиненный в англосаксонских симпатиях, Сергей, человек при всей женственности его обличия прямой и бесстрашный, был арестован немцами и в 1944 году умер в концентрационном лагере.

На прекрасных страницах книги «Когда цвела сирень», повествующих о самых ранних воспоминаниях мисс Браун, она говорит о надежной устойчивости мира, в котором процеживание кленового сиропа или мамин именинный пирог были столь же обычными и вечными, столь привычными и милыми сердцам нынешних новоанглийских патрициев и филадельфийских князьков, сколь и сердцам их простых, трудолюбивых пращуров, живших за два-три поколения до них. Напротив, мир набоковского прошлого отличался странной, светозарной хрупкостью, также ставшей одной из тем его книги. Набоков с редкостной пронительностью подчеркивает удивительные предвидения дальнейших утрат, которые томили его в детстве — быть может, обостряя наслаждения оного. В его петербургской детской висела на видном месте картинка «в ярком английском стиле, используемом для охотничьих сцен и тому подобного и столь идущем разрезным картинкам»; на ней с оправданным юмором изображалась семья французского дворянина в изгнании: покрытый ромашками луг, корова где-то пообок, синее небо и толстый старый вельможа в камзоле с искрой и сургучного тона штанах, сокрушенно сидящий на доярочьей скамеечке, между тем как жена и дочери его развешивают по бельевой веревке изысканных цветов постирушку. В сельском поместье Набоковых родители автора, словно бы воротившись домой после многолетней отлучки, показывали ему то там, то сям милые вехи давних со-

бытий, скрывшихся в складках неощутимого, но почему-то вечно присутствующего прошлого. В кипарисовых аллеях крымских парков (где за сто лет до него прогуливался Пушкин) молодой Набоков дразнил и развлекал свою подружку, питавшую пристрастие к романтической литературе, комментируя собственные слова и поступки в отчасти жеманной манере, которую спутнице его предположительно предстояло усвоить многие годы спустя, когда она усядется за свои мемуары (выдержанные в духе воспоминаний о Пушкине): «Набоков любил вишни, особенно спелые», или «Ему было присуще обыкновение щуриться, глядя на заходящее солнце», или «Помню, как-то ночью мы с ним возлежали на муравчатом бережку» и так далее; игра, разумеется, глупая, но отчего-то кажущаяся менее глупой теперь, когда и ей нашлось место в узоре предсказанных утрат, — трогательная попытка удержать обреченные, уходящие, умирающие прелестные мелочи жизни, отчаянно пытающейся помышлять о себе на языке будущих воспоминаний.

Когда весной 1917-го разразилась революция, Набоков-старший вошел во Временное правительство, а затем, после установления большевицкой диктатуры, стал на хрупком, но еще свободном Юге членом другого правительства, протянувшего совсем уж недолго. Группа, к которой принадлежали образовавшие его русские интеллигенты — либералы и некоммунистического толка социалисты, — разделяла основные воззрения западных демократов. Впрочем, сегодняшние американские интеллектуалы, получившие сведения о русской истории от коммунистов и из подкармливаемых ими изданий, не знают о том периоде практически ничего. Большевицкие историки, естественно, принижают предреволюционную борьбу демократов, почти не упоминая о ней, грубо ее искажая и осыпая пропагандистской бранью («реакционеры», «лакеи», «рептилии» и т. п.), — примерно так же нынешние советские журналисты аттестуют удивленных американских чиновников «фашистами». Удивление это запоздало лет на тридцать.

Читатели книги Набокова, конечно, заметят разительное сходство между нынешним отношением к Советской России былых ленинистов и огорченных сталинистов нашей страны и непопулярными воззрениями, излагавшимися в эмигрантской печати русскими интеллигентами в течение трех последовавших за большевицким переворотом десятков лет — как раз в то время, когда наши восторженные радикалы радостно раболепство-

вали перед Советами. Приходится признать, что политические авторы эмиграции либо на много лет опередили свое время в понимании истинного духа и неизбежной эволюции советского режима, либо обладали интуицией и даром предвидения, граничащими с чудотворством.

Мы живо представляем себе университетские годы мисс Браун. Не то с автором «Убедительного доказательства», ибо Набоков решительно ничего не говорит о занятиях, которые он должен же был посещать. Покинув Россию на самой заре советской эры, Набоков завершил образование в Кембриджском университете. С 1922 по 1940-й он жил в разных частях Европы, преимущественно в Берлине и в Париже. Кстати, любопытно сравнить жутковатые впечатления, оставленные Берлином, каким он был между двумя войнами, в Набокове, с современными, но гораздо более лиричными воспоминаниями мистера Спендера (пару лет назад напечатанными в журнале «Partisan») — в особенности с тем их местом, где говорится о «безжалостно красивых германских юношах».

Описывая свою литературную деятельность в годы добровольного европейского изгнания, мистер Набоков использует отчасти раздражающую манеру говорить о себе в третьем лице, как о «Сирине» — это литературный псевдоним, под которым он был, да и остается, известным в ограниченном, но весьма образованном и разборчивом мире русских экспатриантов. Разумеется, верно, что Набоков, практически распрощавшись с русской литературой, волен обсуждать сочинения Сирина отдельно от своих собственных. И все же невольно начинаешь думать, что истинная его цель состоит в попытке спроецировать свою личность или по меньшей мере заветнейшую часть ее на создаваемое им полотно. Все это напоминает о тех проблемах «объективности», которые ставит перед нами философская наука. Наблюдатель выстраивает детальную картину Вселенной как целого, но, завершив ее, осознает, что в ней все же кое-чего не хватает: его собственного «я». Он вставляет в картину и себя самого. И тем не менее «я» остается внешним по отношению к картине — и так далее, в бесконечной последовательности проекций, как на рекламных картинках, изображающих девушку, держащую в руке свой портрет, на котором она держит в руке свой портрет, на котором она держит в руке картинку, которую лишь крупнозернистость печати не позволяет нам разглядеть.

На самом деле Набоков пошел на шаг дальше и под личиной Сирина спроецировал персону третьего порядка, названную им Василием Шишковым. Поступок этот стал итогом десятилетней распри между ним и самым даровитым из эмигрантских критиков Георгием Адамовичем, поначалу отвергавшим, затем неохотно принявшим и наконец полюбившим, подобно многим иным, увлекательно красочную прозу Сирина, продолжая, впрочем, осмеивать его стихи. Набоков-Сирин при задорной поддержке редактора журнала укрылся под именем Шишкова. В августе 1939 года Адамович, рецензируя в русской газете «Последние новости» (издававшейся в Париже) шестьдесят девятый номер ежеквартальника «Современные записки» (также издававшегося в Париже), осыпал непомерными хвалами стихотворение Шишкова «Поэты» и заявил, что русская эмиграция хоть и с запозданием, но породила наконец великого поэта. Осенью того же года в той же самой газете Сирин подробно описал воображаемый разговор между ним и «Василием Шишковым». Адамович в своем неуклюжем, но задиристом ответе усомнился в том, что стихотворение было подделкой, добавив, впрочем, что Сирин, судя по всему, достаточно изобретателен, чтобы подделать вдохновение и одаренность, намного превосходящие его, Сирина, возможности. Вскоре после этого вторая мировая война положила конец русской литературе в Париже. Боюсь, мне не всегда удастся поверить автору «Убедительного доказательства», когда он, вспоминая о своей литературной карьере, подчеркивает совершенное безразличие, которое неизменно питал к критике — и враждебной, и хвалебной. Во всяком случае, в собственных его критических статьях проступает порою нечто неприятное, мстительное, а то и попросту глупое.

Как узнаем мы скрытую в словах великую тайну? Мы видим, что иностранцу обычно не удастся обрести совершенное, прирожденное чувство их сущностного значения. Жизнь его не протекала с младенчества в тихом, бессознательном усвоении их, он не ощущает того, как одно слово соединяется с другим, как один век — с его письменностью, его внеписьменной традицией и общим стилем ведения беседы — сливается с другим. Мисс Браун в прекрасных, сострадательных, напряженно женственных поисках, ведомых ею в королевстве утраченных вещей, приходится одолеваять на одно препятствие меньше, чем Набокову. Да, разумеется, у русского автора были в детстве английские

гувернантки, да, он провел три университетских года в Англии. Вспоминать Конрада в связи с написанными по-английски романами Набокова («Подлинной жизнью Себастьяна Найта» и «Под знаком незаконнорожденных») значит упускать истинную суть достижений последнего. Конрад, английский слог которого, что бы о нем ни говорили, представляет собой собрание высокочтимых штампов, начиная свою английскую карьеру, не имел за спиной двадцати лет напряженной работы в польской литературе. С другой стороны, Набоков, когда он перешел на английский, был автором нескольких романов и изрядного количества рассказов, написанных им по-русски, автором, завоевавшим прочное место в русской литературе, даром что на родине книги его запрещались. Пожалуй, единственное сходство между Конрадом и Набоковым состоит в том, что оба могли с одинаковым успехом избрать не английский язык, а французский. И в самом деле, первой, предпринятой в середине тридцатых, попыткой оригинальной прозы на чужом для Набокова языке стал написанный им по-французски рассказ («Мадемуазель О»), напечатанный Поланом в «Мезюр». (Английский его вариант, из которого автор выполнил большую часть литературного вымысла, появился в «Атлантик мансли» и был затем перепечатан в сборнике «Nine Stories». В новой, исправленной и дополненной версии, из которой устранились и последние вымыслы, рассказ этот, приняв окончательный вид, обосновался в обдуманной книге в виде пятой ее главы).

У рецензента сохранились смутные воспоминания о лекции, прочитанной Набоковым на блестящем французском в ходе одного *soirée littéraire* — то был 1937-й, по-моему, год — в парижском концертном зале. Венгерская писательница — ныне забытая, но в ту пору бывшая модной авторессой французского бестселлера (что-то про кота-рыболова), которой предстояло выступить на том вечере, за несколько часов до его начала прислала телеграмму с извещением, что прийти не сможет, и Габриель Марсель, один из организаторов этих вечеров, уломал Набокова прочитать в виде подмены французский доклад о Пушкине (впоследствии опубликованном в «Нуфель ревью франсез». *Acte gratuite* (если повторить очаровательную ошибку мистера Одена) докладчика предварилась занятым движением, своего рода водоворотом в публике. Билеты на вечер купила вся венгерская колония; некоторые из ее представителей, узнав о перемене в программе, покинули зал. Другие венгры, храня блажен-

ное неведение, остались. Большая часть французского контингента также удалась. За кулисами венгерский посланник с силой тряс руку Набокова, приняв его за мужа писательницы. Наспех призванные русские эмигранты старались как могли залатать зияющие в зале прорехи. Верные друзья Набокова Поль и Люси Леон привели с собой в качестве особого сюрприза Джеймса Джойса. Первый ряд оккупировала венгерская футбольная команда.

Ныне мистеру Набокову странно, я думаю, вспоминать причудливые литературные события его молодых лет. Теперь он живет с женой и сыном в нашей стране, как ее гражданин, живет, сколько я знаю, счастливо, приняв простую личину неприметного профессора литературы и посвящая долгие отпуска охоте на бабочек в западных штатах. В кругах лепидоптерологов он известен как отчасти эксцентричный систематик с устремлениями более аналитическими, нежели систематологическими. Он опубликовал в американских научных журналах несколько статей, описывающих сделанные им открытия новых видов и типов бабочек, и в соответствии с научной традицией, производящей столь сильное впечатление на несведущих репортеров, другие энтомологи называют бабочек, дневных и ночных, в его честь. Образчики набоковских типов бабочек хранятся в нью-йоркском Американском музее естественной истории и в гарвардском Музее сравнительной зоологии. При моем посещении последнего мне показали несколько крохотных, принадлежащих к удивительно многообразному виду ночниц, открытых Набоковым в 1943-м в горах Уосатч, штат Юта. Одной из них Макданнах дал имя *Eupithecia nabokovi* — восхитительно приятное решение тематической линии «Убедительного доказательства», связанной с рассказом Набокова о том, как страстно мечтал он в отрочестве открыть нового представителя именно этой группы.

Возможно, стоит упомянуть и о некоторых чисто технических особенностях этой книги. Транслитерирование русских слов доставило Набокову определенные хлопоты. Чтобы не противоречить самому себе, ему следовало бы писать «Tolstoj» (что рифмуется с «домой»), «Dostoevskij», «Nevskij» и т. д. — как и «Chehov» вместо «Chekhov», — однако он предпочел сохранить за хорошо известными именами их привычную форму (постоянно, впрочем, используя в окончаниях «i»). Для весьма специфического звука — наполовину «i», наполовину «u», — не имеющего в за-

падноевропейских языках точного соответствия, повсюду, где «i» или «j» могли бы вступить в противоречие с привычным написанием, используется «y» (единственное исключение составляет «Yalta»).

Двенадцать глав «Убедительного доказательства» были напечатаны в журнале «Нью-Йоркер», и здесь рецензент, осведомленный о том, как это происходило, хотел бы кое-что объяснить. Прежде всего, сравнивая настоящий текст с опубликованным в «Нью-Йоркере», замечаешь, что во многих случаях (особенно приметные примеры дают главы 3, 6, 10 и 12) Набоков, работая над книгой, добавил новые куски — экскурсы в историю своих предков, описание невзгод, испытанных им во время охоты на бабочек в Европе, вставки, содержащие упоминания о Поленьке, множество новых подробностей касательно жизни в Петербурге и на Крымской Ривьере. Сверх того, во всех этих главах присутствует и множество иных изменений, порожденных где более, где менее основательной их переработкой.

Засим, имеют место куда менее важные расхождения между настоящим текстом и тем, что напечатан в «Нью-Йоркере», объясняющиеся тем, что автор восстановил несколько отдельных слов и словосочетаний, исключенных — с его неохотного согласия — «Нью-Йоркером» либо по причине «семейного характера» этого журнала (речь идет о завершении 3-й главки десятой главы), либо потому, что «Нью-Йоркер» пессимистически полагал, будто непривычное слово может вызвать досаду у его наименее мозговитого читателя. В последнем случае мистер Набоков сдавался далеко не всегда, что имело следствием некоторое количество пылких сражений. Кое-какие из них, к примеру Битву Пальпебральной Ночи, Набоков проиграл. В других победил он.

И наконец, существует вопрос грамматической правильности. Редактирование этого рода, да, собственно, и какого угодно другого Набоков воспринял бы как чудовищное оскорбление, если бы «Современные записки» — в былые дни — попросили у Сирина разрешения внести какие-нибудь изменения в любое из предложений его русской прозы. Но в качестве англоязычного писателя Набоков всегда чувствовал себя неуверенно. При всей энергии и живости его английского языка, он допускает порою солецизмы, некоторые из которых способны изумить всякого, кому известна общая его изощренность. Вследствие этого незначительные усовершенствования, пред-

лагавшиеся «Нью-Йоркером»: исправление инверсии, подпорки для какого-нибудь опасно провисшего термина, разбивка слишком длинного предложения на два, ритуальное преобразование «which» в «that», принимались мистером Набоковым со смиренной благодарностью. И однако ж какие перепалки возникали обычно, если редактор по недосмотру нарушал драгоценный ритм фразы, или неверно истолковывал аллюзию, или старался заменить собственными именами каждое из «он», «она» и «мы», забредавших в следующий абзац, заставляя читателя скрести свой некрупный затылок. И если нужен пример более специфический, укажем на синдром Опущенного Антецедента, возникавший снова и снова и приводивший к потасовкам, в ходе которых мистер Набоков, анти-антецедентонист с большим стажем, нередко терпел поражения, но также и одержал несколько славных побед.

Создается впечатление, что в самом начале сотрудничества Набокова с «Нью-Йоркером» редакторские попытки прояснить кажущиеся двусмысленности и причесать его прозу знаменовались большей частотой и беспечностью, чем на последних этапах. Автор испускал страдальческие вопли и что-то бубнил о презренности стараний приладиться ко вкусам журнала. Но постепенно редакционный отдел осознал, что труды, затрачиваемые им на возведение прочного моста, соединяющего две мысли, лежащие, как представлялось поначалу, в разных пригородах сознания, оказываются, при всей их благонамеренности, ненужными, поскольку автор лишь предпринимает еще пушище усилия, чтобы разрушить либо раскамуфлировать упомянутый мост, который только портит общий пейзаж.

Однако пора показать читателю и обратную сторону описанного. Замечательная благожелательность, нежная и любовная заботливость — вот чем отмечались все редакторские запросы. В нескольких случаях, когда от автора твердо требовали произвести болезненные для него изменения фразировки, ему предлагались на рассмотрение словесные «подмены», но при этом идея состояла в том, что Набоков сам найдет чем заменить слова, вызвавшие возражения редактора. Впрочем, после того как глава принималась журналом, автор получал право отвергать любые предлагаемые ему подстановки и изъятия. Объяснения и дополнения, о которых время от времени просил мистер Росс («Сколько все-таки ванн комнат было в доме?»), нередко предоставлялись мистером Набоковым, что приводило

к появлению новых восхитительных абзацев. Кэтрин Уайт, которая переписывалась с автором по всем этим вопросам, взяла на себя бесконечные хлопоты по выверке каждого апострофа, каждой запятой, по разглаживанию складок на помятом самолюбии автора, по сохранению набоковской прозы в неприкосновенности. Прекрасным доказательством гармонического согласия между автором и редактором является тот факт, что Набоков с алчностью усвоил как большинство поправок, относящихся до его норовистого синтаксиса, так и принятую в «Нью-Йоркере» прекрасную «замкнутую» систему пунктуации. И последнее, но далеко не самое малое — восхитительный справочный отдел «Нью-Йоркера» несколько раз спасал мистера Набокова, который, по всей видимости, сочетает со своим педантизмом развитую рассеянность, от разного рода ошибок по части имен, дат, названий книг и тому подобного. Время от времени возникали сопровождавшиеся забавной перепиской препирательства относительно сведений, полученных этим отделом. Одно из них касалось трубы атлантического лайнера «Шампелен». Набоков отчетливо помнил, что труба была белая. Сотрудник «Нью-Йоркера» связался с Французскими пароходными линиями: ему сказали, что в 1940 году «Шампелен» еще не получил защитной окраски и труба его была, как и полагалось на этих линиях, черно-красной. Набоков ответил, что готов вообще опустить эпитет, но ничто не заставит его изменить столь ясно запомнившийся цвет. Быть может, военные власти Сен-Назера, предположил он, перекрасили эту штуковину, не известив о том нью-йоркский офис Французских линий.

Я уделил столько места обсуждению отношений Набокова с «Нью-Йоркером» потому, что, на мой взгляд, читателю следует знать, как обстоит дело, и сделать собственные выводы. Основной вопрос — вопрос о честности автора — навряд ли может ставиться вообще, если редактор в состоянии доказать, что любимое предложение автора проникнуто дурной грамматикой и должно быть исправлено до того, как журнал приобретет его сочинение. С другой стороны, и журнал может недооценивать средние возможности своего потребителя, позволяющие тому усваивать аллюзивную, уклончивую, завуалированную прозу, — и в этом случае автор, как мне представляется, уступать не вправе, какие бы финансовые разочарования его неуступчивость за собой ни влекла.

Грациозность и вкус Барбары Браун, чистота и простота ее слога, искристого, как новоанглийский ручеек, суть качества, решительно не присущие автору «Убедительного доказательства». Некоторые особенности манеры Набокова не могут не внушать раздражения, я говорю о беззаботном использовании названий, присвоенных малоизвестными учеными малоизвестным недугам, об общей его тенденции углубляться в эзотерические переживания, о его способе транслитерирования (он использует вполне приемлемую систему передачи русской речи и совершенно иную, обезображенную компромиссами систему передачи имен) или о таких причудах, как внезапное цитирование шахматной задачи (без указания решающего ее хода, а именно — слон на ...). Впрочем, поклонники Набокова могут возразить мне, что автор «Алисы в Зазеркалье» поместил на фронтисписе этой книги восхитительную шахматную задачу, которой навряд ли смогли насладиться многие из *его* маленьких читателей.

И еще одно несомненно уязвит определенной разновидности читателя (принадлежащего, в культурном смысле, к выше-среднему классу) — позиция, занятая Набоковым по отношению к таким писателям, как Фрейд, Манн и Элиот, коих традиция и хорошие манеры учат нас уважать не меньше, чем Ленина и Генри Джеймса. Еще с двадцатых годов Набоков упражняется в грубых шуточках по адресу онейромантии и мифотворчества психоанализа. Томаса Манна он помещает в подсемейство Жюль-Ромена-Роллана-Галсворти, где-то между Эптоном и Льюисом: «Ромен, — как он неуважительно выражается, — математически равен Синклеру». При виде вышесреднего критика, ставящего гипсовых Манна и Элиота в один ряд с мраморными Прустом и Джойсом, Набоков буквально заходится в припадке саркастического веселья. Немного найдется людей, которые согласятся с ним в том, что поэзия Элиота по существу своему банальна. Как замечательно говорит где-то мистер Клинт Брук, «обратил ли мистер Элиот внимание на этот пассаж или нет (речь идет о каком-то месте в труде бедной мисс Уэстон), собирался ли он ответить на него или не собирался, надругательство над женщиной есть *превосходный символ* (курсив мой) процесса секуляризации». Мне кажется, Набоков попросту упражняется в остроумии, когда говорит, что широкий успех последней пьесы Элиота принадлежит к тому же порядку вещей, что и «зоотизм, экзистенциализм и Тито», и разумеется, всякий, чья муза, урожденная Элиотович, столь звонко звучит в тощих журналах,

истово согласится со мною в том, что отзываться о Т.С.Э. как о «Уолли Симпсоне американской литературы» значит проявлять на редкость дурной вкус. Я не говорю уже о презрении Набокова к Достоевскому, вызывающем содрогание во всяком русском и неодобрение в академических кругах величайших наших университетов. Возможно, невосприимчивость Набокова к сентиментальным культам американской критики, сохранившимся еще с двадцатых и тридцатых годов, связана с тем, что в ту пору Zeitgeist никак не затрагивал аскетического мира русских изгнанников, далекого от «Века джаза» и модных течений эпохи, предшествовавших Депрессии. И все же при всех его недостатках «Убедительное доказательство» остается значительным вкладом в нашу литературу. Это «доказательство», являющееся «убедительным» в отношении множества вещей, и наиболее очевидна из них мысль о том, что мир наш не так уж и плох, как кажется. Нам следует поздравить мистера Набокова с тем, что он проделал работу столь же основательную, сколь и необходимую. Его мемуарам предстоит занять на книжных полках знатоков постоянное место в одном ряду с «Детством» Льва Толстого, «Молельным углом» Т.С. Элманна и «Когда цвела сирень» Барбары Браун, которой я теперь и займусь.

Перевод с английского С. Ильина

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Введение</i>	3
ГЛАВА 1. MADEMOISELLE O REVISITED	21
<i>Автобиографический метод</i>	21
<i>Невязка</i>	29
<i>Вновь я посетил</i>	36
ГЛАВА 2. ДРУГИЕ	57
<i>Детский текст</i>	57
<i>Эмигрантская мемуаристика</i>	60
<i>Мотив чтения</i>	64
<i>Автобиографическая проза поэтов</i>	75
<i>Апострофа</i>	78
ГЛАВА 3. ЖИЗНЬ ПОЭТА КАК ПАСТИШ ЕГО ТВОРЧЕСТВА	104
<i>Отчаяние</i>	106
<i>Жизнь Чернышевского</i>	117
<i>Истинная жизнь Себастьяна Найта</i>	121
ГЛАВА 4. CONCLUSIVE	132
<i>Фотография</i>	132
<i>Поэзия как правда</i>	140
<i>Ars memorativa</i>	151
<i>Негативные жесты</i>	157

ГЛАВА 5. LOOK, MEMORY!.....	176
<i>Мемуарный глаз</i>	176
<i>Автобиографическое тело</i>	182
<i>Заключение</i>	197
БИБЛИОГРАФИЯ.....	199
ПРИЛОЖЕНИЕ	
В. Набоков. <i>Убедительное доказательство</i> . Глава 16.....	215

М. Э. Маликова

В. Набоков. Авто-био-графия — СПб.: Академический проект,
2002 — 234 с.

ISBN 5-7331-0270-5

Автобиографическое письмо Набокова анализируется на фоне русской автобиографической традиции, в контексте всего творчества писателя. «Интертекстуальное чтение реальности», исключительное внимание к «узору», к поверхности вообще становится доминантой его «визуальной памяти», «визуального письма». Вскрытие механизмов и описание особенностей автобиографических/биографических стратегий Набокова, их «критика» — одна из основных задач, решаемых автором книги.



Обложка *Ю. С. Александров*
Художественный редактор *В. Г. Бахтин*
Компьютерная верстка *А. Е. Сакулин*
Корректор *О. И. Абрамович*

ЛР №066191 от 27.11.98

Подписано в печать 09.10.2002. Формат 84×108/32
Бумага офсетная. Печать офсетная. Гарнитура Times.
Усл. п. л. 14,5. Уч. изд. п. л. 13,2. Тираж 500 экз. Заказ №

Гуманитарное агентство "Академический проект"
191002, Санкт-Петербург, ул. Рубинштейна, д. 26

Отпечатано с готовых диапозитивов