

Федеральное агентство по образованию  
ГОУ ВПО «Российский государственный  
профессионально-педагогический университет»  
Уральское отделение Российской академии образования  
Академия профессионального образования

**И.Г. Гончаренко**

**АВТОРСКАЯ  
СУБЪЕКТИВНОСТЬ В НОВОЙ  
КОММУНИКАТИВНОЙ  
СИТУАЦИИ:  
ОПЫТ В.В. НАБОКОВА**

Екатеринбург 2006

УДК 882.09  
ББК Ш5(2)6–4  
Г65

**Гончаренко И. Г.** Авторская субъективность в новой коммуникативной ситуации: Опыт В. В. Набокова. – Екатеринбург: Изд-во ГОУ ВПО «Рос. гос. проф.-пед. ун-т», 2006. – 131 с.

ISBN 978-5-8050-0234-3

На материале творчества В. В. Набокова рассматривается проблема статуса и функций автора в модернистском тексте. Работа основывается на предположении о превращении в XX в. искусства и литературы в средство массовой коммуникации. В контексте данной эстетической ситуации анализируются способы выражения авторской субъективности в романах, интервью и автобиографии В. В. Набокова.

Книга может быть рекомендована студентам гуманитарных факультетов, филологам, специалистам в области массовой коммуникации, лицам, интересующимся творчеством В. В. Набокова.

Научный редактор проф., д-р филол. наук Л. П. Быков (ГОУ ВПО «Уральский государственный университет»)

Рецензенты: проф., д-р филол. наук Н. В. Барковская (ГОУ ВПО «Уральский государственный профессионально-педагогический университет»); доц., канд. филол. наук А. А. Евтюгина (ГОУ ВПО «Российский государственный профессионально-педагогический университет»)

ISBN 978-5-8050-0234-3

© ГОУ ВПО «Российский государственный профессионально-педагогический университет», 2006  
© Гончаренко И. Г., 2006

## Предисловие

Проблема автора – одна из наиболее дискуссионных в современной филологии, и, несмотря на давнюю, почти столетнюю, историю своего существования, она не только не нашла еще своего решения, но и, пожалуй, только обострилась с течением времени. «Самый спорный вопрос литературоведения – это вопрос о месте автора», – констатирует Антуан Компаньон [Компаньон, 2001, с. 56]. Такая ситуация закономерна, ибо проблема автора – частный случай проблемы субъекта, которую на протяжении последних нескольких десятилетий активно обсуждают гуманитарии.

Как филологическая категория авторство противоречиво. В зависимости от точки зрения в противоречие здесь могут вступать различные полярности, такие как индивидуальное и коллективное, этическое и эстетическое, земное и небесное, личное (субъективное) и внеличное (интерсубъективное), жизненно-конкретное (в частности, биографическое) и художественно-обобщенное. Противоречивость усугубляется тем, что в художественной практике XX в. эти полярности как будто намеренно перемешаны.

Как раз такое смешение и демонстрирует творчество В. Набокова. Художественным произведениям писатель нередко придавал автобиографическое или псевдоавтобиографическое звучание, а мемуары подвергал очевидной фикционализации. В современной критической литературе эти и связанные с ними явления уже стали предметом основательных штудий.

Одним из первых об авторском присутствии в романах Набокова заговорил Альфред Аппель. В рецензии (1967) на книгу воспоминаний «Память, говори» (1967) он писал: «Набоков, воплощенный Протей, всегда присутствует в своих произведениях с маской на лице: как импресарио, сценарист, режиссер, сторож, диктатор и даже как актер на эпизодической роли (Седьмой охотник в пьесе Куильти, вставленной в «Лолиту», Молодой поэт, который утверждает, что все в этой пьесе придумано им самим)» [цит. по: Классик, 2000, с. 435 – 436]. Позже об авторском присутствии, обнаружение которого требует от читателя знания некоторых момен-

тов биографии В. Набокова, писали Г. Левинтон [Левинтон, 1997], Ю. Левин [Левин, 1998в], Б. Носик [Носик, 1995] и мн. др.

Как итог и теоретическое осмысление накопленного фактического материала следует воспринимать работу П. Тамми «Поэтика даты у Набокова», в которой на материале анализа дат в текстах Набокова и со ссылкой на Б. В. Томашевского, разделившего авторов на «писателей с биографией» и «писателей без биографии», было введено понятие «литературной персоны» Набокова. П. Тамми пишет: «Поскольку Набоков (опять вместе с Пушкиным) несомненно относится к классу писателей с *биографией* (здесь и далее курсив автора. – И. Г.), различные факты биографии могут приобретать в его произведениях текстуальный статус. Мнения, литературные пристрастия, лингвистические выверты, а также личные имена, даты и другие документальные реалии могут быть использованы в качестве материала для моделирования *персоны автора*. И, как любой другой элемент текста, эта авторская персона может открыто фигурировать в литературном произведении, становиться его подтекстом или объектом пародии» [Тамми, 1999, с. 24].

В заключении работы литературовед останавливается на проблеме «границ интерпретации» и решает ее довольно просто: «Набоковская поэтическая стратегия основывается на полигенетичности текста – использовании возможности все новых интерпретаций, брезжащих за фасадом уже найденных. Зачем же их ограничивать?» [Там же, с. 26]. На наш взгляд, этот вывод не совсем убедителен. Интерпретация, как известно, зависит не только от самого текста, но и от контекста, в котором существует интерпретатор. Как бы ни изощрялся литературовед, выйти за пределы собственных знаний он не может. Вопрос, таким образом, состоит не в ограничении произвольности интерпретаций, но в том, что они никогда не могут быть радикально произвольными: проследить за функционированием дат у Набокова со словарем китайского календаря можно, но никто этого не делает. Впрочем, мы не предполагаем обсуждать здесь вопрос о «границах интерпретации», нам важно подчеркнуть только, что нередко в работах об авторском присутствии у Набокова интересные и убедительные наблюдения соседствуют с неправдоподобными. Это касается в первую очередь анаграмм, а также близкого к ним явления «хроместезии», при котором ав-



торское присутствие обозначается указанием на оттенки цветов, связанные с инициалами или полным именем Набокова через посредничество синестезических ассоциаций писателя, зафиксированных в автобиографии [Шапино, 1999, с. 34].

Иной подход к проблеме «литературной персоны», или «литературной личности», Набокова представлен в работах Н. Г. Мельникова и Г. Рыльковой. Н. Г. Мельников проанализировал «литературную репутацию» В. Набокова в аспекте рецепции творчества писателя критиками – русскими и американскими [Мельников, 1998, 2000]; кроме того, им рассмотрены аспекты «литературного имиджа» Набокова в американский период творчества [Мельников, 2002, 2003]. В статье Г. Рыльковой также анализируется писательский «имидж» Набокова [Рылькова, 2001].

Указанные работы являются только первыми подступами к проблемам «литературной репутации», «литературного имиджа», «литературной персоны» Набокова. Между тем вопрос об авторской субъективности в литературе Нового времени – один из наиболее обсуждаемых в литературоведении. Об этом свидетельствует появление работ, посвященных проблеме авторского права [Вудманси, 2001], анализу авторской идентичности [Абашева, 2001], стратегиям писательского поведения на литературном рынке [Берг, 2000] и новых обозначений близкого к «литературной личности» явления – «автоперсонаж», «персонажный автор» [Дворцова 2002; Мароши, 2000; Скоропанова, 2001].

Важно подчеркнуть, что для анализа подобного рода проблематики требуется комплексный подход, учитывающий социологические, социально-психологические, экономические аспекты проблемы. Между тем в отечественном литературоведении сложившихся традиций такого подхода не существует. Наверное, поэтому многие выводы названных выше авторов неубедительны. Так, Н. Г. Мельников, например, считает, что «литературная персона» Набокова часто предопределяла художественную практику писателя [Мельников, 2002, с. 37]. Вопрос о предопределении – очень сложный вопрос. Еще Б. М. Эйхенбаум в связи с темой «литературного быта» писал: «Литература, как и другой специфический ряд явлений, не порождается фактами других рядов и потому не сводима на них. Отношения между фактами литературного ряда и фактами, лежащими вне его, не

могут быть просто причинными, а могут быть только отношениями соответствия, взаимодействия, зависимости или обусловленности» [Эйхенбаум, 2000, с. 345].

По-видимому, для того чтобы подвергнуть профессиональному анализу «литературное поведение» В. Набокова, необходимо не только привлечение нового – «нелитературного» – материала (дизайн книг, фотографии, выступления на телевидении), но и разработка особой методики его анализа. Ориентация же на работы И. Н. Розанова, Б. В. Томашевского, Ю. Н. Тынянова, которую можно наблюдать в существующих исследованиях, кажется не совсем современной.

Новизна нашей работы связана с аспектом анализа «литературной персоны» В. Набокова: явление «литературной персоны» рассматривается в коммуникативном аспекте, предполагающем изучение литературы как средства массовой коммуникации.

Принципиальное значение для нас имеет предположение о том, что «литературная персона» является особой формой выражения авторской субъективности в новой (в сравнении с эпохой романтизма, назвавшего автора Гением и устами Гегеля обосновавшего «принцип субъективности») коммуникативной ситуации – превращения литературы и искусства в средство массовой коммуникации. Признаками данной коммуникативной ситуации являются «омассовление» искусства – увеличение числа потребителей художественной продукции, которых автору приходится принимать в расчет, развитие технических средств тиражирования произведений и в целом технических средств художественного производства, актуализация «товарности» искусства и, как следствие, увеличение степени отчуждения. Важное последствие возникновения новой коммуникативной ситуации для авторской субъективности состоит в том, что автор утрачивает статус романтического Гения; произведение перестает восприниматься как выражение вдохновенной души художника, но становится тем, чем было всегда, – замещением, т.е. объективацией в знаковой форме, авторской субъективности. Необходимо подчеркнуть, что с возникновением такой коммуникативной ситуации изменяется не только статус автора, но и в целом система репрезентации в искусстве.

В настоящий момент очевидно смещение фокуса внимания филологических дисциплин в сторону прагматики. В лингвистических исследованиях популярен коммуникативно-прагматический подход, значительная часть литературоведческих исследований ведется в рамках нарративистики. Многие современные направления, с которыми связано литературоведение (постколониальные, гендерные исследования), имеют антропологический характер: артефакт рассматривается здесь не только сам по себе, но и как объективация социальности субъекта. Практика анализа в рамках указанных подходов и направлений нередко сопровождается сведением эстетического к лингвистическому или социальному, что побуждает определить такую область анализа, которая не была бы только коммуникативной, не была бы только антропологической, но позволяла бы сохранить собственно артефакт, учитывая, однако, современные подходы.

В нашей работе попытка определить подобную область анализа была осуществлена с опорой на работы лидеров Франкфуртской школы (Т. Адорно, В. Беньямин). При трактовке коммуникативного аспекта литературы оказались значимыми положения, сформулированные в работах П. Бурдьё, В. Волошинова, И. Ильина, Ж. Лакана, Ю. Левина, А. Леонтьева, Ю. Лотмана, Я. Мукаржовского, Ю. Тынянова.

Первая глава монографии имеет теоретический характер. Здесь дается обзор важнейших трактовок категории автора; характеризуются понятия литературной личности, авторской маски, литературной репутации писателя в трудах формалистов и близких формализму литературоведов; анализируется полемика В. В. Виноградова и М. М. Бахтина. В ходе краткого экскурса в историю авторства выявляются факты, значимые в плане генезиса особой формы выражения авторской субъективности, условно называемой «литературной персоной».

Во второй главе предлагаются варианты анализа форм выражения авторской субъективности в романах и рассказах В. Набокова.

В третьей главе речь идет о формах выражения авторской субъективности в так называемых «нефикциальных» текстах В. Набокова – автобиографии и интервью.

Следует подчеркнуть, что работа, предлагаемая читателю, не претендует на всестороннее рассмотрение проблемы авторской субъективно-

сти ни в теоретическом, ни тем более в историческом отношении; задача ее скромнее – определить одно из направлений, в котором может вестись разговор о месте автора в современной коммуникативной ситуации.

При цитировании текстов В. Набокова используются следующие сокращения (ссылки приводятся в круглых скобках):

AI – AV, 2000 — Набоков В. В. Собрание сочинений американского периода: В 5 т. СПб., 2000. (Римская цифра указывает номер тома.)

PII – PV, 2000 — Набоков В. В. Собрание сочинений русского периода: В 5 т. СПб., 2000. (Римская цифра указывает номер тома.)

Лекции, 2002 — Набоков В. В. Лекции о «Дон Кихоте». М., 2002.

Набоков, 2002 — Набоков о Набокове и прочем: Интервью, рецензии, эссе / Сост. Н. Г. Мельникова. М., 2002.

Предисловие, 1997а — Предисловие к английскому переводу романа «Приглашение на казнь» («Invitation to a Beheading») // В. В. Набоков: pro et contra. Т. 1. СПб., 1997.

Предисловие, 1997б — Предисловие к английскому переводу романа «Соглядатай» («The Eye») // В. В. Набоков: pro et contra. Т. 1. СПб., 1997.

Предисловие, 1997в — Предисловие к английскому переводу романа «Король, дама, валет» («King, Queen, Knave») // В. В. Набоков: pro et contra. Т. 1. СПб., 1997.

Предисловие, 1997г — Предисловие к роману «Bend Sinister» // В. В. Набоков: pro et contra. Т. 1. СПб., 1997.

При повторной ссылке на то же издание в случае, если повторная ссылка не отделена от предшествующей ссылками на другие издания, названия, буквы и цифры опускаются, в круглых скобках указывается только номер страницы.

# Глава 1. ПРОБЛЕМА АВТОРСКОЙ СУБЪЕКТИВНОСТИ В ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

## 1.1. Теории автора

### 1.1.1. «Литературная личность» автора в трудах формалистов

В современных трактовках понятие «литературной личности» В. Набокова имеет двойственный характер. Оно тяготеет к сфере художественного творчества, если его соотносят с понятием «образ автора» в художественном произведении (П. Тамми, Г. Шапиро), и к «жизненной», внехудожественной реальности, если его соотносят с публичным поведением писателя (Н. Мельников, Г. Рьлькова).

Данная двойственность унаследована от формализма, в котором можно выделить два подхода к теоретической разработке сходных понятий: имманентный анализ, направленный на выявление способов представления и замещения автором самого себя в художественном тексте, и подход с позиций «социологии литературы». В первом случае использовалось понятие авторской «маски» (И. Груздев). Функция авторской «маски» связывалась с «остранением»: «маска» «представляет собой некую сумму всех острающих приемов», причем авторская «маска» отграничивается от «личности автора как исторической, биографической или мировоззренческой величины» [Ханзен-Леве, 2001, с. 267]. Во втором случае также рассматривались способы замещения автора, но только на материале «литературного быта». Здесь возникала необходимость противопоставить «биографическую» и «литературную» ипостась автора. В рамках такого подхода Б. В. Томашевским использовалось понятие «литературной личности». Ю. Н. Тыняновым «литературная личность» трактовалась как результат *«экспансии литературы в быт (курсив автора. – И. Г.)»* [Тынянов, 1977, с. 279]. «Литературная личность» обнаруживалась у таких писателей, как Пушкин, Толстой, Блок, Маяковский, Есенин.

При концептуализации авторской «маски» и «литературной личности» в формализме большое значение имела оппозиция литературного и нелитературного «рядов». Эта оппозиция не позволяет рассматривать явления авторской «маски» и «литературной личности» как соотносительные. В результате «литературная личность» расщепляется на множество «личностей», существующих в различных дискурсивных условиях. Такому заключению противоречит тот факт, что и авторская «маска», и «литературная личность» суть замещения биографической личности, т.е. они имеют единый субстрат и возникают, по-видимому, в сходных условиях. Разрешить это противоречие, сохраняя противопоставление литературного и внелитературного «рядов» и не вводя никаких дополнительных посредников между ними, невозможно.

С иных позиций к проблеме связи биографии и творчества писателя подошел Г. О. Винокур. Принципиальным в его подходе было рассмотрение биографии в становлении, «делании», так что биография превращалась в текстуальное образование, обладающее своими синтаксисом («развитие есть синтаксис») и стилистикой («стилистические формы поэзии суть одновременно стилистические формы личной жизни») [Винокур, 1927, с. 33, 82]. Проводя аналогию биографии с повествованием, Г. О. Винокур прежде всего решал задачи научного биографирования; в соответствии с данной позицией личность писателя должна была представлять собой реконструкцию, принадлежащую исследователю.

Другое смещение фокуса исследования можно наблюдать в книге И. Н. Розанова «Литературные репутации» (1928), где автор рассматривался как объект восприятия, причем не столько современников, сколько читателей последующих поколений.

Общим для работ Г. О. Винокура и И. Н. Розанова является то, что личность автора в них исследуется как объект биографирования или восприятия. Иными словами, эти работы почти не соотносятся с проблематикой «литературной личности». Подходы названных исследователей указаны для того, чтобы подчеркнуть, что в дальнейшем нас будет интересовать автор не как объект, а как субъект, сознательно стремящийся сформировать в сознании читательской аудитории представление о себе как о писателе.

Несмотря на большое количество продуктивных идей, в дальнейшем «социоцентрический» подход к проблеме автора в отечественном литературоведении не получил развития<sup>1</sup>. Имманентный же анализ «образа автора» продолжал разрабатываться в трудах В. В. Виноградова.

### **1.1.2. Полемика В. В. Виноградова и М. М. Бахтина**

*Автор, сказ и диалог в трактовке В. В. Виноградова и М. М. Бахтина.* В ходе многолетних исследований в трудах В. В. Виноградова было выработано следующее понимание категории «образ автора». Образ автора представляет собой центр художественного произведения, выражающий отношение автора к событиям, о которых рассказывается в тексте. Построение образа автора в качестве ведущего начала произведения связано с обращением автора к читателю через текст; образ автора прямо или косвенно проявляется во всем произведении: в композиции, в сюжете, в стиле, тем самым как бы задавая восприятие и оценку рассказываемых событий. Образ автора представляет собой символическую, т.е. принципиально многозначную, структуру, которая допускает широкий спектр интерпретаций. Любой образ автора строится на эстетическом отчуждении биографической личности автора и на знании, что излагаемые прецеденты являются вымыслом [Рождественский, 1996, с. 230 – 231].

Параллельно в собственно эстетическом измерении и в полемике с В. В. Виноградовым проблема автора рассматривалась М. М. Бахтиным. Автор мыслился М. М. Бахтиным не персонально как субъект, не стилистически как функция текста, но, если позволено будет так сказать, «теологически»<sup>2</sup>. Автор – это чистая энергия завершения мира произведения в его становлении, поэтому автор «внезаходим» миру произведения, занимает по отношению к нему «внежизненную» активную позицию. Позднее, в полемике с лингвистическим пониманием образа автора у В. В. Виноградова, М. М. Бахтин пришел к необходимости терминологического удвоения, ко-

---

<sup>1</sup> Много позже проблематика, связанная с «литературной личностью» и «литературным поведением», стала рассматриваться Ю. М. Лотманом [см., например: Лотман, 1997а].

<sup>2</sup> О религиозно-философских контекстах эстетики М.М. Бахтина пишут многие исследователи [см., например: Боннецкая, 1995; Исупов, 1992, 1995; Тамарченко, 2001].

того, заметим, не избегает ни один разговор об авторе<sup>3</sup>. Он разграничил автора-творца, «первичного» автора, субъекта художественного завершения и «вторичного», изображенного автора. Изображенный автор у Бахтина отчасти аналогичен образу автора у Виноградова. Позже концепция М. Бахтина была детализирована в рамках системно-субъектного подхода в работах Б. О. Кормана, разграничившего биографического автора, автора как носителя концепции произведения и опосредующие его субъектные (повествователь, личный повествователь, рассказчик) и сюжетно-композиционные формы [Корман, 1977]<sup>4</sup>.

Так схематически можно резюмировать построения М. М. Бахтина и В. В. Виноградова. Несмотря на периодическое обновление литературы, посвященной их полемике [Чудаков, 1980; Перлина, 1995; Махлин, 2000], мы полагаем, что существо их спора нуждается в дополнительном изучении. В ходе анализа полемики двух ученых мы попытаемся сформулировать положения, на которые в дальнейшем будем опираться.

Две различные трактовки образа автора представляют собой нечто более глубокое, нежели расхождение во взглядах двух филологов. Несовместимость интенций М. М. Бахтина и В. В. Виноградова может быть показана на примере сказа.

В готовившейся к печати в конце 1920-х гг., но так и не опубликованной при жизни работе В. В. Виноградова, посвященной проблеме сказа, содержится полемическое замечание в адрес М. М. Бахтина: «Утверждение, что “в большинстве случаев сказ есть прежде всего установка на ч у ж у ю р е ч ь, а уж отсюда как следствие – на устную речь”, исторически и теоретически неверно» [цит. по: Виноградов, 1980, с. 331]. В. В. Виноградов полагает, что сказ не обязательно представляет собой чужую речь: «Литературный сказ может явиться как результат переноса в литературу, в план образа автора общественно-бытовой позиции писателя. Наивно представлять писательский образ – “одноголосным” или лучше: одноли-

---

<sup>3</sup> Особенно разветвленную систему разделений можно наблюдать в нарративистике, где выстраивается иерархия повествовательных инстанций, или уровней: автор (конкретный) – читатель (конкретный); повествователь (нарратор) – эксплицитный или имплицитный читатель (нарратор); фокализатор – имплицитный «зритель»; герой – герой (акторы).

<sup>4</sup> Отношения преемственности между подходом Б. О. Кормана и М. М. Бахтина всесторонне проанализированы В. П. Скобелевым [2003].



ким» [Там же, с. 332]. Автор, таким образом, может надевать ту или иную стиливую «маску», но оставаться всегда тождественным себе лицом. Напротив, у М. М. Бахтина в книге «Проблемы творчества Достоевского», на которую ссылается Виноградов, сказ понимается как «изображенная» речь.

Однако, по Бахтину, «изображенной» является речь всякого героя. Именуя мир, давая речь герою, автор не говорит, но изображает<sup>5</sup>. Читатель же, в свою очередь, не читает, а внимает герою и созерцает его. Все произведение, таким образом, оказывается инобытием автора. Автор «вненаходим» миру произведения, т.е. буквально находится «вне» него, отсутствует<sup>6</sup>.

В трактовке же В. В. Виноградова произведение представляет собой единственную форму бытия автора. Автор – говорящий субъект. Он может фигурировать в мире произведения наряду с другими персонажами (см., например, характеристику образа автора в «Пиковой даме»). Он всегда, даже при безличном повествовании, может быть воображен как фигура, как образ.

Различие в направленности поисков М. М. Бахтина и В. В. Виноградова можно немного метафорически обозначить как сосредоточение на плане содержания и на плане выражения соответственно<sup>7</sup>. Учеными фик-

---

<sup>5</sup> Мы имеем в виду здесь, конечно, автора-творца, т.е. «первичного» автора.

<sup>6</sup> Этот тезис позволяет сближать М. М. Бахтина с М. Бланшо [см.: Понцо. 1995].

<sup>7</sup> В самом деле, М. М. Бахтин сосредоточен на мыслительных представлениях, он оперирует не фонетическими словами, коннотациями, «приемами», как В. Виноградов, а денотатами, понятиями, идеями, «голосами» и «кругозорами», для него язык как будто не имеет своего материального субстрата, но является чистым, «прозрачным» представлением. Ср. также упреки В. Н. Волошинова в «Марксизме и философии языка» (1929) в адрес современной ему «объективистской» лингвистики, связанные с тем, что она сосредоточена на описании «мертвых» языков, а потому язык, воспринятый ею как «непрозрачный», мыслится чисто формально (в иерархической системе лингвистики вершиной является предложение, а не высказывание), и аналогичные упреки М. М. Бахтина в работе «Проблема речевых жанров» (1952 – 1953). Анализ автора-творца у М. М. Бахтина является «анализом через синтез», он ведется в плане «видения», «представления» говорящего. Аргументы М. М. Бахтина нередко строятся на апелляции к внутреннему опыту, как бы «незнакомому» представлению чувств – любви, жалости, милости, доброты и т.п., причем нередко эмоциональные состояния гипостазированы и превращаются в аллегории типа «серьезности» или «веселой относительности».

сируются различные аспекты категории автора (говорение и молчание, избыток и недостаток знания, внутри- и вненаходимость, присутствие и отсутствие), придающие ей характер парадоксальности.

Попытку объединить позиции М. М. Бахтина и В. В. Виноградова осуществила Н. К. Боннецкая. Ею были определены два «полюса эстетического»: «В едином эстетическом акте – акте творчества, или... восприятия – иллюзия *и* воздвигается *и* разрушается. Эстетическое восприятие, развивающееся во времени, колеблется между этими двумя полюсами эстетического. То созерцатель забывает о себе и об авторе и растворяется в произведении, то он вдруг начинает видеть все те скрепы и швы, которыми пользуется автор, конструируя художественный мир, и проникается чувством авторского присутствия в нем» [Боннецкая, 1986, с. 248]. При этом ею было отмечено, что «образ автора созерцается нами тогда, когда происходит преодоление иллюзии, когда вступает в силу второй аспект эстетического» [Там же, с. 249]. Двум «полюсам эстетического» соответствуют в другой терминологии две возможные точки зрения на мир произведения – внутренняя и внешняя [Успенский, 1995]. Смена точки зрения с внутренней на внешнюю, переключение с плана содержания на план выражения будет представлять собой разрушение иллюзии и одновременно «изображение» автора.

Различие позиций филологов проявилось и в трактовке понятия «диалог». Книга В. В. Виноградова «О художественной прозе» (1930) писалась в явной полемике с М. М. Бахтиным. Здесь на примере «Дневника писателя» Ф. М. Достоевского В. В. Виноградов показывает, как полемическое цитирование изменяет смысл цитаты: «Драматический диалог (с цитатами из речи Спасовича) теперь как бы превращается в острый, страстный “разговор”, в спор. Но на самом деле рождается лишь литературная иллюзия диалога: ведь писатель не дает Спасовичу произнести ни слова от себя. Он лишь воспроизводит как бы непосредственно перед самим Спасовичем отрывки из его речи, но совершенно меняя их “интонации”. их экспрессивные формы. Речь Спасовича, как цитата во враждебном ей контексте, семантически деформируется в передаче автора» [Виноградов, 1980, с. 161]. В. В. Виноградов противопоставляет иллюзию диалога

диалогу реальному и демонстрирует, что иллюзия диалога – скорее, нечто противоположное диалогу реальному<sup>8</sup>.

Примечателен вывод В. Виноградова о смысле «диалогичности» в «Дневнике писателя»: «...ораторский монолог получает форму “многоголосой” диалогической структуры, однако без всякой “театрализации”, без всякого “представления” манеры речи персонажей. Получается диалог не лиц, а систем мировоззрения, условно воплощенных в лица» [Виноградов, 1980, с. 167]. В. В. Виноградов говорит здесь об условных воплощениях в лица, которые замещают реальные объекты, – реальных говорящего и слушающего и реальный предмет обсуждения. Спор ведется именно так, как будто речь идет не об объективных событиях, фактах и т.п. – неких реальных объектах, которые имеют право на то, чтобы стать предметом обсуждения, а о воображаемых объектах – идеологиях, имеющих условную аллегорическую форму и, следовательно, обладающих только риторическим модусом существования.

В работе о сказе В. В. Виноградов пишет о том, что в определенные «эпохи литературной эволюции» «литературный облик писателя может быть замещен уединенным или каким-нибудь профессионально-бытовым “я” его личности. И, сбрасывая с себя оковы литературности, личность тогда на внутреннем монологе, на обращенном внутрь себя размышлении и сказе или на словесных формах своей бытовой практики строит новый образ автора» [Там же, с. 332]; далее он цитирует «Уединенное» и «Опавшие листья» Василия Розанова. Это высказывание поясняет понимание сказа у Виноградова: сказ – это некий отказ от «литературности», но осуществляться он может в различных направлениях, не только в направлении «чужой речи». Сказ поэтому может приближаться к подлинному, «нелитера-

---

<sup>8</sup> Удивительно, что никто, насколько нам известно, не обратил внимания на эти замечания В. В. Виноградова. Н. Перлина о процитированном фрагменте, например, пишет: «...когда Бахтин настаивал, что всякий индивидуальный акт дискурса есть внутренне незаконченная, открытая часть диалога. Виноградов демонстрировал, что даже реальный диалог построен из набора четких монологических отрывков» [Перлина, 1995, с. 164; ср. также: Томсон, 2001]. Но в книге Виноградова нет ни одного примера реального диалога, построенного из четких монологических отрывков. В 20 – 30 гг. XX в. разговорная речь еще не стала предметом систематического изучения лингвистики. Единственное исключение – работа Л. П. Якубинского «О диалогической речи» (1923), но даже в ней, несмотря на ее новаторский характер, не было примеров реальных диалогов – завершенных текстов, записанных «в поле».

турному» способу выражения писателя. Но «словесные формы» «бытовой практики», попадая в письменную речь, тоже должны представлять собой замещение подлинной – устной – речевой практики. Еще В. Б. Шкловский в книге о Василии Розанове (1921) показал условность «сбрасывания оков литературности» у Розанова. Стало быть, самое прямое, непосредственное говорение автора представляет собой иллюзию, точно также как и изображение «диалога» в тексте всегда иллюзорно, условно.

*Коммуникативная ситуация в трактовке В. Н. Волошинова – М. М. Бахтина.* В. В. Виноградов обратил внимание на подмену значений слова «монологический» в книге М. М. Бахтина о Достоевском [Там же, с. 70]. Такую же подмену можно наблюдать и в трактовке М. М. Бахтиным понятия «диалог».

Рассмотрим статью В. Н. Волошинова «Слово в жизни и слово в поэзии» (1926), в существенных моментах воспроизводящую аргументацию М. М. Бахтина<sup>9</sup>. В этой статье В. Н. Волошинов иллюстрирует суть социального общения следующим примером. Запись фразы «Так!», изъятая из «внесловесного контекста», невозможно адекватно понять. «Внесловесный контекст», по Волошинову, может складываться:

- 1) из общего для говорящего и слушающего пространственного кругозора;
- 2) общего для обоих знания и понимания этого положения;
- 3) общей для них оценки этого положения.

Если представить, что в момент беседы два находящихся в комнате собеседника посмотрели в окно и увидели, что пошел снег, притом оба знают: уже май, давно пора быть весне – и обоим надоела зима, то запись приобретет смысл.

Далее автор сосредоточивается на оценке и ее влиянии на интонацию высказывания: из общего для собеседников ожидания весны и общего недовольства затянувшейся зимой вырастает интонация, с которой произносится «Так!». «Общность подразумеваемых основных оценок – это та канва, на которой вышивает узоры живая человеческая речь», – делает вывод В. Н. Волошинов [Бахтин, 2000, с. 81]. Но ориентацией на «социально-

---

<sup>9</sup> См., например, работу М. М. Бахтина «Проблема речевых жанров». Статья В. Н. Волошинова избрана нами потому, что в ней более заметны непоследовательности, присущие аргументации М. М. Бахтина.

хоровую» поддержку спектр интонации не исчерпывается. Интонация адресована и третьему лицу – зиме. В ней содержится метафора, которая может быть развернута в высказывание: «Вот упрямая зима, не желает сдаваться, а уж пора бы!» [Там же, с. 82]. Интонация ориентируется в двух направлениях: по отношению к слушателю как союзнику или свидетелю и по отношению к предмету высказывания как к третьему «живому участнику; интонация бранит его, ласкает, принижает или возвеличивает» [Там же, с. 82]. Итоговый вывод звучит так: «Всякое действительно произнесенное (или осмысленно написанное), а не дремлющее в лексиконе слово есть выражение и продукт социального взаимодействия трех: говорящего (автора), слушателя (читателя) и того, о ком (или о чем) говорят (героя)» [Там же, с. 83]. Бросающееся в глаза отождествление реального и воображаемого, может быть, и не заслуживало бы такого пристального внимания, если бы в других текстах М. М. Бахтин не «проскакивал» момент этого отождествления с удивительным постоянством<sup>10</sup>. Очевидно, что реальное присутствие предмета речи в ситуации общения кардинальным образом изменило бы ее. Указанное же Бахтиным фигуральное присутствие переводит предмет речи скорее в разряд предмета сплетни или слуха.

Предмет речи и адресат, таким образом, обладают различным статусом, что ясно участникам коммуникативного взаимодействия. Говорящий понимает, что объект отсутствует, но он делает вид, будто думает, что объект может услышать его речь. Представляя объект присутствующим, он «разыгрывает» представление. Но он «разыгрывает» представление, несомненно, в расчете на то, что собеседник поймет его правильно, – представление, конечно, предполагает «зрителя».

Если далее обратиться к письменному тексту и его адресованности, то станет очевидной метафоричность понятия «диалог» по отношению к нему. Как известно, письменный текст адресован тому, кого нет, тем, кого не будет, – в этом функция письма и письменности вообще.

---

<sup>10</sup> Даже в таких написанных для себя «критических» фрагментах, которые названы публикаторами «Человек у зеркала» (1943) и «Риторика, в меру своей лживости» (1943), Бахтин обращает внимание на присутствие другого как репрессивной инстанции, но не замечает, что это воображаемое присутствие не тождественно присутствию реальному. Притом Бахтин, разумеется, осознает метафорический смысл своих высказываний, но делает это принципиально не до конца.

Анализ коммуникации у В. Волошинова чрезвычайно напоминает то, о чем будет говорить позже Жак Лакан<sup>11</sup>. Лакан, в отличие от Бахтина, провел разграничение между другим (конкретным реальным адресатом) со строчной буквы и Другим. Другим с прописной буквы может быть кто угодно, но скорее всего, им будет Бог. Этот Другой, в отличие от другого, удерживается говорящим как возможный адресат всегда, даже в том случае, когда говорящий видит перед собой реального слушающего.

По-видимому, другой в ситуации общения может время от времени замещаться или другим другим, или Другим. Выразиться замещение может по-разному, но наиболее показательный случай – разумеется, оговорка, очитка и т.п. Таким образом, говорящий всегда говорит не только больше, чем он намеревался сказать, но и меньше, чем он сказать желал бы. Другим не только санкционирована речь, им положены и ее пределы. Понятие «избытка видения / знания», о котором писал М. М. Бахтин в связи с эстетической активностью автора, с известными упрощениями может быть экстраполировано на любое высказывание.

Если теперь вернуться к мысли о том, что даже самое непосредственное говорение автора будет иллюзией, и соотнести ее с ситуацией отсутствия, в которой осуществляется процесс письма, то можно сделать вывод, что иллюзия как раз и порождена ситуацией отсутствия, иллюзия как бы компенсирует это отсутствие, но при этом сохраняет свой статус иллюзии. Отсюда – возможность притворной искренности, искреннего притворства, т.е. «игры» с читателем.

Е. В. Падучева называет коммуникативную ситуацию, предполагаемую повествовательным текстом, «неполноценной» («неканонической»), так как в ней отсутствует либо говорящий, либо слушающий. Различные виды условностей, по ее мнению, ориентированы на то, чтобы преодолеть эту неполноценность [Падучева, 1996, с. 199]. Такая трактовка коммуникативной ситуации основана на предположении о том, что мир произведения – это «возможный» мир [см. также: Серль, 1999; Льюиз, 1999]: о вымышленном мире можно говорить на том же языке, что и о мире невымышленном. Мы не согласны с данной трактовкой коммуникативной си-

---

<sup>11</sup> На эту параллель указал Вяч. Иванов [Иванов, 2001, с. 271]. В частности, «метафорический» компонент интонации у В. Н. Волошинова можно соотнести с «метонимическим объектом» Ж. Лакана [Лакан, 2002, с. 17 – 20].

туации. Действительно, в ситуации рассказывания, например, сказки можно наблюдать «полноценную» коммуникативную ситуацию (и говорящий, и слушающий присутствуют), но она не отменяет условности рассказа. Кроме того, типично нарративную условность (технику несобственно-прямой речи, например) можно обнаружить в судебных речах известных ораторов (А. Ф. Кони, Ф. Н. Плевако и др.), на которые заметно повлияло развитие психологизма в художественной прозе 60 – 70-х гг. XIX в. Речи произносились в суде в присутствии адресата и самого предмета речи – «героя», но это не мешало использованию в них типично литературной условности. И тем не менее проблематика отсутствия-присутствия очень важна. Она долгое время оставалась одной из ключевых в философии XX в. Онтологизация отсутствия привела к радикальным выводам структурализм [Эко, 2004]. Вариацией темы отсутствия является идея «смерти автора» [Барт, 1994; Фуко, 1996].

### ***1.1.3. Вопрос о «смерти автора» и параметры новой коммуникативной ситуации***

Ролан Барт в известном эссе 1968 г. констатировал исчезновение фигуры автора. Существует несколько трактовок тезиса Р. Барта, которые различаются в зависимости от того, с какой точки зрения рассматривается исчезновение фигуры автора – с точки зрения читателя или с точки зрения самого автора как субъекта творческой активности. В первом случае констатируется произвол читателя [см., например: Большакова, 2004, с. 23]; проблематизируются критерии определения авторской интенции [Компаньон, 2001]; обнаруживается, согласно П. Бурдьё, тотальная зависимость существования автора от конъюнктуры «поля литературы» [Зенкин, 2003, с. 36].

Относительно характеристики «смерти автора» со второй точки зрения следует указать на противоречие в рассуждениях Р. Барта, который заметил, что одновременно со смертью автора родился читатель [Барт, 1994, с. 391]. Известно также, что, по Барту, место автора занял абстрактный «скриптор»: «скриптор» «рождается одновременно с текстом, у него нет никакого бытия до и вне письма, он отнюдь не тот субъект, по отношению к которому его книга была бы предикатом; остается только одно время –

время речевого акта, и всякий текст вечно пишется здесь и сейчас» [Там же, с. 387]. Читатель так же абстрактен, как и «скриптор»: «читатель – это человек без истории, без биографии, без психологии, он всего лишь *некто* (курсив автора. – И. Г.)» [Там же, с. 390]. Эту абстрактность невозможно совместить с тезисом о «здесь и сейчас» читаемом тексте. «Скриптор» и читатель не могут быть абстрактными одновременно. Барт, по-видимому следуя какой-то метафорической логике, отождествил присутствие и отсутствие. Абстрактный читатель не может «здесь и сейчас» читать текст, ибо он уже будет не абстрактным, точно так же как абстрактный «скриптор» не может «здесь и сейчас» его писать. Предположим, что, действительно, автор, вполне конкретный, представляет себе читателя, пусть даже абстрактного, как «то пространство, где запечатлеваются все до единой цитаты, из которых слагается письмо» [Там же, с. 390], т.е. как своеобразную персонификацию «письма». В таком случае, для того чтобы заинтересовать читателя, автор будет стремиться к отличию от «письма» – к обману читательских ожиданий, к игре с представлениями читателя о «письме».

Мы полагаем, что с этой точки зрения тезис о «смерти автора» есть тезис о возникновении новой (в сравнении с эпохой романтизма в самом широком его понимании) коммуникативной ситуации, состоящей в превращении искусства в средство массовой коммуникации, в которой оказывается автор, и эта коммуникативная ситуация и влечет «смерть автора»: автор как бы не волен говорить то, что он хочет сказать. Конечно, речь и письмо всегда адресованы, т.е. момент неволи или невольности всегда присущ речи, однако эта адресованность может ощущаться по-разному: с одной стороны, ее можно не замечать вообще, с другой – она может оказывать сильнейшее воздействие на дискурс. Когда автор пытается скоординировать речь с ожиданиями воображаемого адресата и обмануть их, когда он беспрестанно принимает его в расчет, тогда и наступает его метафорическая «смерть» как суверенного творца, но тогда же возникают интертекстуальность, игра с читательскими ожиданиями, художественный эксперимент – то, что формалистами было названо «деавтоматизацией» восприятия, а Ю. М. Лотманом – «эстетикой противопоставления».

Если связывать «смерть автора» с возникновением новой коммуникативной ситуации, то Барт оказывается вовсе не первооткрывателем этого



явления. О том же, в сущности, писали Вальтер Беньямин и Ян Мукаржовский. В частности, Беньямин указал, что с развитием технических средств принципиально меняется статус произведения искусства – оно становится тиражируемым. Однако, как замечает Беньямин, «даже в самой совершенной репродукции отсутствует *один момент*: здесь и сейчас произведения искусства – его уникальное бытие в том месте, в котором оно находится (курсив автора. – И. Г.)» [Беньямин, 2000, с. 125]. Произведение искусства превращается в товар и начинает подчиняться законам рынка.

Последствия возникновения данной коммуникативной ситуации оказываются разрушительными для романтического «принципа субъективности»: художник утрачивает статус Гения. Уже Ян Мукаржовский в статье «Личность в искусстве» (1944) откровенно иронизировал над критиком, ищущим в произведении воплощения переживаний автора. Мукаржовский подчеркивает, что всякое переживание автора объективировано в знаке и предназначено для читателя, т.е. является замещением переживания [Мукаржовский, 1994, с. 519, 515]<sup>12</sup>.

В связи с проблематикой присутствия-отсутствия следует отметить также высказывания Вальтера Беньямина о статусе киноактера в новой коммуникативной ситуации: со ссылкой на Пиранделло Беньямин отмечает, что актер, играющий в кино, отличается от актера, играющего на сцене. Актер в кино отчужден от своего изображения: «Киноактер, стоящий перед камерой, знает, что в конечном счете он имеет дело с публикой: публикой потребителей, образующих рынок» [Беньямин, 2000, с. 138], но он не видит эту публику, точно так же как публика видит не игру актера, она «вживается в актера, лишь вживаясь в кинокамеру» [Там же, с. 135]. Аналогии всегда страдают неполнотой, но мы бы все же решились провести параллель между положением писателя в новой коммуникативной ситуации и положением актера кино<sup>13</sup>: в том и в другом случае происходит игра, представление, ориентированное на невидимого, отсутствующего другого.

---

<sup>12</sup> Ср. с прямо противоположным романтическим пониманием цели творчества: «...поэт-романтик в своем произведении стремится прежде всего рассказать нам о себе. “раскрыть свою душу”. Он исповедуется и приобщает нас к эмоциональным глубинам и человеческому свособразию своей личности» [Жирмунский, 2001, с. 359].

<sup>13</sup> Ср. также подобные аналогии в работах Б. М. Эйхенбаума. например, в его программных статьях «Литература и писатель» (1928) и «Литературный быт» (1929).

«Литературная персона» может рассматриваться как роль, которая разыгрывается писателем перед публикой в ситуации отсутствия, т.е. как роль, разыгрываемая перед невидимым зрителем.

Отметим, что утверждение об особых изменениях в сфере художественной коммуникации не следует понимать так, будто сначала нечто было в присутствии и полноте, а затем, в результате «отпадения» от идеала полноты, превратилось в отсутствие (именно на такую интерпретацию нацеливает охарактеризованное выше понятие «неканоничности» коммуникативной ситуации). Скорее, картину следует представлять противоположным образом: то, что сначала вообще не рассматривалось как релевантное, не тематизировалось, стало все более настойчиво заявлять о своем праве на присутствие.

Таким образом, метафора «смерти автора» и концептуализация «литературной личности» соотносительны: они отсылают к одному и тому же явлению – превращению искусства в средство массовой коммуникации.

Мы полагаем, что именно понятие коммуникативной ситуации оказывается тем элементом, который был необходим для последовательной разработки проблематики «маски» и «литературной личности» в исследованиях формалистов, поскольку оно позволяет связать различные коммуникативные практики и выделить в них ряд типологически сходных признаков<sup>14</sup>.

## **1.2. История авторства в аспекте генезиса новых форм выражения авторской субъективности**

Чтобы подойти к проблеме генезиса явления «литературной персоны», необходимо проследить историческую динамику феномена авторства. И здесь возникают некоторые затруднения. История, как известно, пишется на основе теории. Кроме того, история всегда пишется как история современности. Понятие авторства в современном его значении и тем более понятие «литературной персоны» – сравнительно новы, поэтому применять их по отношению к литературе «доавторских» эпох невозможно. В истории развития литературы мы попытаемся отметить те явления, кото-

---

<sup>14</sup> Ср. коммуникативную интерпретацию И. П. Ильиным явления «маски автора» в литературе постмодернизма [Ильин, 1990, с. 92 – 94; 2001, с. 6 – 8].

рые при проекции на них современной художественной практики приобретают особый, не свойственный им смысл – смысл истока.

В долитературную эпоху миф не имел автора. Впервые образ автора появляется в эпосе. Но эпос воспринимается не как вымысел, а «как рассказывание и пересказывание “ничьего” сюжета по правилам искусства, как мастерство» [Аверинцев, 1978, с. 29], поэтому эпический поэт (древнегреческий аэд, скандинавский скальд) представляет собой собирательный, сверхличный образ автора. В то же время категория авторства связывается с категорией авторитета [Там же, с. 29].

В эпоху Ренессанса, с одной стороны, развивается процесс секуляризации искусства, обусловивший формирование индивидуалистических представлений об авторе, с другой – утверждается платоническая теория и история искусства. В результате искусство постепенно перестает восприниматься как ремесло, а художник может возноситься на пьедестал божественного Гения, хотя параллельно продолжает существовать представление о художнике-ремесленнике. Причастность автора божественному позволяет усматривать в событиях собственной жизни потусторонний промысел и превращать их в достойный предмет искусства, как делали Петрарка и Данте. Постепенно формируется представление о правах художественного вымысла. Пародийно обыгранным рудиментом прежнего отношения к повествователю как очевидцу событий становится фигура подставного автора [Роднянская, 1978, с. 31], которая может становиться замещением биографического автора, связываясь с его именем при помощи анаграммы («Дон Кихот» Сервантеса) [Попова, 1992, с. 25 – 26].

Вплоть до классицизма образ автора остается нормативным, подчиненным «безлично-абстрактному идеалу “правильности” самодовлеющей жанровой формы» [Аверинцев, 1978, с. 29]. Расшатывание жанрового канона становится способом утверждения авторской индивидуальности. Одновременно в прозе возникает форма повествования от первого лица – условного литературного «я», широко распространенного в просветительском романе.

Решающее влияние на закрепление за автором права на субъективность оказал сентиментализм, в частности творчество Ж.-Ж. Руссо. Здесь

же следует указать повествовательные эксперименты Л. Стерна<sup>15</sup>. Наконец, в романтизме обосновывается «принцип субъективности», утверждается понимание автора как суверенного Гения и складывается современный институт авторского права [Вудманси, 2001]. Возникают явления лирического героя и «романа в стихах» у Гейне. В произведениях, относимых к «фантастической литературе» («Рукопись, найденная в Сарагосе» Я. Потоцкого, новеллистика Э. Гофмана, П. Мериме, Э. По и др.) [Тодоров, 1997], расширяется сфера повествовательных экспериментов, проблематизирующих границы между реальностью и вымыслом и тем самым превращающих текст в «метаповествование», т.е. повествование о повествовании<sup>16</sup>.

Как отказ от романтической субъективности и самоценной творческой игры в реализме происходит редукция повествовательного «я», самоустранение автора, благодаря чему достигается иллюзия никем не опосредованного развертывания жизни. Реакцией на этот «фантазматический грех» (Т. Адорно) реалистической литературы становится модернизм, возрождающий романтическую доктрину художника-гения, доводя романтические опыты до предела. Переосмысляются отношения между автором и героем. Если в романтизме герой – это «я» автора, а в реализме – «другой», причем «зоны» автора и героя разделены, то в модернизме возникает явление субъектного «неосинкретизма» [Бройтман, 2001, с. 302], характеризующееся подвижностью субъектных границ, показательными примерами которой служат романы «Улисс» Джеймса Джойса и «Петербург» Андрея Белого.

В русской литературе, бывшей до XVII в., когда начало формироваться представление о вымысле [Лихачев, 1958, с. 120], преимущественно анонимной, индивидуально-художественные стили (и связанное с ними представление об авторской индивидуальности) начинают складываться в XVII в., но определяются в последней четверти XVIII в. [Виноградов, 1961];

---

<sup>15</sup> В связи с подставным повествователем и условным «я» просветительского романа необходимо отметить рефлексии на эти «приемы» формалистов, в частности В. Шкловского, чьи работы о «Дон Кихоте» и «Тристраме Шенди» соотносятся как с его собственной художественной практикой, так и с «метапрозаическими» опытами «Серапионовых братьев».

<sup>16</sup> Ср. актуализацию «метапрозаического» потенциала «фантастической литературы» в романе «Огненный ангел», а также в новеллистике В. Я. Брюсова.

в этот период формируется представление о литературной личности автора: творчество соотносится с биографией писателя. Примером здесь могут послужить жизнь и творчество Г. Р. Державина и в особенности А. Н. Радищева. Писатель начинает сознательно конструировать в сознании читательской аудитории представление о собственном образе, причем способом такого конструирования становятся и поступки, и произведения. Так, для Н. М. Карамзина «не только литература переливалась в жизнь, но и жизнь становилась формой литературного творчества» [Лотман, 1997б, с. 487]. Еще радикальнее стирает границы между литературой и жизнью романтизм.

Среди текстов русской литературы, значимых в плане генезиса новых форм выражения авторской субъективности, следует указать, конечно, роман «Евгений Онегин» с присущими ему мистификациями, игрой в автобиографизм, сменами повествовательных перспектив<sup>17</sup>.

Кроме того, значимыми, на наш взгляд, являются тексты, подобные «Повестям Белкина» А. С. Пушкина, «Вечерам на хуторе близ Диканьки» Н. В. Гоголя, «Что делать?» Н. Г. Чернышевского, «Запискам из подполья» Ф. М. Достоевского. Их объединяет наличие фигур «подставных» или условных повествователей, причем важно, что повествователи здесь являются непрофессиональными писателями. Для генезиса новой формы выражения авторской субъективности, называемой нами «литературной персоной», момент «дилетантизма» представляется очень существенным. В

---

<sup>17</sup> В романе есть эпизоды, допускающие «двойное истолкование». Комментируя IX строфу 5-й главы («Мне страшно стало – так и быть... // С Татьяной нам не ворожить»), Ю. М. Лотман пишет: «...с одной стороны, автор может быть представлен здесь как создатель текста, который “испугавшись” за любимую героиню, способен своей волей изменить весь ход рассказа. С другой – этот же текст позволяет увидеть в авторе непосредственного участника событий» [Лотман, 1983, с. 268]. Это замечание представляется чрезвычайно важным. В комментируемом Лотманом эпизоде существенна именно двойственность истолкования, которая, однако, скорее всего однозначна: прочтение, согласно которому автор в «Евгении Онегине» может открыто вмешаться в изображаемые события, невозможно. Нельзя представить себе, чтобы автор, скажем, разбудил Татьяну, не дав ей досмотреть сон до конца. В модернистском же тексте это принципиально возможно. Здесь, вероятно, в этой зыбкой области художественной условности скрывается какое-то существенное различие между пушкинским «ощущением» художественной реальности и модернистским. Мир «Евгения Онегина» обладает иным онтологическим статусом, нежели мир модернистского произведения, и, соответственно, автор занимает по отношению к нему иную позицию, нежели субъект модернистского повествования.

самом деле, «дилетант» находится вне системы. Но «дилетант» стремится к тому, чтобы стать частью системы. «Дилетант», таким образом, пребывает на границе систем. «Писатель-дилетант» обладает недостаточной литературной сноровкой, его дискурс поэтому может быть «неуклюжим», но также и «застенчивым», «стыдливым», в отличие от самоуверенного профессионального дискурса.

«Дилетант» постоянно принимает в расчет адресата (что выражается в частых обращениях к читателям), так что адресат может стать его навязчивой идеей. В результате «дилетант» постоянно оказывается вне системы собственной дискурсивности. Внешняя же позиция по отношению к литературе как институции обеспечивает его некоторым информационным избытком (парадоксальным образом обусловленным недостатком знаний), который может выражаться в различного рода «остранениях» письма: «дилетант» спрашивает о том, о чем «профессионал» никогда не будет спрашивать, но также «дилетант» говорит то, что никогда не скажет «профессионал». Следовательно, «дилетант» может оказаться профессиональным «деконструктором» письма<sup>18</sup>, своей наивностью демонстрирующим условность литературных конвенций. В то же время фигура «дилетанта» позволяет автору сохранить, закрепить, удержать и «эксплицировать» свою дистанцию по отношению к повествователю; по крайней мере, говоримое «повествователем-дилетантом» может представляться не совпадающим с авторской точкой зрения.

Как развитие линии «дилетанта» может рассматриваться и явление сказа<sup>19</sup>, в котором несовпадение говоримого с авторским видением, несовпадение высказывания с самим собой наиболее ощутимо. «Дилетантизм» может подкрепляться маргинальностью субъекта в социально-психологическом плане, и тогда субъект может подвергаться сомнению этические нормы, точнее, записи этих норм.

---

<sup>18</sup> Ср. актуализацию потенциала «деконструкции», заложенного в позиции «дилетанта», в авангарде (стилизации наивного письма у обэриутов). Не случайно обращенный взгляд позволяет прочитывать «Что делать?» как авангардное произведение [Руднев, 2000].

<sup>19</sup> Здесь показателен сборник М. Зошенко «Из рассказов Назара Ильича, господина Синябрюхова».

Дополнительным коррелятом фигуры непрофессионала нередко становится фигура первого читателя или «издателя». Важно подчеркнуть, что фигура «издателя» не просто служит главной мотивировкой публикации текста. Первый читатель может одновременно означать, что текст не готовился к публикации, а значит, он явным образом не был рассчитан на читателя и изначально представлял собой «записки для себя» («Журнал Печорина»). Но этот факт не отменяет значимость для непрофессионала фигуры адресата: видимое устранение адресата только усиливает момент полемики с воображаемым другим, который переводится во внутренний план – как бы в план «внутренней речи», превращая полемику с другим в борьбу письма с самим собой.

Игровой потенциал авторства (возможность мистификации), как известно, был востребован модернизмом. Причем игра с фигурой автора позволяла решать и утилитарные задачи, но так, чтобы их решение не переставало восприниматься как игра: Брюсов, издавая сборник «Русские символисты», сопроводил его сведениями о вымышленных биографиях вымышленных поэтов – избыточное правдоподобие мистификации служило средством утверждения нового направления в литературе. По сравнению с романтизмом в модернизме изменились представления о художнике. Если романтики утверждали, что поэт – это Гений, но гениален он только в исключительные моменты<sup>20</sup>, то в соответствии с модернистским представлением художник является художником всегда, в каждый момент жизни<sup>21</sup>. Отсюда – текстуализация бытового поведения и тематизация «литературного быта» в художественных текстах<sup>22</sup>. Биография поэта становится комментарием к его творчеству, а произведения связываются в единый текст.

---

<sup>20</sup> Так, К. Н. Батюшков писал: «Есть минуты деятельной чувствительности: их испытали люди с истинным дарованием; их-то должно ловить на лету живописцу, музыканту и более всех поэту, ибо они редки, переходящи и зависят часто от здоровья, от времени, от влияния внешних предметов, которыми по произволу мы управлять не в силах» [Батюшков, 1955, с. 373].

<sup>21</sup> Тот же Брюсов провозглашал: «Нет особых моментов, когда поэт становится поэтом: он или всегда поэт или никогда» [Брюсов, 1975, с. 99]. Причем поэт должен жертвовать собой как «человеком» во имя «художника»: «На алтарь нашего божества мы бросаем самих себя. Только жреческий нож, рассекающий грудь, дает право на имя поэта» [Там же, с. 99].

<sup>22</sup> Особый случай представляет собой «отыгрывание» автором в произведении возможного варианта своей судьбы [Чудакова, 1982].

Как известно, Андрей Белый в результате рефлексии по поводу своих стихотворных сборников, собранных в одной книге, пришел к необходимости обозначить связывающие их в единый текст лицо «лирическим субъектом» и одновременно на материале творчества А. Блока Ю. Тынянов ввел понятие «лирического героя». Важно также указать, что произведения в таком тексте хотя и обладают относительной автономностью, однако до конца могут быть поняты только в контексте целого<sup>23</sup>. Конечно, это утверждение справедливо в той или иной степени для каждого автора. Прочитав полное собрание сочинений Льва Толстого, можно намного глубже понять смысл его духовных исканий и творческих кризисов. Но явление, о котором идет речь, – несколько иное: произведения могут намеренно связываться автором в единый текст, в частности благодаря введению реминисценций на собственные произведения.

Другое значимое для наших задач явление, заслуживающее особого внимания, – явление «метапрозы». К категории «метапрозы» литературоведы относят произведения, тематизирующие процесс творчества. Классическими образцами русской «метапрозы» считаются «Труды и дни Свинонова» К. Вагинова, «Случаи» Д. Хармса, «Мастер и Маргарита» М. Булгакова, «Поэма без героя» А. Ахматовой [Липовецкий, 2000, 2003]. Произведения Набокова также обычно относят к «метапрозе».

Творчество Набокова было воспринято как по преимуществу «метапрозаическое» уже эмигрантскими критиками. Одни связывали этот факт с «духовной опустошенностью» писателя (Г. Адамович), другие, напротив, усматривали здесь глубину (В. Ходасевич). Однако как бы ни оценивалась «металитературность» текстов Набокова, его творчество, несомненно, развивалось в том же направлении, в каком велись эксперименты в советской литературе 1920-х гг. На то, что опыты Набокова имеют ряд типологических сходжений с русской «метапрозой», уже указывалось в критической литературе. В частности, М. Медарич проводила параллель между практикой Набокова и художественными экспериментами писателей, входивших в объединение «Серапионовы братья» [Медарич, 1997]; О. Ронен

---

<sup>23</sup> О единстве текстов Блока написано много [см., например: Максимов, 1975; Минц, 1981]. З. Г. Минц было показано, что ряд более поздних стихотворений поэта просто не может быть понят без обращения к ранним стихам и биографического комментария [Минц, 1999а; 1999б; 1999в].



указывал на полемику с «Zoo» В. Шкловского в «Путеводителе по Берлину» [Ронен, 1999]; О. Ханзен-Леве отмечал, что в произведениях Набокова наиболее последовательно были реализованы «виаталистический сенсуализм и полифоническая структура повествовательной перспективы», свойственные «формалистской прозе» [О. Ханзен-Леве, 2001, с. 517]. Русская «метапроза» представляет собой естественный контекст, в котором может быть рассмотрено русскоязычное творчество писателя.

Прежде чем обратиться к «метапрозе» с интересующей нас точки зрения – с точки зрения статуса и функций автора в «метапрозаическом» тексте – рассмотрим своего рода «прототипическую ситуацию», в которой оказывается рефлектирующий письмо субъект, на примере наиболее отчетливо поясняющего существо этой ситуации текста Дмитрия Александровича Пригова:

Я устал уже на первой строчке  
Первого четверостишья  
Вот дотащился до третьей строчки,  
А вот до четвертой дотащился

Вот дотащился до первой строчки,  
Но уже второго четверостишья.  
Вот дотащился до третьей строчки,  
А вот и до конца, Господи, дотащился.

[Поэты-концептуалисты, 2002, с. 65]

Текст построен на тождестве репрезентации и репрезентируемого действия, т.е. представляет собой нечто сходное с перформативным высказыванием, и в то же время он служит примером бесплодности попыток приведения в соответствие репрезентации с репрезентируемым. В самом деле, высказывание «вот дотащился до третьей строчки» как будто обозначает актуальное состояние пишущего субъекта. Однако если представить процесс его записи (или чтения), то станет ясно, что оно имеет фигуральный смысл. Записывая, например, глагол «дотащился», субъект еще не обозначает свое актуальное состояние, ибо не ясно пока, до чего он «дота-

шился». Записав же строчку целиком (а целиком ее можно написать только после того, как произведен переход к четвертой), субъект уже «перевалил» за третью строчку. Таким образом, между высказыванием и обозначаемым им состоянием обнаруживается некоторое несоответствие.

Все как будто в наличии – и субъект, и состояние, и высказывание, тем не менее оказывается, что момент, в который высказывание соответствует действительности, «засечь» невозможно. После написания оно относится к тому, что уже было, в момент написания – к тому, что будет.

Субъект записи, следовательно, не совпадает с самим собой, между ним, его действиями и высказываниями об этих действиях есть зазор. Местоимение «я» в таком высказывании эквивалентно местоимению 3-го лица. Высказывание запаздывает: субъект дожидается, пока будет дописана фраза.

Важно отметить, что зазор между репрезентацией и репрезентируемым становится здесь источником производства (или «изобретения», если воспользоваться термином риторики) текста: именно попытка устранить этот зазор (или создать иллюзию его устранения) «запустила» письмо. Но зазор неустраним: репрезентируемое всегда опережает репрезентацию, поэтому такое письмо, которое стремится привести в соответствие высказывание и действие, потенциально бесконечно<sup>24</sup>.

Во многих произведениях «метапрозы» можно наблюдать сходную «погоню» плана выражения за планом содержания. Как отмечалось вначале, разрушение иллюзии правдоподобия, результатом которого становится ощущение «сделанности» произведения и, следовательно, ощущение присутствия автора, по крайней мере, присутствия следов его «деятельности», возникает тогда, когда обнаруживаются «швы» произведения. В «метапрозаическом» тексте эти «швы» не только не скрываются, но и всячески подчеркиваются. Укажем наиболее яркие способы демонстрации таких «швов», т.е. способы разрушения иллюзии правдоподобия, в «метапрозаических» текстах.

Подобное только что рассмотренному обыгрывание графического облика текста, актуализирующее момент писания, процесса письма неред-

---

<sup>24</sup> Мы полагаем, что данный вывод справедлив не только для «рефлексивных» текстов «высокой» культуры; он распространяется и на многие произведения массовой культуры, техника «изобретения» которых аналогична.

ко встречается в текстах «метапрозы». Так, в «Zoo, или Письмах не о любви, или Третьей Элоизе» (1923) В. Шкловский помещает зачеркнутое письмо. Любопытное обыгрывание приема обнаруживаем в «Хронике города Лейпцига за 18... год» (1921) В. Каверина. Начиная XI главу, повествователь утверждает, что он ее потерял, на протяжении всей главы он объясняет обстоятельства этой потери, а в конце говорит: «Но она сбежала, говорю я вам, и там, где она была – совсем чистое место и совершенно девственное бумажное поле» [Каверин, 1980, с. 57]. Но на самом деле никакого чистого места нет, оно заполнено словами о том, почему оно должно быть чистым. Так удается сказать многое и не сказать ничего: в главе должно было рассказываться что-то важное, без чего непонятен будет остальной текст. Ср. также многочисленные актуализации прагматики текста у Хармса, например: «Однако на этом автор заканчивает повествование, так как не может отыскать своей чернильницы» [Хармс, 1997, с. 141].

Сама фактура текста может актуализироваться за счет риторических фигур, останавливающих на себе внимание читателя и демонстрирующих «сделанность» текста. В «Пятом страннике (Театре марионеток)» (1921) В. Каверина переход от главы к главе осуществляется при помощи эпанфоры, завершающей предыдущую главу и тем начинающей следующую « – А вот...».

В текстах могут встречаться обращения к читателю и многочисленные отступления, комментировать которые, может быть, и не следовало бы, если бы некоторые из них не представляли собой отступления от отступлений, как в книге Шкловского «Розанов» (1921): «Я разрешаю себе, следуя канону романа XVIII века, отступление».

Кстати, об отступлениях. У Фильдинга в “Джозефе Эндрюсе” есть глава, вставленная после описания драки» [Шкловский, 1990, с. 123]. Роль отступлений, по Шкловскому, состоит в «торможении» (повествования или сюжетного действия). В этом примере примечательна эксплицитная ссылка на канон, скрывающая отличие, – отступление от отступлений. Такого рода техника отступления от отступлений намечает перспективу бесконечных отступлений. Ср. также «Междусловия» и «Предисловия» в «Козлиной песни» К. Вагинова.

Нередкими являются «удвоения кода» в смысле [Лотман, 1992, с. 156]. Таковы многочисленные изображения событий как разворачивающихся на сцене в рассказе Е. Замятина «Икс» (1926). Повествование здесь может превращаться в ремарку: «Вся Роза Люксембург была сейчас театральным залом: стеклярусный дождевой занавес раздвинут, ложиподворотни полны публики, сотни глаз прикованы к сцене. Сцена – две конструктивных по Мейерхольду площадки: два подъезда с навесами у входов в галантерейный магазин Перелыгина (входы, конечно, забиты досками: год – 1919-й). Действие одновременно развертывается на обеих площадках: справа – Стерлигов и телеграфист Алешка, слева – марфист-дьякон и Марфа.

Алешка бледен, как Пьеро, и только оттопыренные уши нагримированы красным» [Замятин, 1990, с. 488]. Ср. также театрально-кукольный «код» в «Пятом страннике».

Одним из отличительных признаков «метапрозы» является «игра» с образом автора. На уровне внутреннего мира произведения (мимесиса) возможны появления фигуры «автора» – его «литературной персоны». Как правило, «литературная персона» автора не обозначается реальным именем, она как бы полуоткрыта, на нее надета «маска». В «Козлиной песни» (1928), например, есть элементы автобиографической точности в описании Автора, однако он не называет себя по имени, и даже персонажи зовут его «Автор».

В «Хронике...» Каверина «я-действующее» и «я-повествующее» совпадают. Однако в отступлении об XI главе повествователь заявляет: «Прошло много лет, когда я, умудренный опытом и горчайшими познаниями жизни, вновь принялся за свое юношеское произведение» [Каверин, 1980, с. 57]. Повествователь надевает на себя маску умудренного опытом субъекта, тем не менее стиль повествования не меняется – никакого мудрого субъекта нет; это чистое, обнаженное притворство, притворство ради притворства.

Полуоткрытость автора может проявляться в замещении его каким-нибудь мотивом, темой, деталью и т.п., которые в отсутствии автора сигнализируют о его скрытом присутствии. В результате мотив, тема, деталь могут связывать произведения приблизительно так, как оказались бы свя-

заны тексты, в которых фигурирует один и тот же персонаж. Так, Каверин замещает себя как автора в новелле «Пурпурный палимпсест» (1922) образом своего «представителя», магистранта Гаусса. Догадаться, что это «представитель» автора, позволяет, в числе прочего, и то, что Гаусс носит черный плащ, а это автобиографическая деталь: в студенческие годы Каверин ходил в университет в огромном рваном плаще, который считал «данью увлечения немецкими романтиками» [Каверин, 1980, с. 15]. Повествователь в «Хронике...» и повествователь Гаусс в «Пурпурном палимпсесте» оказываются одним и тем же лицом. Любопытно также отметить, что появление Гаусса сопровождается дуновением ветра (нельзя не соотнести это с произведениями Набокова, где порывы ветра обычно рассматриваются как знаки авторского присутствия).

Тексты, в которых автор замещает себя образом своего «представителя», – потенциально тексты с продолжением. В каждом следующем тексте автор дистанцируется от предшествующего: ссылается на него, проводит аналогии, указывает на различия. Особенно заметно это в творчестве В. Шкловского, не раз сославшегося на свои тексты. К. Вагинов сопроводил «Козлиную песнь» двумя предисловиями, а для знакомых читателей написал еще одно предисловие – «Предисловие биографического автора», с которым и дарил роман. Заметна и соотнесенность «Трудов и дней Свистонова» с «Козлиной песней»: «Труды и дни Свистонова» (1929) представляют собой своеобразную рефлексию на первый романский опыт автора.

Нередкой в «метапрозаических» текстах оказывается игра с мотивировками<sup>25</sup>. Так, в «Хронике...» Каверина сам повествователь обращается к профессору с просьбой достать из кармана конверт. Здесь ведется игра, основанная на отсутствии у автора избытка знания: автор не только не знает, о чем думает герой, но и не с первого раза добивается от него совершения нужного для развития сюжета действия. Автономия героя ведет к его «деперсонализации», превращению в сюжетную функцию; одновременно с этим «литературная персона» автора становится персонификацией психо-

---

<sup>25</sup> Понятие мотивировки разрабатывалось в рамках формализма [Томашевский, 2002, с. 191 – 199; Ханзен-Леве, 2001, с. 189 – 191; Бройгман, 2002, с. 324 – 325], но здесь оно не получило последовательной интерпретации. Мы опираемся на понимание мотивировки как отношения каузальности между элементами [Смирнов, 1972, с. 214 – 215].

логической функции. Введение автора в текст – это как бы экстерииоризация, «овнешнение» мотивировки. Ср. также «Козлиную песнь», где герои беседуют с Автором и выражают неудовольствие по поводу того, что Автор их описывает.

Любопытную игру с мотивировками наблюдаем в «Хронике...»: «представитель» автора помещается в дымоход, чтобы подслушать важный для развития сюжета разговор скульптора со студентом. Этим как бы дается ответ на вопрос «Откуда автору известно о разговоре?» Происходит буквализация мотивировки, а потому кажущееся демотивированным повествование обретает мотивировку на другом уровне. Как бы отвечая на вопрос «Откуда автору известно о происходившем разговоре?», Каверин изображает сцену подслушивания, которая мотивирует наличие информации, указывая на ее непосредственный источник. Разрушение иллюзии правдоподобия на миметическом уровне сопровождается ее поддержанием на уровне диегезиса.

Наша беглая характеристика приемов разрушения иллюзии правдоподобия преследовала цель показать их коммуникативную обусловленность. Еще Я. Мукаржовский писал, что «автор в процессе творчества помнит о воспринимающем, считается с ним, а воспринимающий в свою очередь воспринимает произведение как авторское проявление и чувствует за ним автора» [Мукаржовский, 1994, с. 515], т.е. автор, как и читатель, попеременно занимает то позицию автора, то позицию возможного читателя. Данное утверждение справедливо по отношению к любому автору. Текст всегда «установлен на» (М. М. Бахтин) читателя. Однако эта «установленность на» не всегда приобретает тематический характер.

Представим, что Лев Толстой задался невозможным вопросом наивного читателя: откуда ему известно, что все смешалось в доме Облонских? Представим, далее, что Лев Толстой решил на него ответить. В таком случае ему придется отправить своего «представителя» в дом к Облонским. Совершив этот катастрофический по последствиям для вымышленной реальности шаг, как бы приняв в расчет читателя и попытавшись «сыграть» с ним, автор как суверенный творец исчезнет (хотя возможно, что таким способом он и будет пытаться сохранить свою суверенность), уступив место читателю; произойдет то, что следует назвать метафорической «смер-

тью автора». Метафорой «живого» автора в таком контексте может послужить изображение зеркала, скажем, в ванной, отражающего под прямым углом противоположную стену, полотенца, расчески, может быть, букет зубных щеток, но не отражающего автора. Автор «жив», потому что его статус не стал для него проблемой. Коммуникативная ситуация, в которой возникает явление «метапрозы», где «установленность на» тематизирована, принципиально отличается от коммуникативной ситуации, которую предполагает реалистическая проза.

## Глава 2. ВЫРАЖЕНИЕ АВТОРСКОЙ СУБЪЕКТИВНОСТИ В ФИКЦИАЛЬНЫХ ТЕКСТАХ В. НАБОКОВА

### 2.1. Присутствие автора

#### 2.1.1. Способы выражения авторской субъективности

Эффект демонстрации «сделанности» или «делаемости» произведения состоит в разрушении иллюзии правдоподобия изображаемого мира, в демотивации повествования, которое одновременно становится мотивированным на другом – не миметическом – уровне.

Приемы демонстрации «сделанности» произведения могут быть классифицированы по хронологическому и языковому признакам; по признаку эксплицитности; по признаку уровня произведения. В соответствии с критериями степени эксплицитности и уровня произведения классификация способов проявления «литературной персоны» автора может выглядеть следующим образом:

1. «Литературная персона» автора может функционировать в мире произведения – существовать в том же пространстве и времени, в котором существуют герои. «Литературная персона» автора в таких случаях не становится героем-повествователем. Она представляет собой замещение замещения, отсюда ее распространенные персонификации в образе «представителя», имя которого нередко содержит анаграмму имени автора. В романе «Король, дама, валет» (1928) «представителями» автора становятся молодые супруги, причем трудно было бы распознать здесь присутствие автора, если бы не было эксплицитного сравнения пары с лейтмотивом: «Он давно заметил эту чету – они мелькали, как *повторный образ во сне, как легкий лейтмотив* – то на пляже, то в кафе, то на набережной (здесь и далее курсив в цитатах мой. – И. Г.)» (РП, 2000, с. 291). Кроме того, в предисловии к английскому переводу романа Набоков обратил внимание читателей на факт своего присутствия: «мы с женою появляемся в двух по-



следних главах только для инспекции» (Предисловие, 1997в, с. 63). Ср. также упоминание Набокова как автора «Лолиты» в романе «Бледное пламя» (1962) или искаженное упоминание в романе «Ада» (1969).

2. На повествовательном уровне возможно указание «литературной персоной» на саму себя (появление местоимений 1-го л. ед.ч. в контексте кажущегося безличным повествования). Примерами могут послужить романы «Приглашение на казнь» (1935), «Под знаком незаконнорожденных» (1947). В предисловии к «Под знаком незаконнорожденных» Набоков комментирует этот прием, уподобляя автора «антропоморфному божееству»: «В последней главе книги это божеество испытывает укол сострадания к своему творению и спешит вмешаться» (Предисловие, 1997г, с. 81). Отступлениями и открытыми обращениями автора к герою насыщен роман «Прозрачные вещи» (1972).

Нередко «литературная персона» автора проявляется как на пространственно-временном, так и на повествовательном уровнях; в романе «Пнин» (1957), например, повествователь фигурирует в художественном мире под именем Владимир Владимирович. Сюда же можно отнести многочисленные каламбурные обозначения авторского присутствия в романах «Лолита» (1955), «Ада», «Прозрачные вещи», «Посмотри на арлекинов!» (1974).

3. Менее заметно «присутствие» «литературной персоны» автора на уровне архитектоники и «подтекста». На творческую волю автора указывают многочисленные совпадения и повторы – «узоры», которые имеют двоякую интерпретацию: прочитываются как воплощение набоковской концепции судьбы и как указание на искусственную природу текста [Александров, 1999, с. 30].

4. Помимо «подтекста», демонстрация «сделанности» произведения проявляется на уровне «сверхтекста» в реминисценциях и аллюзиях. У Набокова есть излюбленные источники цитирования<sup>1</sup>, среди которых важное место занимают его собственные произведения.

Следует отметить, что тезис о сверхтекстовом единстве произведений писателя признан практически всеми исследователями. В критической

---

<sup>1</sup> Литературоведы отмечают, что в американский период творчества у Набокова наиболее цитируемыми авторами становятся Шекспир и Джайс; в русский период таковым был Пушкин [Юксембург, 2000, с. 583].

литературе анализ особой связности «текста»<sup>2</sup> Набокова представляет собой регистрацию константных элементов художественного мира писателя<sup>3</sup>. В их числе называются инвариантная модель мира – «биспациальная» [Левин, 1998в], инвариантные темы «потерянного рая» [Ерофеев, 1988] или «потусторонности» [Александров, 1999], пародийное сходство героев различных романов [Букс, 1998], автобиографические мотивы [Аверин, 2003; Тамми, 1999] и др. Таким образом, осуществляется анализ своеобразной «парадигматики» «текста», но практически без внимания остается «синтаксис». Слабое внимание к «метасюжету» романов закономерно: «тексту» Набокова присуща слабая связность, которая не обладает таким же обязательным характером, какой она имеет, скажем, в «Трилогии вочеловечения» А. Блока.

В сравнении с русским периодом в американский период творчества доля автоцитат, всевозможных перифразов собственных сюжетов у Набокова возрастает. Так, например, после выхода романа «Прозрачные вещи» критики нашли в нем ряд параллелей, сюжетных и тематических, с русскоязычными рассказами и романами писателя; в частности, С. Карлинский указал на связь романа с рассказом «Возвращение Чорба» (1925). Роман «Посмотри на арлекинов» представляет пародию на творческую биографию писателя<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> В данном случае мы используем понятие «текст» в том широком его значении, которое утвердилось после работы В. Н. Топорова [1984]. Ср. также понятие «гипертекст» у Руднева [1997, с. 69 – 72], Соколовой [2004].

<sup>3</sup> На факт повторений героев, деталей, эпизодов одной из первых обратила внимание Зинаида Шаховская: «У Набокова похожесть персонажей, повторность их паразитична. Не только одни и те же навязчивые символы, как зеркала, но даже почти одинаковые образы переходят из книги в книгу, даже и предметы всегда возвращаются» [Шаховская, 1991, с. 45 – 46]. Жан Бло со ссылкой на Мориса Кутюрье называет это явление у Набокова «тиранией автора» [Бло, 2000, с. 120].

<sup>4</sup> Достаточно сказать, что Вадим Вадимыч, герой-повествователь, является автором романов, имеющих пародийное соответствие с романами Набокова. Как указывает С. Ильин, в числе русских романов Вадима Вадимыча «Тамара» (1925) соотносится с «Машенькой» (1926) Набокова, «Пешка берет королеву» (1927) – «Королем, дамой, валетом» (1927) и «Защитой Лужина» (1929), «Камера люцида» (1931) – «Камерой обскурой» (1932), «Красный цилиндр» (1934) – «Приглашением на казнь» (1935), «Подарок Отчизне» (1950) – с «Подвигом» (1932) и «Даром» (полное издание 1952). Не менее красноречивы и соответствия между английскими романами Вадима Вадимыча и романами Набокова [Ильин, 2000, с. 625 – 626]. Важно отметить, что названия романов не просто упоминаются – романы пародийно цитируются; рассказывается об истории их создания.

5. «Литературная персона» автора может заявлять о себе на уровне стиля. О ней может сигнализировать ряд стилистических особенностей текста: языковая игра, «ритмический сбой», приемы компрессии и др.

Из сказанного следует, что воплощение «литературной персоны» автора в образе персонажа, действующего в произведении как будто наряду с другими персонажами, – частный случай тематизации авторства. Мы полагаем, что при анализе способов выражения авторской субъективности в тексте необходимо обращать внимание не только на эксплицитные, явные свидетельства присутствия автора, но и на менее заметные трансформации текста, которые создают как будто неясное «ощущение» авторского присутствия. Поэтому в качестве материала для анализа избраны романы «Отчаяния» (1934) и «Приглашение на казнь» (1935). На примере «Отчаяния» можно показать «присутствие» автора на архитектурном уровне. Роман «Приглашение на казнь» интересен тем, что в нем в явной форме можно наблюдать установку на одновременное создание и разрушение иллюзии правдоподобия; присутствие автора ярко проявляется здесь на уровне субъектной организации.

Прежде чем перейти к анализу романов, для того чтобы стало окончательно ясно, какое явление понимается под «литературной персоной» автора в произведениях Набокова, рассмотрим рассказ «Королек» (1933).

### ***2.1.2. Условность выражения авторской субъективности***

Действие рассказа «Королек» происходит, по-видимому, в Берлине начала 1930-х гг. В одну из квартир дома, расположенного в бедном районе, въезжает Романтовский. Его соседями оказываются наглые и агрессивные братья Густав и Антон, которые пытаются найти повод, чтобы как-нибудь, где-нибудь придаться к новому жильцу. По контрасту с братьями фигура Романтовского дается в романтическом ореоле: он не спит ночами, днем куда-то уходит, избегает любых контактов с братьями. Возникает, как заметила Диана Мышалова, романтический конфликт: «тупое агрессивное мешанство – и неординарная личность, противостоящая толпе» [Мышалова, 1995, с. 87]. В конце братья убивают Романтовского, но оказывается, что Романтовский был фальшивомонетчиком, а вовсе не романтическим поэтом. Глубинный конфликт рассказа (между автором и читателем),

однако, может быть обнаружен не на уровне мимезиса, но на уровне диегезиса.

В начале рассказа есть указание на то, что мир, предлагаемый вниманию читателя, является результатом воображения повествователя, – мир «делается»: «Собираются, стягиваются с разных сторон вызываемые предметы, причем иным приходится преодолевать не только даль, но и давность: с кем больше хлопот, с тем кочевником или с этим – с молодым тополем, скажем, который рос поблизости, но теперь давно срублен, или с выбранным двором, существующим и по сей час, но находящимся далеко отсюда? Поторопитесь, пожалуйста» (РП, 2000, с. 629). Но если мир создается повествователем, то повествователь должен знать об этом мире все. Тем не менее на протяжении почти всего рассказа явно ничего не говорится о роде занятий Романтовского (многочисленные намеки выявятся только после прочтения рассказа и будут интерпретированы задним числом), несмотря на то что преступный характер его занятий должен быть изначально известен повествователю, добавим, еще и потому, что заглавие рассказа «Королек» предшествует самому рассказу (а «королек по-ихнему значило фальшивомонетчик» (с. 638)). Декларируя себя как всеведущего, повествователь демонстративно отказывается от избытка знания.

Всякий повествователь, конечно, всегда вынужден ограничивать себя в отношении объема знания (потому уже, что он не может при помощи одного предложения рассказать разом всю историю), но в рассказе это ограничение демонстративно. Поясним, что означает демонстративность отказа от избытка знания. В рассказе разворачивается игра точками зрения. Она оказывается возможной потому, что повествователь представляет ситуации преимущественно в перспективе персонажей, знания которых ограничены. В тексте настоятельно подчеркивается, что Романтовский отличается от окружающих, причем отмечается это именно братьями: «Еще тогда, когда Романтовский вкатывал тележку во двор, он возбудил в них и раздражение и любопытство. Безошибочным своим нюхом *они почували: этот – не как все*. Обыкновенный смертный ничего бы такого на первый взгляд в Романтовском не увидел, но *братья увидали*. Он, например, ходил не как все: ступая, особенно приподнимался на упругой подошве – ступит и взлетит, точно на каждом шагу была возможность разглядеть нечто неза-

урядное поверху заурядных голов. <...> Уходил он и приходил в неопределенные часы. В один из первых же дней *Антон видел*, как он стоит у книжного лотка и приценивается, или даже купил, ибо торговец проворно побил одну книжку о другую – пыльные – и зашел с ними за лоток. Выяснились и другие причуды: свет горит почти всю ночь; необщителен» (с. 631 – 632). В свою очередь, Романтовский в одной из сцен воспринимает братьев как будто в зловещем свете: «Между тем братья стали раздуваться, расти, они заполнили всю комнату, весь дом и затем выросли из него. По сравнению с ними тополек был уже не больше игрушечных деревьев, таких валких, из крашеной ваты, на зеленых круглых подставках. Дом из пыльного картона со слюдяными окнами доходил братьям до колен. Огромные, победоносно пахнувшие потом и пивом, с бессмысленными говяжьими голосами, с отхожим местом взамен мозга, они возбуждают дрожь унижительного страха. Я не знаю, почему они прут на меня. Умоляю вас, отвяжитесь, я не трогаю вас, не трогайте и вы меня – я уступлю вам – только отвяжитесь».

-- Но мелочью у меня не наберется, – тихо сказал Романтовский. – Вот разве что разменяете десятку» (с. 633). Деформации «реальных» объектов здесь мотивированы страхом Романтовского и представляют собой реализацию высказывания «У страха глаза велики». Важно, что субъектом восприятия является не сам Романтовский, а повествователь, который делает вид, что видит Романтовский. В самом деле, Романтовский расплачивается с братьями, как в финале выяснится, фальшивой купюрой, следовательно, подавая братьям деньги, он не только боится, он еще и понимает, что обманывает продавцов. Но повествователь пока ничего об этом не говорит: пока еще не известно, что Романтовский – фальшивомонетчик. И тем не менее создается иллюзия полной, исчерпывающей перспективы Романтовского. Рассказ о деформации «реальных» объектов переходит во «внутреннюю речь» Романтовского, выраженную в форме несобственно-прямой речи: «Я не знаю, почему они прут на меня. Умоляю вас, отвяжитесь, я не трогаю вас, не трогайте и вы меня – я уступлю вам – только отвяжитесь».

Таким образом, точка зрения всезнающего повествователя по ходу развертывания текста как бы «приспосабливается» к точкам зрения других персонажей, замещает их, но не до конца, и это принципиально: читатель

должен ощущать, что то, что замещает перспективу героя, является неполным замещением<sup>5</sup>, между тем, что «видит» и «чувствует» персонаж, и тем, что об этом говорит повествователь, есть едва заметный зазор.

Конечно, такой зазор может быть и вполне эксплицированным. Так, во фрагментах, явно подразумевающих в качестве субъекта сознания кого-то из братьев, слышатся гневно-саркастические интонации повествователя: «Еще раз: мир будет потен и сыт. Бездельникам, паразитам и музыкантам вход воспрещен. Пока сердце качает кровь, нужно жить, чорт возьми» (РП, 2000, с. 631).

Наряду с неполнотой точки зрения Романтовского, повествователь может использовать «отключение» героя как наблюдателя (т.е. как бы отказываться от его замещения), чтобы герой не выдал себя раньше времени. Так, во время сеанса в кино Романтовский «отключается» как наблюдатель; замещенным субъектом становится Анна:

«А потом барона ловили. Кто бы узнал в нем главного мошенника? За ним охотились страстно, испуганно. Со взрывчатым грохотом мчался автомобиль. В притоне дрались бутылками, стульями, столами. Мать укладывала спать упитательного ребенка.

Когда все кончилось и Романтовский, споткнувшись, вышел в прохладу и мрак, Анна воскликнула:

– Ах, это было чудно!

Он откашлялся и через минуту сказал:

– Не будем преувеличивать. Все это на самом деле – гораздо скучнее.

– Сам ты скучный, – возразила она хмуро, а потом тихо засмеялась, вспомнив миленькое дитя» (с. 636).

---

<sup>5</sup> Неполнота замещения делает его замещением замещения: неполнота делает ощутимым, заметным сам момент замещения. Всякая точка зрения, как отметил Ю. М. Лотман, становится ощутимым элементом художественной структуры с того момента, как возникает возможность смены ее в пределах повествования [Лотман, 1970]. В нашем случае неполнота «точки зрения» соотносится с некой возможной другой полнотой, с неким другим возможным избытком, иными словами, с инстанцией «литературной персоны», с ее всезнанием. Так «литературная персона», отсутствуя как фигура, присутствует как инстанция, причем делает именно ощутимым свое присутствие без откровенного «вторжения» в изображаемый мир.

О замещении точки зрения Анны свидетельствует здесь, во-первых, эксплицитная оценка фильма, принадлежащая Анне: «Ах, это было чудно», во-вторых, «выхваченный» эпизод с укладыванием ребенка. Примечательно высказывание Романтовского, которое может быть воспринято как оценка фильма: «Все это на самом деле – гораздо скучнее». Он фальшивомонетчик, следовательно, он кое-что знает о преступных делах, поэтому понимает, что фильм не соответствует действительности. Стало быть, фильм, «просмотренный» с точки зрения Романтовского, мог бы выдать тайну героя, поэтому в роли наблюдателя и выступает Анна. Но зачем рассказывалось о фильме вообще и именно об этом фильме в частности? Можно ведь было не рассказывать о нем ничего или «показать» героям другой фильм. Вероятно, телеология этого эпизода состоит в том, чтобы рассказать, утаив. Действительно, точка зрения Анны – это альтернатива перспективы Романтовского, и именно как альтернатива она и важна. Анна вульгарна, ей нравятся шаблонные фильмы. Романтовский же исключителен, поэтому фильм кажется ему скучным. Таким образом, его оценка «Все это на самом деле – гораздо скучнее» изначально, до того как читатель узнал, что он мошенник, должна интерпретироваться в «романтическом» контексте: Романтовский выше шаблонов массового кино. Но после того как выяснится, кем он является на самом деле, оценка приобретет более «прозаическое» звучание.

Рассказ необходимо перечитать, и тогда то, что казалось «романтической» тайной, обретет другую мотивировку, будет прочитано на другом уровне, будет переинтерпретировано. Страх Романтовского объясняется тем, что он преступник: ему необходимо избегать всякого внимания к своей персоне, он вполне может предположить, что братья сообщат о нем полиции. Эпизод с книгой, «раскрытой на картинке: многопарусные корабли и сверху в углу летящий младенец с надутыми щеками» (с. 632), объясняется, может быть, тем, что Романтовский тренируется в копировании<sup>6</sup>. Кроме того, герой побуждает братьев высунуться в окно, и в то время, пока

---

<sup>6</sup> Такое объяснение не кажется нам вполне удовлетворительным, но иного нам не удалось подыскать. Может быть, Романтовский не просто тренируется, а изобретает какие-нибудь неведомые банкноты, материалом для которых ему и служат иллюстрации старых книг. Тогда Романтовский окажется действительно «романтическим» художником, и возникнет новая перспектива интерпретации всего текста.

Густав и Антон тщетно пытаются высмотреть что-нибудь интересное, Романтовский прячет вещи, которые могут его уличить, скажем, не до конца воспроизведенные купюры. Долгий свет в комнате объясняется ночными занятиями героя (он не читает, а копирует), то же касается и его образа жизни в целом.

Итак, мы пытались показать игру точками зрения в рассказе. В роли инициатора игры выступает повествователь, или «литературная персона» автора, которая на протяжении всего рассказа только и делает, что делает вид. Альфред Аппель заметил, что «во всей художественной прозе Набокова существуют два сюжета: действующие лица в книге и самосознание их создателя, которое стоит над ними, – реальный сюжет, который проглядывает в “провалах” и “зияниях” повествования» [Классик, 2000, с. 432]. В рассказе такой «реальный» сюжет связан с фигурой повествователя, «я» которого эксплицируется только в финале рассказа, но подразумевается уже в начале и, как мы старались показать, ощущается в «игре» точками зрения. Сюжет этот лиричен: он фиксирует динамику переживаний повествователя. В концовке повествователь пребывает в состоянии разочарования: «Мой бедный Романтовский! А я-то думал вместе с ними, что ты и вправду особенный. Я думал, признаться, что ты замечательный поэт, принужденный по бедности жить в том черном квартале. Я думал, судя по иным приметам, что ты каждую ночь – выправляя стих или пестуя растущую мысль – празднуешь неуязвимую победу над братьями. Мой бедный Романтовский! Теперь все кончено. Собранные предметы разбредаются опять, увы. Тополек бледнеет и, снявшись, возвращается туда, откуда был взят. Тает кирпичная стена. Балкончики вдвигаются один за другим, и, повернувшись, дом уплывает. Уплывает все. Распадается гармония и смысл. Мир снова томит меня своей пестрой пустотою» (РПН, 2000, с. 638 – 639).

Объяснить причины грусти повествователя трудно. Может быть, он грустит потому, что игра обрекает на одиночество, ибо здесь и теперь отсутствует отгадывающий загадку читатель. Может быть, меланхолия есть некая эмоциональная тотальность, опытом преодоления которой и была игра, – и вот теперь игра окончена, и грустное томление вновь овладевает повествователем. В действительности же грусть тоже является притворством, обманом.



Но любопытно, что обманы повествователя оказываются действенными. Так, Диана Мышалова утверждает: «Рассказ “Королек” интересен еще и тем, что автор, голос которого мы слышим в начале и в конце повествования, до завязки и после развязки, раскрывает нам некоторые секреты своего “ремесла”, наглядно демонстрирует приемы, при помощи которых он обычно строит свои произведения. Мы оказываемся как бы в мастерской художника, и творческий процесс идет у нас на глазах, причем механизм этого процесса предельно обнажен» [Мышалова, 1995, с. 91]<sup>7</sup>. Это утверждение кажется, по меньшей мере, спорным. Дело как раз в том, что «механизм» процесса скрыт, а то, что принимается за «приемы, при помощи которых обычно строит свои произведения» автор, является тропом. Ни один автор в мире не станет «собирать» предметы (такие, как тополь, двор, дом, урна и т.п.) перед тем, как он будет о них рассказывать. Но сам факт возможности буквального прочтения тропа примечателен: он свидетельствует о том, что как только разрушена иллюзия правдоподобия, так должна появиться (по крайней мере, она ожидается) настоящая, подлинная, лишенная условности реальность. Однако «обнажение приема» – тоже прием, тоже условность. В последнем абзаце рассказа, несмотря на все «обнажения приема», повествователь говорит, что он «думал», что Романтовский «замечательный поэт». Это обман, конечно, причем опять нарочитый обман, ибо повествователь сам же и намекал на то, что Романтовский фальшивомонетчик. Какие бы попытки устранить иллюзию ни предпринимались повествователем, он все равно будет делать вид, что предпринимает попытки.

Таким образом, особая форма выражения авторской субъективности, называемая нами «литературной персоной» автора, есть прием замещения субъекта высказывания, тематизирующий отсутствие репрезентируемого объекта (автора, героя). Использование этого приема актуализирует границы между внешним и внутренним: эффекты данного приема возникают в результате парадоксального совмещения в пределах одного и того же фрагмента текста внутренней и внешней точек зрения<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> Сходное «буквальное» прочтение фрагмента и обстоятельный его лингвистический анализ см. также у Дымарского [2001, с. 250].

<sup>8</sup> Парадоксальность сближает прием с «аллегорией», по П. де Ману [1999].

## 2.2. Авторская субъективность в повествовании от лица героя-повествователя («Отчаяние»)

Игра избытками и недостатками знания с особенной отчетливостью видна в текстах с «ненадежным» повествователем («Отчаяние» (1934), «Лолита» (1955), «Бледный огонь» (1962)), где несоответствие того, что утверждает герой-повествователь, тому, что происходит в реальности произведения, нетрудно заметить.

После выхода «Отчаяния» стала очевидной «металитературная» направленность творчества Набокова: В. Ходасевич, например, назвал роман «повестью о творчестве», В. Вейдле констатировал, что «тема творчества Сирина – само творчество», а Ж.-П. Сартр зачислил роман в разряд «ученой литературы».

В современном литературоведении как произведение «метапрозы» «Отчаяние» читается в основном на уровне реминисценций. Важнейшая функция реминисценций состоит в дискредитации повествователя, Германа Карловича, который представляет собой пародию на тип художника-декадента [Долинин, 1999].

Действительно, дискредитация повествователя сразу обращает на себя внимание. В X главе романа говорится о том, что на шестой день после своего прибытия в Икс – под именем и с паспортом убитого 9 марта 1931 г. Феликса – Герман узнает, что даже труп убитого им Феликса нисколько на него не похож и что синий Икар угнан неизвестными. В этот день герой принимается за свою «повесть»; причем известно, что Герман приехал в Икс 12 марта 1931 г. Следовательно, он начинает писать 17 марта и пишет чуть более одной недели, т.е. примерно до 24 (25) марта: прервать повествование он вынужден по той причине, что обнаружен Икар, а в нем – палка Феликса, указывающая на взятое убийцей новое имя. Герман скрывается в деревушке, снимает «большую, похожую на сарай, комнату в доме у смуглой старухи» (РП, 2000, с. 525), где и возобновляет свое повествование 30 марта 1931 г. Таким образом, с самого начала повествования Герман знает, что между ним и Феликсом не обнаружено никакого сходства, но скрывает это вплоть до X главы. Более того, он приводит множество аргументов в свою защиту, которые должны свидетельствовать о том, что совершенное им преступление представляет собой произведение искусства.

Одним из аргументов является обнаружение «узоров», т.е. таких фактов и событий, которые свидетельствуют о том, что убийство двойника предначертано Герману судьбой.

Важно, что «узоры» возникают постфактум, они являются результатом переинтерпретации реально происходившего в прошлом из настоящего. Примеров такой вторичной текстуализации мира в романе очень много. Но все «узоры», или псевдоузоры, на которые ссылается Герман, в значительной степени оказываются лишь «навязыванием» значений задним числом.

Обнаруживая мнимые «узоры», Герман не замечает узоров «подлинных». Помимо пространства-времени ведения героем записей в романе выделяется еще и фабульное пространство-время, в котором осуществляется подготовка убийства и само преступление Германа. Оно охватывает 10 месяцев – с 9 мая 1930 г. (первая встреча Германа и Феликса) до 9 марта 1931 г. (убийство Феликса). Композиционным центром ряда глав становится описание событий одного дня: гл. I – 9 мая 1930 г. (встреча Германа и Феликса); гл. II – поездка на участок Ардалиона июньским днем; гл. V – композиционный центр истории, связанной с убийством: встреча Германа с Феликсом в Тарнице 1 октября; гл. VIII – отъезд в Италию Ардалиона 6 марта; гл. XI – убийство Феликса 9 марта. В девяти главах описаны события, происходившие в течение десяти месяцев; I, V, IX главы описывают по одному дню<sup>9</sup>; очевидно также, что Герман пишет примерно по одной главе в сутки. Кроме того, X и XI главы описывают настоящее время записей, длящееся до апреля (первым апреля датирована последняя запись). Таким образом, 11 глав описывают 11 месяцев. Иными словами, возникают прихотливые соответствия между цифровыми обозначениями глав и описываемыми событиями – соответствия, которые не видны повествователю, но заметны читателю. В то же время заданная I, V и IX главами композиционная симметрия, служащая параллелью к идеаль-

---

<sup>9</sup> Упорядоченности на архитектурном уровне были проанализированы и связаны с «присутствием» автора С. Давыдовым [Davydov, 1982]; граница между V и VI главами вызывает у него ассоциации с поверхностью зеркала, на которой встречаются координаты симметрично распределенных мотивов, так что главы II и IX с зеркальной точностью укладываются по сторонам этой границы.

но задуманному и планомерно осуществляемому преступлению, оказывается нарушенной заключительными двумя главами. Такое сообщение «литературной персоны» автора по поводу сообщения героя является дополнительным сообщением, оно эксплицируется только в случае, если текст перечитывается<sup>10</sup>.

В Германе пародируется не только тип художника-декадента, но и определенный способ отношения к действительности, состоящий в том, что незнаковым объектам приписывается качество знаковости<sup>11</sup>. Примечательно, что Набоков реализовал такой способ «чтения» прошлого в книге мемуаров «Другие берега» (1954), где он «попытался дать Мнемозине не только волю, но и закон», стремясь «описать прошлое с предельной точностью и отыскать в нем полнзначные очертания, а именно: развитие и повторение тайных тем в явной судьбе» (PV, 2000, с. 143)<sup>12</sup>. В результате опыты Германа по контрасту соотносятся с позднейшими опытами Набокова.

Герман обладает некоторыми чертами пародийного сходства с положительными, во многом автобиографичными героями Набокова. В частности, Герман, как и все герои-художники Набокова, как и сам Набоков, переживает моменты «эпифаний»<sup>13</sup>, но только стилевой регистр, в которых они описываются, имеет отрицательную эмоциональную окрашенность и содержит мотив смерти: «Я подошел к окну, выглянул, – там был глухой двор, и с круглой спиной татарин в тибетейке показывал босоногой жен-

---

<sup>10</sup> В. Набоков неоднократно говорил о том, что «по-настоящему» произведение художественной литературы воспринимается только при перечтении и что хороший читатель – это «перчитыватель». О симультанности восприятия применительно к поэтической речи писал Ю. Н. Тынянов [Гаспаров, 1997]. Более универсальный смысл этому явлению был придан Джозефом Фрэнком в статье «Пространственная форма в современной литературе» (1945) [Фрэнк, 1987]. Из последних работ, посвященных симультанности – сукцессивности восприятия текста см. работу Ю. И. Левина [1998г], где симультанность понимается как способность готового сообщения «образовать» дополнительное сообщение.

<sup>11</sup> По мнению И. П. Смирнова, подобное отношение к реальности отличает так называемые «вторичные стили» [Смирнов, 2000].

<sup>12</sup> Получается, что «записки» Германа являются как бы пародией на мемуары Набокова. Способ «чтения» реальности как текста сближает Германа Карловича с Гумбертом Гумбертом, а между мемуарными опытами последнего и воспоминаниями Набокова проводятся параллели [см., например: Bruss, 1987, p. 54].

<sup>13</sup> О значении «эпифаний» в творчестве Набокова писал В. Е. Александров [1999].

щине синий коврик. Женщину я знал, и татарина знал тоже, и знал эти лопухи, собравшиеся в одном углу двора <...> но пока я смотрел, опять стало все соединяться, строиться, составлять определенное воспоминание, – вырастали, теснясь, лопухи в углу двора, и рыжая Кристина Форсман шупала коврик, и летел песок, – и я не мог понять, где ядро, вокруг которого все это образовалось, что именно послужило толчком, зачатием, – и вдруг я посмотрел на графин с мертвой водой, и он сказал “тепло”...» (РП, 2000, с. 436). В результате в художественном мире Набокова Герман приобретает статус негативного «двойника» подлинного художника, «перевернутого» положительного героя. В то же время Герман – это персонаж, превосходящий автопародийных героев Набокова, таких как Кинбот, который в «Бледном пламени» будет пародировать опыт Набокова по составлению комментария к «Евгению Онегину», и В. В.

### **2.3. Автор в романе «Приглашение на казнь»**

«Приглашение на казнь» принадлежит к числу наиболее загадочных текстов Набокова. Еще эмигрантскими критиками были предложены основные варианты его прочтения – антиутопический, аллегорически-экзистенциальный, металитературный. В современной критической литературе антиутопическая интерпретация представлена в работах Н. Анастасьева [1992], Н. Букс [1996, 1998], А. Жолковского [1998]. Интертекстуальный фон романа рассматривается в исследованиях Н. Букс [1996, 1998], А. Долинина [1989], А. Жолковского [1998], С. Сендеровича и Е. Шварц [1997а, 1997б], а также мн. др. Трактовку романа как гностической аллегории можно найти в работах В. Александрова [1999], Г. Барабтарло [1997], S. Davydov'a [1982], С. Козловой [2001]. В соответствии с гностическим прочтением автор в романе воплощает собой божество, герой же является субъектом гностического опыта – в минуты «эпифаний» он оказывается способным постичь пребывающего в потустороннем мире автора-бога; автор-бог, в свою очередь, указывает герою на свое присутствие при помощи различных «знаков». Ни в одно из указанных прочтений роман не вписывается до конца; для него характерно скорее становление, чем бытие смысла, что во многом определяется его «перформативным» характером.

### **2.3.1. Сюжетные и повествовательные мотивировки в романе**

В зависимости от позиции, занимаемой повествователем по отношению к описываемому (внешней или внутренней), можно условно выделить два типа установок<sup>14</sup>, в соответствии с которыми описываются происходящие в мире произведения события: установку на троп и установку на референт<sup>15</sup>. В приведенном ранее примере из рассказа «Королек» («Собираются, стягиваются с разных мест вызываемые предметы...») мы имеем дело с установкой на троп: повествователь не буквально «вызывает» предметы. Повествование с установкой на троп может выполнять разные функции. Нам важна функция разрушения иллюзии правдоподобия. В противоположность высказыванию с установкой на троп высказывание с установкой на референт обладает «референциальной ясностью». Высказывания с установкой на референт подчинены детерминизму реального – они содержат «реалистические» мотивировки (по Б. Томашевскому). Однако следует иметь в виду, что высказывания с установкой на троп тоже могут обладать «реалистическими» мотивировками, например, когда в регистре реального описывается бред, сон и т.п. Высказывания в подобных описаниях будут ощущаться как явно фигуральные, т.е. не имеющие прямого отношения к происходящему реально. Так, в том же рассказе «Королек» страхом Романовского было мотивировано искажение пропорций предметов («Между тем братья стали раздуваться, расти...»).

В соответствии с преобладанием установки на троп либо установки на референт в тексте «Приглашения на казнь» можно выделить две группы фрагментов: 1) референциально определенные области: здесь мир описывается как действительный, «реальный» – с внутренней точки зрения, хотя может осознаваться как вымышленный – с внешней; 2) области отклоне-

---

<sup>14</sup> Используя термин «установка», мы ориентируемся прежде всего на О. Ханзен-Леве [2001, с. 204 – 221].

<sup>15</sup> Разграничение «референтного» и «тропологического» («риторического») планов принято в американском литературоведении, см., например работы И. П. Ильина [2001, с. 255], П. де Мана [1999]. Ср. также противопоставление «поэзии», «аллегории» и «вымысла» у Ц. Тодорова [1997, с. 43 – 55]. Мы понимаем всю условность подобных разграничений – они имеют исторический характер и зависят от «коммуникативной компетенции» читателя. Разграничение имеет для нас чисто методическое, инструментальное значение.

ния от референциальной определенности. Границы между этими областями размыты, но интуитивно они, по-видимому, все-таки ощущаются.

**Установка на референт.** В «Приглашении на казнь» описывается будущее. Но как можно описать будущее, в котором никто никогда не был и не побывает? Возможны, как минимум, два варианта, различающиеся в зависимости от того, принадлежит или не принадлежит предполагаемый (в терминах нарративистики – «имплицитный», а не «конкретный») адресат миру, который описывается. Если он не принадлежит миру, то субъект занимает внешнюю позицию по отношению к миру, который воспринимается как чуждый, экзотический, и сопровождает рассказ своими пояснениями, эксплицитными определениями тех или иных языковых выражений. Если же предполагаемый «имплицитный» адресат принадлежит миру, то никаких затруднений с названием тех или иных объектов возникнуть не может: адресат все знает и все понимает без специальных пояснений. В этом втором случае реальному читателю, не принадлежащему описываемому миру, описание может показаться «странным», причудливым, гротескным. Невозмутимый рассказ об объектах, изъятых из цепи представлений о возможном, будет казаться фантазмагорией.

Конечно, несовпадение предполагаемого и реального адресатов – всего лишь условность, ясно, что помимо предполагаемого читателя, принадлежащего миру, субъектом будет предполагаться и читатель, ему не принадлежащий, но эта условность позволяет описать мир как бы «изнутри». Разумеется, невозможные объекты будут получать более или менее мотивированные имена, а определения будут имплицитными, но важно, что в то же время будет сохраняться тенденция к фантазмагоричности.

В «Приглашении на казнь» второй вариант является преобладающим. Повествователь здесь принадлежит описываемому миру, точнее, делает вид, что принадлежит (эгоцентрик<sup>16</sup> «у нас» возникает в контексте его речи: «лицо Цинцинната было совершенно у нас недопустимо»), и как будто ориентируется на читателя, также знакомого с миром и не требующего дополнительных разъяснений.

---

<sup>16</sup> Применительно к анализу нарратива эгоцентрическое слово (или грамматическая категория, или синтаксическая конструкция) определяется как такое, которое в своем первичном употреблении, в разговорном языке, содержит отсылку к говорящему [Апресян. 1995; Падучева. 1996].

Роман начинается невозмутимым констатирующим рассказом: «Сообразно с законом, Цинциннату Ц. объявили смертный приговор шепотом. Все встали, обмениваясь улыбками. Седой судья, припав к его уху, подышав, сообщив, медленно отодвинулся, как будто отлипал» (PIV, 2000, с. 47). Первое предложение этого отрывка имеет презумпцию существования закона, в соответствии с которым смертный приговор объявляется шепотом. Презумпция не имеет никакой модальной окрашенности (закон ни плохой, ни хороший), закон не требует никаких комментариев и пояснений. Читатель, таким образом, без всякой подготовки оказывается в самой глубине описываемого мира – в его юридической институции, в суде. Описание невозможного мира осуществляется с опорой на невозможные презумпции.

Но невозможность мира имеет неизбежные ограничения, т.к. речь ведется о человеке и на человеческом языке. Поскольку предмет рассказа – человеческие существа, которые будут жить на Земле, то в мире грядущем и в мире настоящем, актуальном (из которого первый описывается) должны быть тождественными представления о физическом пространстве и о человеке. Человек и пространство являются основанием для различий мира романа и актуального мира. Вероятно, поэтому в «Приглашении на казнь» много сравнений состояний и действий персонажей с состояниями и действиями человека как такового. Цинциннат не раз сравнивается с ребенком: Цинциннат «неверно ставил ноги, *вроде ребенка*, только что научившегося ступать, или точно куда проваливался, *как человек, во сне увидевший, что идет по воде, но вдруг усомнившийся: да можно ли?*» (с. 47); «и было почему-то особенно приятно это “обаятельно” на ветру, *вроде того как дети* зажимают и вновь обнажают уши, забавляясь обновлением слышимого мира» (с. 68). Состояния Цинцинната сопоставляются с состояниями человека в бреду или во сне: «но – *как человек*, который не может не удержаться, чтобы не возразить своей галлюцинации, хотя отлично знает, что весь маскарад происходит у него же в мозгу, – Цинциннат тщетно пытался переспорить свой страх» (с. 180). Ситуации могут сопоставляться с другими, знакомыми читателю, ситуациями: «Директор наконец медленно отодвинулся и легонько потянул Цинцинната за рукав, приглашая его, *как профессор – захожего профана*, посмотреть на препарат» (с. 78); м-сье Пьер «шел, приятно улыбаясь издали, чуть сдерживая, однако, шаг, чуть



бегая глазами, как люди, которые попадают на скандал, но не хотят это подчеркивать» (с. 130). Ср. также описание акробатического номера м-сье Пьера, чьи «перевернутые глаза, – как у всякого в такой позитуре, – стали похожи на глаза спрута» (с. 115). Персонажи могут сопоставляться со знакомыми читателю профессиональными типами: «и Цинциннат машинально обменялся с ним рукопожатием, причем тот на какие-то полсекунды дольше, чем это *бывает* обычно, задержал в своей мягкой маленькой лапе ускользавшие пальцы Цинцинната, как *затягивает* пожатие пожилой ласковый доктор»<sup>17</sup> (PIV, 2000, с. 92 – 93). Нередки сравнения, содержащие 2-е лицо в несобственном значении: «плывут по бульвару сделанные в виде лебедей или лодок электрические вагонетки, в которых *сидишь* как в карусельной люльке» (с. 87 – 88); «и, как *бывает* в тот особенно бездеятельный час, когда, празднично выглаженный, *ждешь* гостей и ничем как-то нельзя заняться» (с. 91); «как *бываешь* во сне доверчив, слаб и глуп» (с. 118). Ничего необычного в подобных сравнениях нет, но в «Приглашении на казнь» они довольно часто встречаются, образуя своеобразный лейтмотив «человека вообще»<sup>18</sup>.

В целом в романе можно найти много точек пересечения с миром, в котором живут читатели. Самые показательные из них: наличие социальных институтов – семьи, системы образования, исполнения наказаний; но эти конкретные установления мира конструируются как отличия от мира актуального. Любопытно, что отличия затрагивают как будто и пространство: «Да, вещество постарело, устало, мало что уцелело от легендарных времен, – две-три машины, два-три фонтана, – и никому не было жаль прошлого, да и само понятие “прошлого” сделалось другим» (с. 73)<sup>19</sup>.

---

<sup>17</sup> Отметим, что сравнения рукопожатия м-сье Пьера с рукопожатием ласкового доктора, действий директора с действиями профессора, сравнение Цинцинната с ребенком напоминают о третьей симфонии А. Белого «Возврат». Ср. о Хандрикове: «Он становился похожим на ребенка, обросшего бородой» [Белый, 1991, с. 215]. Между романом и симфонией есть целый ряд переключек, которые трудно объяснить только типологическим сходством текстов, варьирующих как будто одну и ту же тему. Сопоставительный анализ текстов А. Белого и В. Набокова мог бы показать, насколько различен в них статус инстанции «потустороннего».

<sup>18</sup> На это обратил внимание еще П. Бицилли.

<sup>19</sup> Ср. эссе «On Generalities» (1926), в котором Набоков шутя предлагал из воображаемого будущего вообразить актуальное настоящее как прошлое.

Если вернуться к первому абзацу романа и высказанной на основе наблюдений над ним мысли о «внутринаходимости» повествователя миру, то следует добавить, что уже в первом предложении ощутима сложность предприятия, связанного с описанием мира «изнутри». Убедительно доказать, что первая фраза романа звучит тяжело, наверно, невозможно. Тем не менее мы полагаем, что «неестественность» фразы основана: 1) на употреблении обстоятельства «шепотом» в конце предложения, т.е. в позиции ремы (это инверсия); 2) эксплицированной презумпции – «сообразно с законом» (если она известна, то о ней можно и не говорить); 3) некоторой архаичности выражения «сообразно с законом». Интуитивно чувствуется, что это чужой язык. За первым абзацем следует «остраивающий» фрагмент («Итак – подбираемся к концу»), в котором эксплицируется коммуникативная ситуация (возникает фигура читателя), т.е. происходит резкая смена точки зрения с радикально внутренней на не менее радикально внешнюю. Может быть, вести повествование о невообразимом, невозможном так, как ведется безличное повествование (а самое начало романа безлично) о том, что вполне вообразимо, слишком сложно: требуется сначала создать систему знания о мире, а затем последовательно заключать ее в презумпции. Так или иначе, но уже в самом начале романа происходит отказ от безличного всезнания. Повествователь как бы закрепляется за Цинциннатом и, заместив его и им себя ограничив, переходит на субъективированное повествование.

Действительно, более экономичный способ показать невозможный мир – сделать субъектом представителя этого мира и тем самым мотивировать знание. Уже в конце гл. I повторяется, образуя композиционное кольцо, сцена суда, но она дается в форме воспоминаний Цинцинната<sup>20</sup>, так что первое ее описание становится пробным. Здесь есть некоторые пояснения к закону, более подробно описывается судебный ритуал: «Адвокат и прокурор, оба крашенные и очень похожие друг на друга (*закон требовал, чтобы они были единоутробными братьями, но не всегда можно было подыскать, и тогда гримировались*), проговорили с виртуозной скоростью *те пять тысяч слов, которые полагались каждому*. <...> Адвокат, сторонник

---

<sup>20</sup> Здесь и далее, говоря о точке зрения Цинцинната в контексте речи повествователя, мы будем иметь в виду замещение точки зрения Цинцинната повествователем, т.е. «как бы» точку зрения Цинцинната.

*классической декапитации, выиграл без труда против затейника прокурора, и судья синтезировал дело»* (с. 54); «“С любезного разрешения публики вам наденут красный цилиндр” – *выработанная законом подставная фраза, истинное значение коей знал всякий школьник*» (с. 54).

Цинциннат нередко выступает в роли наблюдателя. Самый показательный пример здесь – панорама, разворачивающаяся с башни (гл. III). Перспективой Цинцинната мотивируется название элементов пейзажа и частей города: *Стропь, аэродром, Тамирины Сады, Первый бульвар, знаменитый фонтан* и т.п. Перспектива Цинцинната позволяет ввести названия улиц, элементов ландшафта без эксплицированных дескрипций.

Перспективой же Цинцинната определяется интерпретация эгоцентрических элементов (местоимений, вводных слов, вставных конструкций): «и через выпуклый мост шел кто-то крохотный в красном, и бегущая точка перед ним была, *вероятно, собака*» (с. 68); «а другие яркие овалы воды собирались, горя в нежном тумане, *вон там* на западе, где начиналась жизнь излучистой Стропи» (с. 68); «Теперь мнилось ему, что он различает *тот цветущий куст, ту птицу, ту уходящую под навес плюща тропинку*» (с. 69). Знанием Цинцинната, который всю жизнь провел в городе, может быть мотивирована и ссылка на городские предания: «Был один человек в городе, аптекарь, чей прадед, *говóрят*, оставил запись о том, как купцы летали в Китай» (с. 69).

Еще более показательно описание города, рисуемое в воображении Цинцинната (гл. VI). Картина насыщена «достопримечательностями ада» – невозможными объектами, которые получают статус «реальных»: «сделанные в виде лебедей или лодок электрические вагонетки», «маленький дежурный с тачкой, полной общих тетрадок и книг», «по освеженной, влажной мостовой стрекочут заводные, двухместные “часики”, как зовут их тут в провинции» (с. 88). В последнем примере примечательно подчеркивание внутренней точки зрения по отношению к изображаемому: эгоцентрик *тут в провинции* предполагает противопоставление «провинция – столица» внутри мира. Этот мир отличает социально-профессиональная пестрота: здесь есть школьники, телеграфисты, уличные продавцы хлеба, знаменитый каламбурист, «жадный хохлатый старик в красных шелковых панталонах», музыканты и франты. Отметим, что начинается описание

ссылкой на Марфиньку: «Марфинька, опустив глаза, идет с корзинкою из дому по голубой панели, за ней в трех шагах черноусый хват» (с. 87); завершается оно тем же: «Марфинька, опустив глаза, идет домой с *полной корзиной*, за ней в трех шагах белокурый фронт...» (с. 88). В середине описания говорится: «Марфинька *выбирает фрукты*» (с. 88). Кольцевая композиция придает воспоминанию «искусственный» характер; в то же время появление Марфиньки предполагает, что она всегда находится в поле внимания вспоминающего. Вспоминающий движется в воображении вместе с ней: Цинциннат любит Марфиньку и вспоминает один из городских дней не ради него самого, а ради Марфиньки<sup>21</sup>. Но повествователь не делает Марфиньку главной в ряду воспоминаний: она играет роль гида и, как всякий гид, она незаметна – она служит мотивировкой путешествия по городу. Иными словами, здесь явно ощущается отличие позиции повествователя от позиции Цинцинната: повествователь рассказывает немного не о том, о чем вспоминает Цинциннат. Перед нами демонстративное замещение Цинцинната повествователем; это не замещающий рассказ о воспоминаниях героя, но изображение изображения воспоминаний героя.

За исключением редких доступов к большим панорамам и не очень многочисленных воспоминаний перспектива Цинцинната ограничена стенами тюрьмы. Поэтому и повествователь, отказываясь от избытка, ограничивает свое видение. Цинциннат пытается посмотреть в зарешеченное окно, «но, конечно, ничего не было видно, – только жаркое небо в тонко зачесанных сединах, оставшихся от облаков, не вынесших синевы» (с. 59). Ограничение перспективы делается ощутимым тогда, когда к Цинциннату приходят посетители: ничего не говорится о том, откуда и на чем они прибыли, по каким коридорам шли и т.п.; визитеры всего лишь являются в дверь. Но ясно, что за дверью что-то должно происходить. Происходящее за дверью нередко дается намеком: «Между тем дверь в коридор оставалась чуть приоткрытой, – и там мелькнуло что-то... на миг свесились витые концы бледных локонов и исчезли, когда Родион двинулся»; «Тем

---

<sup>21</sup> Цинциннату не должны быть важны школьники, телеграфисты и каламбурист: для него это обычные персонажи; его внимание, скорее, должны привлечь «черноусый хват» и «белокурый фронт». «Достопримечательности ада» нужны повествователю, чтобы показать невозмутимо мир изнутри.

временем в дверь беззвучно и не очень скоро вбежал красно-синий резиновый мяч» (с. 83).

Особенно демонстративно самоограничение повествователя, когда говорится о звуках, которые доносятся из коридора<sup>22</sup>. Акустические эффекты описываются в пространственных «терминах»: «Было шарканье многих шагов, в различных слоях слышимости; были голоса – тоже во многих разрезах; один набегал, вопрошающий; другой, поближе, отвечивал. Спеша из глубины, кто-то пронесся и заскользил по камню, как по льду. Бас директора произнес среди гомона несколько слов – невнятных, но бесомненно повелительных. Страшнее всего было то, что сквозь эту возню пробивался детский голос, – у директора была дочка. Цинциннат различал и жалующийся тенорок своего адвоката, и бормотание Родиона... Вот опять, на бегу, кто-то задал гулкий вопрос, и кто-то гулко ответил. Кряхтение, треск, стукотня, – точно шарили палкой под лавкой. “Не нашли?” – внятно спросил директор. Пробежали шаги. Пробежали шаги. Пробежали, вернулись» (PIV, 2000, с. 62). Звуки, источник которых не виден и смысл которых не понятен, дразнят воображение: «токающий» стук, производимый м-сье Пьером, приколачивающим календарь, кажется Цинциннату «приглашением» (с. 89). Ср. также многочисленные представления Цинцинната, связанные с ночными звуками: «И продолжались они позже чем вчера, и Цинциннат лежал на плитах крестом, ничком, как сраженный солнечным ударом, и, потворствуя ряжению чувств, ясно, через слух, видел потайной ход, удлиняющийся с каждым скребом, и ощущал, словно ему облегли темную, тесную боль в груди, как расшатываются камни, и уже гадал, глядя на стену, где-то она даст трещину и с грохотом разверзнется» (с. 136).

Примечательны случаи корреляции между визуальным и акустическим рядами, мотивированные перспективой Цинцинната: «Цинциннат зажмурился снова, и уменьшившийся голос продолжал...» (с. 86) – «отключение» визуального ряда влечет здесь деформацию акустического. Ср. так-

---

<sup>22</sup> Еще эмигрантские критики отмечали, что Набоков – писатель с визуальной доминантой [см. также: Гришакова, 2002; Носовец, 2002; Маликова, 2002]. В «Приглашении на казнь» с визуальной доминантой конкурирует акустическая, о чем свидетельствует уже тот факт, что многие главы открываются описанием звуков: это гл. III, IX, XII, XIII, XIV.

же: «Духовой оркестр, по-видимому, играл вовсю, страстно размахался одноногий инвалид-дирижер, но теперь не слышно было ни одного звука» (с. 183). В подобных примерах троп готов оторваться от референта, обратив происходящее в невообразимый гротеск, но везде сохраняется ясная с самого начала мотивировка, поэтому описание может быть легко очищено от фигуративных «наслоений».

Следует отметить, что в приведенных примерах есть демонстративный отказ от избытка видения повествователя<sup>23</sup>, так что рассказ становится изображением изображения, как и в случае с воспоминаниями о походе Марфиньки за фруктами.

Ограничение избытка видения относительно «объективно» происходящего в мире сопровождается увеличением избытка, связанного с переживаниями Цинцинната. Речь повествователя может включать поэтому элементы несобственно-прямой речи Цинцинната (воспоминания Цинцинната в гл. I) или соответствовать в плане выражения характеру восприятия героя.

Повествователь знает о Цинциннате все. Он может даже как бы сопутствовать течению мысли Цинцинната – показывать ее путь к вербализации; в результате, когда Цинциннат делает записи, создается иллюзия, будто мысль Цинцинната опережает ее письменную фиксацию. Так, в одном из фрагментов в форме прямой речи сначала дается мысль Цинцинната, а затем изображается процесс ее вербализации: «А может быть, – (быстро начал писать Цинциннат на клетчатом листе), – я неверно толкую... Эпохе придаю... Это богатство... Потоки... Плавные переходы... И мир был вовсе... Точно так же, как наши...» (с. 73 – 74). Этот прием неизбежен, если заранее известна мысль, которая будет фиксироваться<sup>24</sup>, но благодаря

---

<sup>23</sup> Употребляя словосочетание «отказ от избытка», мы сознаем его метафоричность: повествователь всегда обладает избытком по отношению к тому, что он утверждает, однако иногда он может делать вид, что намеренно отказывается от своего знания (ср., например, повествование в «Петербурге» А. Белого). Пример отказа от избытка – описание сна без рамки: повествователь от начала и до конца сна знает, о чем идет речь, но он пытается скрыть это знание от читателя, он делает вид, что не знает ничего сверх того, что говорит.

<sup>24</sup> В плане мысли проговаривалось: «А может быть, – подумал Цинциннат. – я неверно толкую эти картинки. Эпохе придаю свойства ее фотографии. Это богатство теней, и потоки света, и лоск загорелого плеча, и редкостное отражение, и плавные переходы из одной стихии в другую...» (с. 73).

ему создается эффект simultанности плана мысли и плана речи – повествователь и читатель «видят», что происходит буквально «в голове» героя. Обладая таким избытком по отношению к герою, повествователь может вместе с героем «думать», точнее, переводить его мысли в план речи. Так обстоит дело с рассказом о картинке, обнаруженной Цинциннатом в каталоге: «Детская рука, несомненно Эмочки, нарисовала ряд картиночек, составлявших (как вчера Цинциннату казалось) связный рассказ, обещание, образчик мечты. Сначала: горизонтальная черта, то есть каменный пол, на нем – элементарный стул вроде насекомого, а сверху – решетка в шесть клеток. То же самое, но с участием полной луны, кисло опустившей уголки рта за решеткой. Далее: на табурете из трех черточек тюремщик без глаз, значит – спящий, а на полу – кольцо с шестью ключами. То же кольцо с ключами, но покрупнее, и к нему тянется рука, весьма пятипалая, в коротком рукавике. Начинается интересное: дверь полуоткрыта, из-за нее – как бы птичья лапа: все, что видно от утекающего узника. Он сам, с запятыми на голове вместо кудрей, в темном халатике, посильно изображенном в виде равнобедренного треугольника; его ведет девочка: вилкообразные ножки, волнистая юбочка, параллельные линии волос. То же самое, но в виде плана, а именно: квадрат камеры, кривая коридора, с пунктиром маршрута и гармоникой лестницы в конце. Наконец эпилог: темная башня, и над ней довольная луна – уголки рта кверху» (с. 79 – 80). Этот фрагмент примечателен во многих отношениях. Иллюзия непосредственности развертывания мыслей основана на simultанности рассказа об изображении и его интерпретации, как если бы мысль опережала изображение. Эффект simultанности создается прежде всего за счет синтаксической компрессии [Арнольд, 2002] – использования бессоюзных сложных предложений со второй номинативной частью, анафор. Это, безусловно, письменная речь, но создается впечатление, что она внутренняя. Далее последует размышление Цинцинната: «Нет, – самообман, вздор. Дитя намарало, без мысли... Выпишем заглавия и отложим каталог. Да, дитя... Высунув справа язык, крепко держа изрисованный карандашик, напирая на него побелевшим от усилия пальцем... А затем – после удачно замкнувшейся линии – откидываясь, поводя так и сяк головой, вертя лопатками, и опять, прилав к бумаге и переводя язык налево... так старательно... Вздор, не будем боль-

ше об этом...» (PIV, 2000, с. 80). В нем важно появление множественного числа. Возможно, в плане внутренней речи оно связано с мысленным «раздвоением» Цинцинната на наблюдающего и интерпретирующего, на сомневающегося и надеющегося. Но мы знаем, что субъектом речи является повествователь: в контексте его речи дается изображение рисунков Эмочки. Возникает возможность интерпретации фрагмента с множественным числом как речи повествователя, обращенной к герою: повествователь как бы превращается во внутренний голос героя.

В речи повествователя и речи Цинцинната можно найти некоторые лексические и синтаксические совпадения. Сочетание «все равно» употребляется в контексте речи повествователя («Но и во сне – *все равно, все равно* – настоящая его жизнь слишком сквозила» (с. 118); можно привести и многие другие примеры) и в контексте записей Цинцинната – с несколько иным значением: «...далее безмолвной бледности *все равно* не пойду, – *все равно* не герой ...» (с. 74). Поэтому возникает возможность двойной интерпретации этих элементов – они могут принадлежать повествователю, но в то же время повествователь может посредством их цитировать Цинцинната. Ритмико-синтаксические переключки: «...там слышался шепот, обсуждалось что-то, шуршали, – но ничего, пусть» (с. 82) – в контексте речи повествователя; «Пускай не справляюсь с ознобом и так далее, – это ничего» (с. 50) – в контексте прямой речи Цинцинната. Тематические («потусторонность») и метафорические (метафоризация души) совпадения между речью повествователя и записями Цинцинната еще более заметны (на них уже обращалось внимание, см.: [Davudov, 1982]).

В тексте есть экспрессивные элементы, которые обычно рассматриваются как обращения повествователя к герою: «Тоска, тоска, Цинциннат» (PIV, 2000, с. 72), «Бедненький мой Цинциннат» (с. 82) и мн. др. Но они могут интерпретироваться как включение элементов несобственно-прямой речи Цинцинната в речь повествователя [Коннолли, 1993], и тогда в них не будет ничего «остраняющего»; ср. особенно: «*Спокойствие*. Паук высосал маленькую, в белом пушку, бабочку и трех комнатных мух, – но еще не совсем насытился и посматривал на дверь. *Спокойствие*. Цинциннат был весь в ссадинах и синяках. *Спокойствие, ничего не случи-*



лось» (PIV, 2000, с. 151). То, что речь повествователя может вызвать ответ Цинцинната, приобретает поэтому, хоть и слабую, но мотивировку:

«Все стихло. Все было как всегда.

– Нет, не все, – завтра ты приедешь, – *вслух* произнес Цинциннат, еще дрожа после давешней дурноты» (с. 79).

Реплика задним числом может «переинтерпретировать» предшествующее ей высказывание как внутреннюю речь Цинцинната, не случайно подчеркивается, что Цинциннат произнес ее «вслух». С другой стороны, такой «переинтерпретации» как будто противоречит прошедшее нарративное формы *было*, которое не может употребляться в контексте мысли персонажа.

Можно сказать, что на этих отрезках текста повествователь осуществляет замещение замещения Цинцинната<sup>25</sup>. В самом начале мы сказали, что фигура Цинцинната позволяет мотивировать описание мира с внутренней точки зрения – сделать так, чтобы объекты типа «часиков», «электрических вагонеток» или «тачек» для школьных тетрадей получили статус «реальных», возможных. Повествователь, рассказывая о мире, замещает себя Цинциннатом. Но в то же время сам Цинциннат демонстративно замещается повествователем. Так происходит потому, что задача изображения мира, в котором никто никогда не жил и жить не будет, двойственна. С одной стороны, мир должен быть «настоящим», правдоподобным. Максимум правдоподобия можно добиться, если описывать его изнутри. Но изнутри его можно описать только прибегая к невозможному, немотивированному языку, который бы еще при этом не отличался сам от себя, был «невозмутим». Как мы видели, этот путь был реализован в начале, но только как попытка. Невозможное, чтобы стать возможным, потребовало мотивировки – ею стала позиция Цинцинната. Цинциннат, таким образом, удостоверял несомненную «реальность» мира, в котором живет. С другой

---

<sup>25</sup> В самом деле, на любом отрезке текста с несобственно-прямой речью или «внутренним монологом» героя всегда осуществляется замещение героя повествователем, но оно сопровождается иллюзией «прямого» говорения героя. На этом явлении основано разграничение Б. О. Корманом «формальной» и «содержательной» субъектной организации [Корман, 1977]. В «Приглашении на казнь» эта иллюзия разрушается: не повествователь «вторгается» в мир, а «деконструируется» сама техника несобственно-прямой речи, причем средствами самой несобственно-прямой речи; в результате замещение становится осязуемым, «остраненным» – замещением замещения.

стороны, несомненно «реальный» мир должен быть показан как неподлинный. Цинциннат не от мира сего, он тянется к подлинному, но удостоверить подлинное так, как он удостоверяет мир неподлинный, невозможно, ибо удостоверить его он может только после смерти, т.е. тогда, когда он, даже если что-то и узнает, все равно ничего не скажет. Отсюда возникает необходимость инстанции подлинного, которой и становится повествователь, замещающий Цинцинната. Избыток, какие бы отказы от него не осуществлялись, не избыть, им можно только играть.

Рассмотрим случаи проявления избытка знания повествователя, которые не могут быть мотивированы перспективой Цинцинната. Как правило, об избытке повествователя свидетельствуют предвосхищения (антиципации). Так, когда Цинциннат смотрит в глазок камеры м-сье Пьера, говорится: «Цинциннат кивнул, хотя еще *не видел главного*; передвинул глаз левее и тогда увидел по-настоящему» (PIV, 2000, с. 78). Можно возразить, что это вполне «нормальное» предвосхищение, которое неизбежно для нарратива, и ничего демонстративного в нем нет. Но ему предшествует перечисление предметов, которые Цинциннат видит в камере: «Сперва он увидел только пузыри солнца, полоски, – а затем: койку, такую же, как у него в камере, около нее сложены были два добротных чемодана с горящими кнопками и большой продолговатый футляр, *вроде как для тромбона...*» (с. 78). Не случайно, конечно, перечень заканчивается футляром: в футляре лежит топор. Предположение «*вроде как для тромбона*», которое интерпретируется в перспективе Цинцинната, представляет собой сознательное самоограничение повествователя именно потому, что затем последует предвосхищение, т.е. будет эксплицирован избыток знания. Повествователь делает вид, что не подозревает о назначении футляра, более того, проявляя повествовательную непоследовательность, он дает почувствовать свое притворство читателю.

К избыткам видения следует отнести все описания лица, тела и души Цинцинната. В качестве примера демонстративного избытка приведем установление сходства между Цинциннатом и Цецилией Ц.: «Она была моложава, и все ее черты подавали пример Цинциннатовым, по-своему следовавшим им; *Цинциннат сам смутно* чувствовал это сходство, смотря на ее востроносое личико, на покатый блеск прозрачных глаз» (с. 125); см. так-

же ссылки повествователя на кровожадных наблюдателей: «... и так все это дразнило, что наблюдателю хотелось тут же разъять, искромсать, уничтожить нагло ускользящую плоть и все то, что подразумевалось ею» (с. 119).

Повествователь занимает внешнюю позицию и в тех случаях, когда вводится эксплицитная ссылка на мысли, чувства, речь Цинцинната. Особых эффектов «остранения» здесь не возникает. Мысли Цинцинната обычно даются в кавычках, записи Цинцинната также отграничены от текста повествователя кавычками. Единственное исключение – письмо Марфиньке, которое «перетекает» в речь повествователя (гл. XIII): «...и не думай, что это письмо – подлог, это я пишу, Цинциннат, это плачу я, Цинциннат, который собственно ходил вокруг стола, а потом, когда Родион принес ему обед, сказал...» (с. 133). Примечательно, что письмо приведено не полностью: в XI гл. утверждается, что на столе «валялось письмо Марфиньке, оконченное Цинциннатом еще накануне, то есть в день после свидания» (с. 118), а в гл. XIII Цинциннат только продолжает его.

Наиболее яркими становятся отказы от избытка тогда, когда происходит своеобразное «отключение» Цинцинната как наблюдателя и «исключение» как наблюдаемого. Как правило, Цинциннат «отключается» или «исключается» в сценах, где действует кто-то помимо него. Цинцинната забрасывают вопросами, но не ясно, как он реагирует на них и реагирует ли вообще: «Гости были? – вежливо справился он у Цинцинната, когда директор оставил их в камере одних. – Матушка ваша? Так-с, так-с. А теперь я, бедненький, слабенький м-сье Пьер, пришел вас поразвлечь и сам поразвлекься» (с. 130) и т.д. Ср. также игру в шахматы с м-сье Пьером, на протяжении которой говорит только м-сье Пьер, но по косвенным признакам, таким как реплика м-сье Пьера «Вздор, никакого мата нет. Вы, по моему, тут что-то, извините, смошенничали» (с. 135), нетрудно догадаться, что Цинциннат выигрывает. В подобных сценах не было бы ничего странного, если бы повествователь наивно ничего не говорил о том, как оценивает ситуацию герой. Однако он дает понять, что герой что-то чувствует, но при этом скрывает, что именно. Так, в конце игры в шахматы Цинциннат задает м-сье Пьеру вопрос: «Почему от вас так пахнет?» (с. 136). До этого о запахе ничего не говорилось. Вся сцена ретроспективно проходит

под знаком зловония м-сье Пьера. На то, что Цинциннат знает больше, чем знает читатель, указывает и речь Цинцинната, адресованная Цецилии Ц., в которой он упоминает часы с нарисованными стрелками.

Итак, мы попытались охарактеризовать на наиболее показательных примерах те типы фрагментов, которые подчинены установке на референт. В целом они находятся в определенном соответствии с «антиутопическим» прочтением романа, по крайней мере, они ему не противоречат; на их основе создается образ вполне «достоверного» мира будущего. Правда, в «антиутопическое» прочтение не совсем вписывается игра замещениями и избытками: она кажется «ненужной». Кроме того, «антиутопическое» прочтение не может дать ответ на важный вопрос: против каких утопических проектов ориентирован роман? Что, по Набокову, привело к ужасающему миру будущего? Вряд ли это коммунизм, вряд ли также и какая-нибудь иная форма тоталитаризма. Литературоведами не раз отмечалось, что в «Приглашении на казнь» пародийно преломились утопические проекты Чернышевского, изложенные им в четвертом сне Веры Павловны [Букс, 1996, 1998]. Но идеи Чернышевского, по-видимому, должны были утратить актуальность к тому времени, когда писался роман. Сказанное заставляет обратиться к анализу тех фрагментов, которые не вписываются в антиутопическое прочтение.

**Установка на троп.** Фрагменты с установкой на троп тоже могут содержать мотивировки, но их мотивированность возникает задним числом. Это мотивировки другого порядка – стилистического. В гл. I описывается 1-й день Цинцинната после вынесения смертного приговора. Цинциннат подавлен, у него кружится голова, он падает в обмороки. Психологическим состоянием героя («головокружение» и «истома») мотивируются искажения восприятия. Так интерпретируется тур вальса. Повествователь здесь отказывается от избытка. Даже размер тела Цинцинната оценивается с отсылкой к знаниям героя: «Да, он был очень мал для взрослого мужчины. *Марфинька говаривала*, что его башмаки ей жмут» (PIV, 2000, с. 48 – 49). Мотивирующий компонент (рамка) появляется после завершения тура: «...и тут Цинциннат пожалел, что так кратко было *дружеское пожатие обморока*» (с. 49). Оказывается, что все происходившее переживалось Цинциннатом в состоянии обморока. Психологическим со-

стоянием Цинцинната мотивировано первое посещение его директором: начиная с затруднений, испытываемых директором, входящим в камеру, и заканчивая возвращением Цинцинната (или уходом из камеры директора) речь идет в регистре воображаемого Цинциннатом. И хотя здесь нет эксплицированной мотивировки, рамки, как в сцене вальса, контекст заставляет воспринимать происшедшее именно как видение. Контекст складывается: 1) из предшествующего обморока Цинцинната; 2) большей части текста, подчиненной детерминизму реального.

Помимо обмороков отклонения от установки на референт могут мотивироваться сном. С интерпретацией снов не возникает никаких затруднений даже в том случае, если отсутствуют эксплицитные рамки. Известно, что каждая глава романа описывает один день [Барабтарло, 1997]. В начале большинства глав описывается утро, концовки же фиксируют наступление вечера или ночи. Сны поэтому почти с математической точностью появляются в концовках. Глава I завершается полусонными воспоминаниями Цинцинната, в финале гл. V описывается засыпание Цинцинната. Кроме того, Цинцинната посещают видения, причем они могут описываться в контексте отсроченной мотивировки (обморок в гл. V, качание Эмочки на трапеции в гл. XIV).

В финале гл. II описывается сцена «разоблачения» Цинцинната: «“Какое недоразумение!” – сказал Цинциннат и вдруг рассмеялся. Он встал, снял халат, ермолку, туфли. Снял полотняные штаны и рубашку. Снял, как парик, голову, снял ключицы, как ремни, снял грудную клетку, как кольчугу. Снял бедра, снял ноги, снял и бросил руки, как рукавицы, в угол. То, что оставалось от него, постепенно рассеялось, едва окрасив воздух. Цинциннат сперва просто наслаждался прохладой; затем, окунувшись совсем в свою тайную среду, он в ней вольно и весело –

Грянул железный гром засова, и Цинциннат мгновенно оброс всем тем, что сбросил, вплоть до ермолки» (Р IV, 2000, с. 62 – 63). Она вызывает недоумение и побуждает отыскивать реминисценции, в частности отсылки к текстам гностиков [Davydov, 1982; Барабтарло, 1997]. Но без внимания остается ее мотивированность, которая может быть обнаружена при по-

вторном прочтении текста<sup>26</sup>. Эта сцена близка видениям Цинцинната, возникающим в концовках глав, а также процедуре его купания. В гл. V купание в числе прочего мотивирует искажение восприятия объектов: «стол сегодня немного колыхался» (PIV, 2000, с. 80), Цинциннат «плыл» (с. 82) и «продолжал плыть» в постели (с. 83). Тем не менее примечательно, что в связи с метафорой «плавания» возникает меньше затруднений, чем с метафорой «разоблачения». С другой стороны, сцена «разоблачения» Цинцинната может быть сопоставлена со следующим фрагментом: «Цинциннат спустил ноги с койки. В голове, от затылка к виску, по диагонали, покатылся кегельный шар, замер и поехал обратно. Между тем дверь открылась и вошел директор тюрьмы» (с. 49). Он менее парадоксален, чем сцена «разоблачения», хотя в нем также описывается внутреннее состояние Цинцинната. Такое впечатление создается потому, что здесь внутреннее остается внутренним, не переводясь во внешнее. Но если бы кегельный шар выпал и покатылся по полу, а в лохани Цинциннат вдруг начал бы тонуть, не доставая ногами до дна, то граница между внутренним и внешним оказалась бы смещенной. Сцена лишилась бы мотивировки или обрела новую. В случае же с «разоблачением» отсутствуют границы между реальным и воображаемым.

Другим контекстом, мотивирующим сцену «разоблачения», являются многочисленные «раздвоения» Цинцинната. В большинстве случаев «раздвоения» мотивированы конфликтом между желаемым и реальным, о чем эксплицитно говорится в тексте: «Но все-таки я требую, – вы слышите, требую, – (и другой Цинциннат истерически затопал, теряя туфли), – чтобы мне сказали, сколько мне осталось жить... и дадут ли мне свидание с женой» (с. 66); «Я все равно бессилён. – (Другой Цинциннат, поменьше, плакал, свернувшись калачиком.) – Завтра, так завтра» (с. 84). Иногда граница между воображаемым и реальным оказывается стертой (например, в описании попытки переставить недвигающийся стол в гл. II). Из приведенных примеров ясно, что «добавочный» Цинциннат может быть метафорой эмоционального состояния героя, и вряд ли возможно ее буквальное (т.е. гностическое) прочтение, хотя эта метафора близка к тому, чтобы реализо-

---

<sup>26</sup> Отметим, что в романе «Под знаком незаконнорожденных» аналогичное «разоблачение» жены Адама Круга, Ольги, в конце гл. VI мотивировано сном героя.

ваться. Ср. обыгрывание этой возможности в реализации фразеологического оборота: «Тогда Цинциннат *брал себя в руки* и, прижав к груди, относил в безопасное место» (с. 56). В речи повествователя утверждается, что главная часть Цинцинната «находилась совсем в другом месте, а тут, недоумевая, блуждала лишь незначительная доля его, – Цинциннат бедный, смутный, Цинциннат сравнительно глупый, – как бываешь во сне доверчив, слаб и глуп» (с. 118). Подобного рода фрагменты могут быть подвергнуты гностическому прочтению; более того, они даже могут задним числом придать «раздвоениям» Цинцинната гностическое обоснование. Но важно, что они не будут способны переинтерпретировать каждый случай «раздвоения» Цинцинната буквально. Так, высказывание Цинцинната: «Душа зарылась в подушку» – будет в любом случае фигуральным. Таким образом, как и антиутопическое, гностическое прочтение не может последовательно, не игнорируя ни одного релевантного фрагмента, интерпретировать текст.

Как видим, в зависимости от формы выражения мотивированность может обладать различной силой. Слабой мотивированностью обладают сцены двух финальных глав, где описывается разрушение мира. Отчасти ситуация здесь дублирует то, что было в начале: как и после суда, страх искажает восприятие. Но альтернативной Цинциннатовой перспективы (и / или замещающего ее повествователя) не возникает: здесь нет недвусмысленных ссылок на такого субъекта, который бы иначе или вообще хотя бы как-нибудь воспринимал происходящее<sup>27</sup>. Перспектива повествователя, замещающего себя Цинциннатом, не содержит избытка, минимально необходимого для последовательной интерпретации происходящего. Речь беспрепятственно обращается несобственно-прямой речью Цинцинната (точнее, ее замещением): «Где-то впереди духовой оркестр нажаривал марш “Голубчик”. Через все небо подвигались толчками белые облака, – *по-моему, они повторяются, по-моему, их только три типа, по-моему, все это сетчато и с подозрительной прозеленью...*». То же происходит и в

---

<sup>27</sup>Есть, правда, ссылки на м-сье Пьера: «М-сье Пьер, положив руки на бульдожий набалдашник трости, весело оглядывал скалы, зеленые скаты между ними, клевер и виноград, коловращение белой пыли и заодно ласкал взглядом профиль Цинцинната, который все еще боролся» (с. 181), но в них содержится указание на м-сье Пьера не как на субъекта, а как на воспринимающего объекта.

акустическом плане: «Духовой оркестр, по-видимому, играл вовсю, страстно размахался одноногий инвалид-дирижер, но теперь не слышно было ни одного звука» (с. 183); «Вдруг оркестр смолк, – или вернее: теперь, когда он смолк, вдруг почувствовалось, что до сих пор он все время играл» (с. 185). Здесь субъектом акустического восприятия является не Цинциннат, но повествователь, который замещает от страха безглазого Цинцинната, причем сам момент замещения является выделенным. Если следовать логике мотивировок и в соответствии с ней пытаться «восстанавливать» необходимый избыток, то получается, что Цинциннат оказывается казнен<sup>28</sup>: «другой» Цинциннат в финале романа может быть просто предсмертным воображением умирающего Цинцинната первого. Важно, что и после завершения романа за повествователем остается избыток знания.

### 2.3.2. «Невозможный» мир романа

Таким образом, оказывается возможным прочтение романа в рамках установок на троп-референт, сводящих все к мотивировкам. Все искажения реальности как будто мотивированы расстройством сознания Цинцинната. Неясные раздвоения кого-то на Родрига и директора тюрьмы могут быть связаны с субъективным мнением о нем Цинцинната. В самом деле, во внешности и действиях этих персонажей не раз подчеркивается тождественное. О директоре, например, говорится: «Он был, как всегда, в сюртуке, держался отменно прямо, выпятив грудь, одну руку засунув за борт, а другую заложив за спину» (PIV, 2000, с. 49). Тождественное подчеркивается в поведении Эммочки: «За ним, в балетных туфлях на босу ногу и шерстяном платье в шотландскую клетку, шмыгнула Эммочка и, как уже раз было, спряталась под стол, скрючившись там на корточках, так что ее льняные волосы покрывали ей и лицо, и колени, и даже лодыжки» (с. 136). О визите м-сье Пьера говорится: «А к вечеру, – как теперь завелось, – явился м-сье Пьер» (с. 138). Важно, что тождественное отмечает повествователь, а не Цинциннат, Цинциннат утверждает, что один раз в жизни виделся с матерью, поэтому субъектом оценки голоса Цецилии Ц. может быть только повествователь: «шумно втянула сопельку и сказала *скорым, дробным сво-*

---

<sup>28</sup> О вариантах трактовки финала см. статью А. Долинина [2000а].



им говорком» (с. 125). С оценкой же Цинцинната может быть связан и театральный «код», ибо в речи Цинцинната впервые реализуется оценочный потенциал сравнений героев с балаганными персонажами: «Благодарю вас, кукла, кучер, крашеная сволочь...» (с. 77). Может быть, ничего подобного тому, что видит Цинциннат, в действительности нет, как не было двойника у Германа Карловича? Очевидно, это не так. Уже само неоднократное подчеркивание тождественного в персонажах довольно нарочито: «У Родиона были васильковые глаза и, как всегда, чудная, рыжая борода» (с. 59); «тюремный врач, он же Родриг Иванович» (с. 77); ср. также: «Со стенами дело обстояло так: их было неизменно четыре» (с. 117). Цинциннат, хотя он периодически и падает в обмороки, все-таки не страдает галлюцинациями. Поэтому сцена, в которой одновременно присутствуют директор и Родион, кажется парадоксальной, она не имеет мотивировки. Цинциннат требует от Родиона, чтобы он позвал директора, Родриг является мгновенно: «но директор, слишком нетерпеливо ждавший за дверью, явился чуть-чуть *слишком рано*, так что они столкнулись» (с. 84). Стало быть, Родриг и Родион – это разные лица. Однако далее Родион не фигурирует в сцене, а после того как уходит директор, говорится: «На стуле все еще валялись кожаный фартук и рыжая борода, оставленные, по-видимому, Родионом» (с. 85 – 86). Затем следует реплика Родиона, которую он произносит не оборачиваясь, – вероятно, он надевает бороду.

В романе есть абсолютно немотивированные эпизоды (например, ужин в доме заместителя управляющего городом или первый визит Марфиньки). Когда Цинциннат идет посмотреть на соседа, дается такое описание: «Там и сям, в полутьме переходов, собирались, горбились, прикладывали козырьком ладонь, словно стараясь что-то вдаль разглядеть, смутные фигуры тюремных служащих. <...> Между тем, в серых потемках, смутные фигуры беззвучно перебежали, беззвучно подзывали друг друга, строились в шеренги, и уже как поршни ходили на месте их мягкие многие ноги, готовясь выступить» (с. 78).

В гл. II в контексте воспоминаний Цинцинната описывается мир. Среди прочего там говорится: «Окружающие *понимали друг друга с полуслова*, – ибо не было у них таких слов, которые бы кончались как-нибудь неожиданно, на ижицу, что ли, обращаясь в пращу или птицу, с удивли-

тельными последствиями. <...> То, что не названо, – не существует. К сожалению, *все было названо*» (с. 56). Эти высказывания в контексте романа понять невозможно. Они абсурдны или фигуральны. Причем им противоречит не только существование безымянных персонажей. Высказывания как будто конструируют абсолютно предсказуемый мир, в котором «вещество постарело, устало» (с. 73). В романе есть сцены, где показываются искажения, которым подверглась человеческая коммуникация: общение стало предсказуемым. Например, предсказуемость отличает беседу м-сье Пьера с Цинциннатом после их знакомства. Как субъект Цинциннат «отключается», вместо него на вопросы отвечает директор. Разговор идет о фотографиях, и реплики диалога дублируют изображения: «Презабавно! Ишь как... А это что же такое – никак арбуз кушаете!

– Так точно, – сказал м-сье Пьер. – Те вы уже просмотрели. Вот – пожалуйте.

– Очаровательно, доложу я вам. Давайте-ка эту порцию сюда, он еще не видал...

– Жонглирую тремя яблоками, – сказал м-сье Пьер.

– Здорово! – директор даже прицокнул» (с. 94). Ср. также реакцию директора на отказ Цинцинната от свидания с матерью: «Как хотите, – сказал директор и вышел.

Через минуту, любезно воркуя, он ввел маленькую, в черном макинтоше, Цецилию Ц.» (с. 124).

Тем более парадоксально, что, несмотря на предсказуемость, мир, в котором пребывает Цинциннат, оказывается способным его обмануть. Директор тюрьмы изысканно вводит Цинцинната в заблуждение (отменяет свидание с Марфинькой). Мнимым оказывается спасение (туннель вырыт директором-Родионом и м-сье Пьером, Цинциннат приведен Эмочкой обратно в тюрьму). Обман возможен в том случае, если обманывающая сторона обладает определенным информационным избытком. В словах м-сье Пьера: «...строение души Цинцинната так же известно мне, как строение его шеи» (с. 155) содержится доля истины, ибо если бы ему не было известно о Цинциннате ничего, то поставленный им спектакль провалился бы. Возможно, м-сье Пьер знает только то, что касается исключительно земного Цинцинната, Цинцинната – человека. Но почему тогда

Цинциннат поддается его искушениям? Ответить на этот вопрос трудно: текст не дает оснований для однозначного ответа. С одной стороны, в нем утверждается энтропийность мира, с другой – развитие событий оказывается непредсказуемым; с одной стороны, говорится об исключительности Цинцинната, с другой – реакции и поведение Цинцинната предугадываемы.

Особого внимания в таком контексте заслуживает «гносеологическая гнусность» Цинцинната. На протяжении всего романа неясно, то ли «гносеологическая гнусность» является метафорой, то ли реальным наблюдаемым качеством. Повествователь открыто говорит о затруднениях, которые возникают у него, когда он пытается объяснить, в чем состоит преступление Цинцинната: «Обвиненный в страшнейшем из преступлений, в гносеологической гнусности, столь редкой и неудобосказуемой, что приходится пользоваться обиняками вроде: непроницаемость, непрозрачность, препона; приговоренный за оное преступление к смертной казни» (с. 87). Указание на редкость заставляет воспринимать преступление Цинцинната как действительное, имеющее прецеденты. Но, когда речь заходит о преступности Цинцинната, повествователь обращается к метафорам или сравнениям: «но и это все, разобранный и рассмотренный, еще не могло истолковать Цинцинната: это было так, словно одной стороной своего существа он неумолимо переходил в другую плоскость, как вся сложность древесной листвы переходит из тени в блеск, так что не разберешь, где начинается погружение в трепет другой стихии» (с. 119). В то же время «гносеологическая гнусность» может описываться в буквальном, а не метафорическом регистре, когда говорится об оптических, т.е. наблюдаемых, ее признаках: «Чужих лучей не пропуская, а потому в состоянии покоя производя диковинное впечатление одинокого темного препятствия в этом мире прозрачных друг для дружки душ, он научился все-таки притворяться сквозистым, для чего прибегал к сложной системе как бы оптических обманов, но стоило на мгновение забыть, не совсем так внимательно следить за собой, за поворотами хитро освещенных плоскостей души, как сразу поднималась тревога» (с. 55).

Причудливым выглядит и рассказ о процедурах, которым подвергали Цинцинната, чтобы доказать его «непрозрачность»: «В течение нескольких

суток ему не давали спать, принуждали к быстрой бессмысленной болтовне, доводимой до опушки бреда, заставляли писать письма к различным предметам и явлениям природы, разыгрывать житейские сценки, а также подражать разным животным, ремеслам и недугам» (с. 60).

Таким образом, «гносеологическая гнусность» не может обладать ни реальным, ни метафорическим статусом; это нечто невообразимое, такое нечто, которое с опорой на опыт читателя не может быть представлено. В ней есть что-то от глоссологии в том смысле, что словосочетание «гносеологическая гнусность» сильно мотивировано фонетически (аттракцией элементов *гнос* и *гнус*).

Невообразимо не только преступление Цинцинната. Невообразим мир в целом и его установления. Цинциннат в центральной своей записи (гл. VIII), рассказывая о невообразимом эпизоде хождения по воздуху, мимоходом упоминает систему обучения письму, которая практикуется в его мире: «Должно быть, я тогда только что научился выводить буквы, ибо вижу себя с медным колечком на мизинце, которое надевалось детям, умеющим уже списывать слова с куртин в школьном саду, где петунии, флоксы и бархатцы образовывали длинные изречения» (с. 102 – 103). Контекст заставляет воспринимать сказанное буквально: в мире Цинцинната действительно учат «читать» то, что не может нести сообщения. Здесь возможно двойное прочтение: либо на куртинах изображались какие-то фразы типа лозунгов, либо куртины не содержали надписей вообще<sup>29</sup>. Повидимому, в мире Цинцинната нет различий между реальным и воображаемым. Об этом свидетельствуют также правила для заключенных. Восьмое из них гласит: «Желательно, чтобы заключенный не видел вовсе, а в противном случае тотчас сам пресекал ночные сны, могущие быть по содержанию своему несовместимыми с положением и званием узника, каковы: роскошные пейзажи, прогулки со знакомыми, семейные обеды, а также половое общение с особами, в виде реальном или в состоянии бодрства»

---

<sup>29</sup> Второй вариант кажется более предпочтительным. т.к. у Набокова не раз возникает мотив «чтения» деревьев, звезд, который может связываться с безумием. Так, в рассказе «Знаки и символы» (1948) встречаемся с описанием особой системы безумия: «Мир явлений тайно следует за ним, куда б он ни направлялся. Облака в звездном небе медленными знаками сообщают друг другу немислимо doskonaльные сведения о нем. При наступлении ночи деревья, темно жестикулируя, беседуют на языке глухонемых о его сокровеннейших мыслях» (АИИ. 2000, с. 235).

ния не подпускающими данного лица, которое посему будет рассматриваться законом как насильник» (PIV, 2000, с. 72). Закон, карающий за воображаемые поступки, очевидно, предполагает какую-то систему доказательств, на основе которых его можно применять. Получается, что индивиды в мире Цинцинната действительно «прозрачны» в буквальном смысле слова.

Некоторые детали тоже представляются невообразимыми. Такова тюремная библиотека, «считавшаяся по количеству и редкости книг второй в городе» (с. 72). Сколько в ней может быть книг – трудно представить, но, скорее всего, их должно быть очень мало. О каталоге библиотеки говорится, что названия книг указаны в нем «не по алфавиту, а по числу страниц в каждой, причем тут же отмечалось, сколько (во избежание совпадений) вклеено в ту или другую книгу лишних листов» (с. 76). Если в каталоге указаны названия всех книг, то их количество в библиотеке должно быть ограничено максимальным числом страниц, которые можно вклеить в книгу.

Аллегорией невообразимости мира служит Эммочка (о литературных прототипах образа см.: [Сендерович, Шварц, 1997а]. Все ее движения представляют карикатуры на движения. Она «скалится», «визгливо хохочет», «ломается»; повествователь утверждает: «Какая-то зыбь все бежала по ее лицу, – то морщился веснушчатый нос, то язык снутри натягивал щеку» (PIV, 2000, с. 71). Ее мимика двусмысленна: «...не то посылая воздушный поцелуй, не то заключая союз молчания, взглянула через плечо Цинцинната» (с. 71). Особенно парадоксален ее шепот: «Бу... бу... бу...» (с. 138). Она является персонификацией речи без значения, пластики без смысла.

Мир, таким образом, не может обрести отчетливых контуров – и не может получить последовательной интерпретации ни в рамках гностического, ни в рамках антиутопического прочтения. Роман, скорее, представляет собой игру в антиутопию и гностическую аллегория; чистую игру воображения, представляющего невозможное.

На такое восприятие текста ориентирует уже начало второго абзаца. Отметим, что в нем описывается не письмо, а чтение – не писатель, а воображаемый читатель здесь выступает субъектом дейксиса: «Куча черешен, красно и клейко черневшая перед нами, обратилась внезапно в отдельные

ягоды: *вон та*, со шрамом, подгнила, а эта сморщилась, ссохшись вокруг кости (самая же последняя непременно – тверденькая, недоспелая!)» (с. 48). Таким образом создается условный контекст чтения. Но почему чтения, а не письма, как то обычно бывает (у Набокова, например, в «Под знаком незаконнорожденных»? Неясно также, о каком романе идет речь; если о «Приглашении на казнь», то фрагмент, для того чтобы сохранилась референциальная иллюзия, должен быть помещен в конце романа. Но тогда непонятно, почему во втором абзаце демонстративно стерты границы между текстом о чтении и текстом о Цинциннате: его следовало бы разбить на два абзаца. Вероятно, дать непротиворечивую интерпретацию этому фрагменту невозможно, его функция – в том, чтобы вызвать у читателя вопросы и уйти от ответа. Еще сложнее дело обстоит с комментариями к одному из раздвоений Цинцинната: «...Цинциннат не сгрел пестрых газет в ком, не швырнул, – как сделал его призрак (призрак, сопровождающий каждого из нас – и тебя, и меня, и вот его, – делающий то, что в данное мгновение хотелось бы сделать, а нельзя...)» (с. 56).

Большинство рассмотренных ранее обращений повествователя в контексте указанной смысловой игры могут иметь другую интерпретацию (и обычно только ее и получают): они могут читаться не как замещения несобственно-прямой речи Цинцинната, но как откровенные «вторжения» повествователя в мир произведения. Любопытно с этой точки зрения рассмотреть не только адресации повествователя к Цинциннату, но и некоторые другие синтаксические особенности «Приглашения на казнь» – а именно те, которые связаны с моментом «действия» текста.

### **2.3.3. Коммуникативный статус вставных конструкций**

Среди элементов текста, указывающих на момент «действия», следует выделить и охарактеризовать вставные конструкции<sup>30</sup>. В целях лингвистического описания они могут быть сгруппированы в зависимости от синтак-

---

<sup>30</sup> Несмотря на то что ярким признаком пунктуации Набокова являются многочисленные скобки (которые в составе предложений обнаруживают сходство со змеей, проглотившей мышь [Boyd, 1990, p. 428], на материале русскоязычной прозы особенности синтаксиса и пунктуации писателя практически не изучаются. Исключение составляет работа Г. Ф. Рахимкуловой [2003], однако в ней отмечены лишь самые очевидные случаи функционирования вставок в текстах Набокова.

сической функции, структуры, семантики и окружающего контекста [Аникин, 1975]. Для наших целей последовательное осуществление типологии по тем или иным признакам, которое должно привести к созданию различных классификаций, не является необходимым. При анализе вставных конструкций мы прежде всего постараемся сосредоточиться на том, какой «остраивающий» эффект они производят.

Обычно вставные конструкции выделяются скобками и – реже – тире. Однако пунктуация в «Приглашении на казнь» довольно непоследовательна. Так, характерные для Набокова номинативы, обычно заключаемые в скобки, могут выделяться тире: «Цинциннат выбежал на круглую площадку, где луна сторожила знакомую статую поэта, похожую на снеговую бабу, – голова кубом, слепившиеся ноги, – и, пробежав еще несколько шагов, оказался на своей улице» (PIV, 2000, с. 53); «Старый отец Марфиньки – огромная лысая голова, мешки под глазами, каучуковый стук черной трости» (с. 104).

В то же время как вставные конструкции в скобки могут заключаться согласованные определения: «когда захрипели перед боем часы (приблизившиеся теперь благодаря сквозному сообщению)» (с. 83); «с лампочкой (окруженной решеткой) посредине» (с. 117). В последнем примере примечательно обыгрывание графического облика текста.

Приложения и несогласованные определения также выделяются скобками: «Обыкновенной ли киркой или каким-нибудь чудаковатым орудием (из амальгамы негоднейшего вещества и всесильной человеческой воли), – но кто-то как-то – это было ясно – пробивал себе ход» (с. 130).

В скобки заключаются обстоятельства: «...и уже теперь звуки проявились с такой выпуклостью и силой (мгновенно перейдя из одного плана в другой – прямо к рампе), что стало ясно...» (с. 143).

Скобками могут выделяться «нормальные» придаточные: «М-сье Пьер, уже надевший белый фартук (из-под которого странно выглядывали голенища сапог)...» (с. 185).

Кроме того, довольно часто «слова автора» в контексте прямой речи персонажа тоже заключаются в скобки: «...нет ли у вас каких-либо законных желаний... например, – (тут у него лицо оживилось), – вы, может, желали бы иметь в печатном виде речи, произнесенные на суде?» (с. 64). Ср. так-

же «слова автора» в контексте письменной речи: «А может быть, – (быстро начал писать Цинциннат на клетчатом листе), – я неверно толкую... Эпохе придаю... Это богатство... Потоки... Плавные переходы...» (с. 73).

Приведенные примеры (их можно привести гораздо больше) свидетельствуют о том, что при расстановке скобок Набоков исходил не только из синтаксиса и смысла, но и из графического облика текста. В скобки могут заключаться независимые предложения и целые абзацы. Так описывается сцена, произошедшая по пути в город: «(Еще на мосту Цинциннат обернулся, высвободив голову из капюшона плаща: синяя, сложная, многобашенная громада крепости поднималась в тусклое небо, где абрикосовую луну перечеркнула туча. Темнота над мостом моргала и морщилась от летучих мышей.

– Вы обещали... – прошептал м-сье Пьер, слегка сжав ему локоть, – и Цинциннат снова надвинул куколь.» (с. 158).

Предложения в скобках обрамляют записи Цинцинната в гл. VIII: «(Есть, которые чинят карандаш к себе, будто картошку чистят, а есть, которые стругают от себя, как палку... К последним принадлежал Родион. У него был старый складной нож с несколькими лезвиями и штопором. Штопор ночевал снаружи.)» (с. 98); «(Тут, к сожалению, погас в камере свет, – он тушился Родионом ровно в десять.)» (с. 104).

Непоследовательность заключения некоторых фрагментов текста в скобки создает иллюзию «черновика», текст воспринимается как «неотректурированный». В скобках поясняются недоговоренности: «...одновременно подумав: только бы не теперь... (то есть только бы не теперь возобновился стук)» (с. 124).

В скобках возможны как бы косноязычие и ошибки: «(Есть, которые чинят карандаш к себе, будто картошку чистят...)» (с. 98); «Цинциннат родился от безвестного прохожего и детство провел в большом общежитии за Стропью (только уже на третьем десятке он познакомился мимоходом со щебечущей, шупленькой, еще *такой молодой на вид* Цецилией Ц., зачавшей его ночью на Прудах, когда была *совсем девочкой*)» (с. 55). В последнем примере возникает двусмысленность: неясно, кто с кем познакомился, непонятно, в каком возрасте была Цецилия Ц., когда встретилась с отцом Цинцинната.



В скобки же заключаются ссылки на некоторые не совсем правдоподобные события: Слуги «резво разносили кушанья (иногда даже перепархивая с блюдом через стол)» (с. 160).

Уже отмеченные случаи заключения «слов автора» в скобки в репликах персонажей нередко превращаются в ремарки. В итоге происходит «удвоение кода»: «(Со вздохом.) “У-е-хали!.. – (К пауку.) – Будет с тебя... – (Показывает ладони.) – Нет у меня ничего. – (Снова к Цинциннату.) – Скучно, ой скучно будет нам без дочки, ведь как летала, да песни играла, баловница наша, золотой наш цветок. – (После паузы другим тоном.) – Чтой-то вы нынче, сударь мой, никаких вопросов с заваккой не задаете? А?”» (с. 152).

В ремарочных конструкциях помимо указаний на характер говорения персонажа (интонация, жесты и т.п.) могут содержаться ссылки на сопутствующие действия или события: «Ну, ничего не поделаешь. – (Река впала в море – с края стола.) – Я ухожу, знаешь, с тяжелым сердцем» (с. 172).

Эффект «удвоения кода» возникает, когда во вставной конструкции содержатся номинативы. Так описываются фотографии или репродукции: «Обещание? – удивленно спросил директор, перестав обмахивать себя картонной частью календаря (крепость на закате, акварель). – Какое обещание?» (с. 85); м-сье Пьер, «подсевший одной ягодицей на какие-то перила (профиль, трубка во рту)» (с. 94).

Даже если речь идет не о реальном изображении, номинативы, сами по себе обладая изобразительным потенциалом, представляют описываемое как бы в «двойном коде»; эффект основан на метонимии: «Неужели никто не спасет? – вдруг громко спросил Цинциннат и присел на постели (руки бедняка, показывающего, что у него ничего нет)» (с. 122); м-сье Пьер «затем бережно-бережно положил на стол кисти рук со сплетенными пальцами (игра фальшивого аквамарина на мизинце)» (с. 153).

Во вставных конструкциях могут содержаться указания на одновременность действий, в результате повествование приобретает особую динамику. Так рассказывается о спешной подготовке Цинцинната к побегу: «три носовых платка (беглое преображение их в те простыни, которые связываются вместе); на всякий случай сунул в карман какую-то веревочку с

еще неприкрученной к ней деревянной штучкой для носки пакетов (не совывалась, кончик висел)» (с. 143).

Во вставных конструкциях нередко звучит «голос», или несобственно-прямая речь, Цинцинната. В результате скобки становятся аналогом ка-вычек, маркирующим границы между речью повествователя и речью Цинцинната: «...снизу вверх взирали на него кроткие ногти на ногах (вы-то милые, вы-то невинные)» (с. 82). Как цитата в цитате воспринимается следующий фрагмент: «Ее молодой человек подал ей бахромчатую шаль, но она, нежно усмехнувшись одним уголком тонких губ, отвела его чуткую руку. («Я первым делом смотрю мужчине на руки”). Он был в шикарной черной форме телеграфного служащего и надушен фиалкой» (с. 105). Во вставной конструкции, во-первых, содержится ссылка на знания Цинцинната, следовательно, на контекст его мысли, во-вторых, в ней цитируется Марфинька – «звучит» ее «голос»; и все это заключено в контекст речи повествователя.

«Конструктивность» конструкций в скобках, таким образом, вполне очевидна: это не нейтральные пунктуационные знаки, на которые можно не обращать внимания. Именно такое впечатление производят приведенные примеры, а также случаи нарочитого отказа повествователя от собственного избытка в пользу перспективы Цинцинната: «...Цинцинната, отступавшего к окну (то есть к той стене, где высоко, высоко была за решеткой пологая впадина окна)» (с. 58). Повествователь может назвать «окно» «окном» и он делает это, но назвать источник света «окном» не может Цинциннат, поэтому повествователь, стремясь скоординировать свою речь с возможностями Цинцинната, как бы поправляет сам себя. Ср. также: «Часы только что пробили три или четыре (задремав и наполовину проснувшись, он не сосчитал ударов, а лишь приблизительно запечатлел их звуковую сумму)» (с. 168).

Границы между речью Цинцинната и речью повествователя в большинстве случаев определены. В контексте речи повествователя скобками обозначаются перспективы и «голоса» Цинцинната, а в контексте несобственно-прямой речи Цинцинната скобки указывают на речь повествователя: «Может быть: просто каменщики. Чинят. Обман слуха: может быть, все это происходит далеко, далеко (выдохнул). Он лежал на спине» (с. 141).

Описания «раздвоений» Цинцинната могут также заключаться в скобки, что заставляет воспринимать ситуацию как условную, разворачивающуюся в воображении: «Но все-таки я требую, – вы слышите, требую, – (и другой Цинциннат истерически затопал, теряя туфли), – чтобы мне сказали, сколько мне осталось жить... и дадут ли мне свидание с женой» (с. 66); «Ну что ж, – сказал Цинциннат, – пожалуйста, пожалуйста... Я все равно бессилён. – (Другой Цинциннат, поменьше, плакал, свернувшись калачиком.) – Завтра так завтра. Но я попрошу вас позвать...» (с. 84).

В контекстах речи повествователя конструкции в скобках, содержащие попутные замечания, интерпретируются обычно однозначно. Но изредка возникает возможность «двойного истолкования»: «Вот тогда, только тогда (то есть лежа навзничь на тюремной койке, за полночь, после ужасного, ужасного, я просто не могу тебе объяснить, какого ужасного дня) Цинциннат Ц. ясно оценил свое положение» (с. 53); «...но было так, словно проступило нечто, настоящее, несомненное (в этом мире, где все было под сомнением)» (с. 129). Двойственность их истолкования состоит в том, что они могут быть приписаны повествователю, либо открыто выражающему свое отношение к герою, либо замещающему несобственно-прямую речь Цинцинната, или замещающему себя несобственно-прямой речью Цинцинната.

Итак, высокая частотность скобок и выделение ими таких компонентов предложения, которые обычно отделяются запятыми, заставляет фокусировать внимание на плане выражения, на графическом облике текста. Благодаря использованию вставок достигается экономия плана выражения, а текст романа приобретает вид своеобразного «черновика», «наброска».

Вставные конструкции и их пунктуационное оформление – наиболее заметное синтаксическое явление, связанное с «деланием» романа. Среди явлений того же порядка следовало бы назвать:

1) пояснения повествователя, придающие роману характер становящейся, «делаемой» вещи: «...и опять звуки оборвались – на сей раз окончательно, то есть, может быть, они бы и продолжались после осторожного перерыва, но утро уже входило в силу» (с. 123 – 124); «...потолка, с лампочкой (окруженной решеткой) посередине, – то есть нет, не совсем посередине:

неправильность, мучительно раздражавшая глаз, – и в этом смысле не менее мучительна была неудавшаяся попытка закрасить железную дверь» (с. 117);

2) повторы одного и того же союзного слова в пределах предложения или нарочитые двусмысленности (что нечасто можно встретить у Набокова в тексте с безличным повествованием): «По крутой лестнице, с постепенным развитием *которой* совпадало медленное светление тумана, в *котором* она росла, подниматься было нелегко» (с. 67); М-сье Пьер «ласкал взглядом профиль Цинцинната, *который* все еще боролся» (с. 181);

3) многочисленные умолчания: «...затем, окунувшись совсем в свою тайную среду, он в ней вольно и весело –» (с. 62); «Трудно было теперь поверить, что в этой камере только что...» (с. 110).

Иногда умолчание становится замещением описания действия (устанавливается тонкая связь между планом содержания и планом выражения): «Цинциннат воспользовался этим, чтобы достать из-под койки – и с тоненьким бисерным звуком, под конец с запинками...» (с. 65); «Старичок, ужасно дрожа, встал со стула, передал портрет старушке и, заслоня дрожавшее, как он сам, пламя, подошел к своему зятю, а Цинциннатову тестю, и хотел ему... Но пламя потухло, и тот сердито поморщился» (с. 107).

С демонстративной «сделанностью» или «делаемостью» текста на синтаксическом уровне коррелирует ряд мотивов и метафор. Прежде всего это театральные и кукольные мотивы [Сендерович, Шварц, 1997а, 1997б]. Театрально-кукольный «код» сопровождает обычно персонажей, но может возникать и в описаниях неодушевленных предметов, а также ситуаций и событий. Примеры: «разобранная луна» (PIV, 2000, с. 52)<sup>31</sup>; описание грозы в день посещения Цинцинната Цецилией Ц. («На дворе разыгралась –

---

<sup>31</sup> Мотив разбираения-собираения является сквозным в романе. Он реализуется, прежде всего, в такой детали, как «нетка», о которой рассказывает Цецилия Ц., а также звучит в подтексте: «Часы пробили неизвестно к чему относившуюся половину» (с. 55); о разорванном конверте говорится: «...все было спутано, искажено, разъято» (с. 65); вспоминая о знакомстве с Марфинькой, Цинциннат записывает: «Я уже не могу собрать Марфиньку в том виде, в каком встретил ее в первый раз, но, помнится, сразу заметил, что она приоткрывает рот за секунду до смеха» (с. 80) и т.п. Складывается впечатление, что мотив разбираения-собираения как-то должен соотноситься с чтением самого романа. Возможно, чтение романа подобно действию «нетки»: в процессе чтения должна быть найдена какая-то единственно верная отправная точка интерпретации. Но название устройства – «нетка» – скорее, содержит идею негативности, идею отсутствия единственно верной интерпретации.

просто, но со вкусом поставленная – летняя гроза» (с. 124)); особенно рассказ о визите Марфиньки: «Между тем все продолжали прибывать мебель, утварь, даже отдельные части стен» (с. 105). Метафорические ряды, представляющие предметы, лица, события и ситуации как «сделанные», подготавливают «разрушение» мира в финальных главах – превращение «Канцелярии» в «анцелярию» и далее.

Итак, мы попытались проанализировать мотивировки в «Приглашении на казнь». В соответствии с двумя типами установок (на референт и на троп) нами были охарактеризованы различные способы создания иллюзии правдоподобия в романе. Мы выяснили, что создание иллюзии правдоподобия направлено в конечном итоге на то, чтобы эту иллюзию разрушить. Роман, таким образом, является представлением представления. Как мы пытались показать, эффект представления представления может возникать не только в результате открытых «вторжений» повествователя в текст, но и за счет демонстративной игры точками зрения, избытками и недостатками знания.

Роман насыщен реминисценциями произведений, так или иначе варьирующих тему тюремного заточения. Среди самых известных из них обычно называются «Шильонский узник» Байрона, «Кавказский пленник» Пушкина, «Пармская обитель» Стендаля, «Граф Монтекристо» Дюма. Эти тексты давно воспринимаются как хрестоматийные, содержащие набор стереотипов, в соответствии с которыми может строиться повествование о заключении или плене. Полемика со стереотипами в «Приглашении на казнь» очевидна.

В «Приглашении на казнь», как и в других романах, Набоков подвергает «остранению» то, что является в художественной литературе автоматизированным, конвенциональным, тем самым давая почувствовать саму условность литературы. С одной стороны, «удвоения кода» в диалогах демонстрируют дискретность репрезентации (если герой говорит, то он не жестикулирует, если же он жестикулирует, то делает это молча); с другой стороны, заключенные в ремарочные вставки указания на действия, сопутствующие речи персонажей, создают эффект одновременности – как бы приводят в соответствие план содержания и план выражения.

Коммуникативные последствия всевозможных «остранений», связанных с фигурой «литературной персоны» автора, состоят в том, что коммуникация читателя с автором одновременно оптимизируется<sup>32</sup> и затрудняется, т.к. увеличивается степень опосредования, текст превращается в структуру типа «текст в тексте» и приобретает смысловую многомерность.

---

<sup>32</sup> Ср. с «маской автора» в постмодернистском тексте, возникновение которой, по И. П. Ильину, вызвано опасностью «коммуникативного провала» [Ильин, 1990, с. 92].

### Глава 3. АВТОРСКАЯ СУБЪЕКТИВНОСТЬ В АВТОБИОГРАФИИ И ИНТЕРВЬЮ

Десятилетие, в течение которого вышли перевод и комментарий к «Евгению Онегину» (1964), автобиография «Память, говори» (1966) и сборник интервью «Твердые суждения» (1973), ознаменовало завершение процесса официального признания писателя в англоязычном мире. Если можно так сказать, именно тогда определились некие «институциональные» рамки, в которых творчество Набокова стало в дальнейшем существовать и оцениваться. В трех книгах Набокову удалось самому обозначить основные позиции по отношению к собственному творчеству, которые затем были растиражированы его исследователями. Тогда же сформировался круг искренних почитателей искусства Набокова и тех, кто относится к набоковскому творчеству весьма скептически, воспринимая его как легкомысленную игру сноба и эстета.

Смысл и назначение автобиографии и книги интервью были быстро определены критиками. В рецензии на автобиографию Альфред Аппель указывал, что «“Память, говори” – не только мемуары, это, вместе с пятой главой “Тоголя” (1944), идеальное предисловие к набоковскому искусству, потому что самый внятный критический разбор набоковского творчества находим в его книгах» [цит. по: Классик, 2000, с. 428]. Критику бросилось в глаза, что, прочитанные на фоне автобиографии, романы Набокова обретают квазиавтобиографическое, пародийное звучание<sup>1</sup>.

Нефигиальные тексты Набокова не только побуждают критиков обращаться к ним с целью усиления аргументации, но и провоцируют производство различий<sup>2</sup>. Так обстоит дело с работами Б. Аверина [2003] и

---

<sup>1</sup> В русском литературоведении, правда несколько позже, о том же писали Г. Левинтон, назвавший автобиографию «главной книгой всего корпуса, основным *автокомментарием* ко всем романам (курсив автора. – И. Г.)» [Левинтон, 1997, с. 319]. и Ю. Левин [Левин, 1998в, с. 324]. М. Маликова конкретизирует эти выводы, выделяя во множестве текстов Набокова «автобиографический корпус» [Маликова, 2002, с. 104].

<sup>2</sup> Еще Марк Слоним писал, что «не следует чересчур серьезно принимать всякие его публичные заявления» [Классик, 2000, с. 486], а В. Н. Топоров предложил решение: «...все или почти все, сказанное Набоковым “открытым текстом” надо, по моему глубокому убеждению, понимать наоборот. Декларируется любовь к Андрею Белому – значит, писателю на него наплевать» [Топоров, 1990, с. 74].

М. Маликовой [2002]. Мария Маликова утверждает, что чтение автобиографии Набокова требует выработки особой стратегии – «оппозиционности по отношению к “авторской тирании”, соединения фикционального и фактуального кодов чтения, учета пародийной специфики интертекстуальности Набокова и особенностей автобиографической интертекстуальности» [Маликова, 2002, с. 17]. По существу, «оппозиционность» стратегии М. Маликовой состоит в предпосылке, что Набоков, вопреки его декларациям, русский писатель, ориентирующийся на русскую автобиографическую традицию. Рассмотрению автобиографии и автобиографизма Набокова в сходном аспекте посвящена монография Бориса Аверина, в которой творчество Набокова вписывается в широкий контекст русской культуры. Указанные работы демонстрируют процесс культурного присвоения наследия писателя в России.

Но инерция интерпретации, которую задают «метатексты» Набокова, все же очень велика. Она проявляется, в частности, в крайне малом количестве работ, которые были бы посвящены анализу собственно «набоковского мифа». Систематический и методологически отрефлектированный анализ публичного поведения Набокова, посвященный тому, как выглядели выступления писателя на телевидении, в какое время они транслировались, какой журналист их вел, в каких журналах и в каком контексте появлялись интервью, какие фотографии их сопровождали, как изменялся дизайн прижизненных изданий книг, какие произведения Набокова становились предметом студенческих студий в университетах, что из им написанного включалось в школьные и вузовские программы (и включалось ли вообще) и т.п. – до сих пор не предпринимался. Не будет предприниматься он и нами из-за недоступности материала. Наша задача скромнее, она состоит в том, чтобы выявить имманентную «логику» «литературной персоны» Набокова, зафиксированную в текстах интервью и автобиографии.

### **3.1. Моделирование «литературной персоны» автора в интервью**

В критической литературе уже обращалось внимание на те изменения, которые претерпел жанр интервью в творчестве писателя [Мельников, 2002, с. 27 – 30]. Сначала Набоков мирился с устной формой и обусловлен-



ными ей неизбежными искажениями информации, но затем перешел к письменной, с заранее присланными вопросами (из которых выбирал только те, на которые считал нужным отвечать) и письменными ответами. Письменная форма имела ряд преимуществ: она позволяла исключить спрашивающего как самостоятельного субъекта, избежать случайных обмолвок; кроме того, она обеспечивала неограниченную фигуральность речи, которая могла бы утратиться в устном высказывании. Таким образом, благодаря письменной форме исключался момент непосредственности – как в форме сообщения, так и в характере сообщаемой информации.

Обычно интервью сопровождали выход романов, например «Лолиты» во Франции (октябрь 1959 г.) (ср. также интервью перед премьерой фильма в июне 1962 г.) или «Ады» (апрель 1969 г.). Недовольный читательской реакцией на роман «Прозрачные вещи», Набоков сочинил псевдоинтервью и включил его в сборник «Твердые суждения». Функция, которую должны были выполнять эти интервью, аналогична роли предисловий к английским переводам русских романов. Кроме того, Набоков сочинил рецензию на английский вариант автобиографии (не опубликованную при жизни), написал статью «Ответ моим критикам» (1966), где разгрому подверглись отрицательные рецензии на его перевод «Евгения Онегина», статью «“Лолита” и г-н Жиродиа» (1967), которая должна была внести ясность в отношения между писателем и первым издателем «Лолиты».

Нет ничего удивительного в том, что писатель говорит о своих произведениях, комментирует их, вступает по поводу них в полемику. Но у Набокова это автокомментирование навязчиво демонстративно. Очевидно, что Набоков стремился придать игровой статус своей «литературной персоне» в «литературном быту». Тексты интервью связываются в единое повествование, событиями которого становятся факты литературной жизни Набокова, играющего в нем роль главного персонажа<sup>3</sup>. Письменная форма и наличие определенного «сюжета» являются важнейшими признаками,

---

<sup>3</sup> Показательны его признания в «Юбилейных заметках» (1970): «Я с удовольствием вспоминаю переписку с озадаченным редактором “Сатэдей ивининг пост”, для которого он написал то, что, как мне казалось, должно было явиться интервью со мной – или, по крайней мере, с человеком, роль которого я обычно исполняю в Монтре (здесь и далее в цитатах, за исключением вопросов интервьюеров, курсив мой. – И. Г.)» (Набоков, 2002, с. 602).

отличающими жанр набоковского интервью и влекущими за собой другие деформации жанра.

### **3.1.1. Самопрезентация как отличие**

Интервью Набокова изобилуют повторами<sup>4</sup>. В одном из интервью в ответ на вопрос: *«Кларенс Браун из Принстона выявил поразительные параллели в ваших сочинениях. Он говорит, что вы “чрезвычайно часто повторяетесь” и что совершенно различными способами вы, по существу, говорите одно и то же. Он указывает, что судьба – это “муза Набокова”. Осознаете ли вы, что “повторяетесь” или, говоря иначе, что вы сознательно стремитесь к единству ваших книг?»* Набоков с некоторой долей очевидно искусственной наивности говорил: *«Не думаю, что читал эссе Кларенса Брауна, но, кажется, в его словах что-то есть. Писатели, зависимые от других, кажутся разнообразными, поскольку они подражают многим и из прошлого, и из настоящего. В то время как художественная индивидуальность может воспроизводить только саму себя»* (Набоков, 2002, с. 213). Здесь существенны два момента: во-первых, мотив отличия, связанный с неповторимостью (индивидуальностью), во-вторых, мотив повторения, причем повторения неповторимого. С одной стороны, в самоповторах Набокова должно фиксироваться что-то твердое, неизменное, составляющее ядро набоковской «литературной персоны» и творчества писателя в целом, с другой – обнаружение повторов должно демонстрировать неповторимость Набокова.

Остановимся на константных, устойчивых, повторяющихся элементах самопрезентаций Набокова.

Важнейшее качество «литературной персоны» Набокова состоит в ее подчеркнутой литературности. В «Твердых суждениях» рисуется образ литератора-профессионала, профессора литературы, прозаика, что не так тривиально, как может показаться. Известно, что субъективная социально-профессиональная идентификация не всегда совпадает с объективной. На-

---

<sup>4</sup> Это обстоятельство вызвало раздражение у некоторых читателей. Например, в рецензии Гора Видала (1974) говорилось: «Ответы профессора Набокова на вопросы, заданные ему доброй дюжиной корреспондентов, часто забавны, иногда ослепительно остроумны и всегда – даже после третьего или четвертого раза – невыносимы из-за настойчивого повторения одного и того же» [Классик, 2000, с. 510].

боков при всякой возможности повторяет, что он литератор. В интервью неоднократно упоминается режим дня, которого придерживается писатель: «Итак, я встаю между шестью и семью и пишу карандашом, остро заточенным карандашом, стоя перед аналогом до девяти; после предельно простого завтрака мы с женой читаем почту, всегда весьма обширную, затем я бреюсь, беру ванну, одеваюсь, и в течение часа мы прогуливаемся в Монтре по набережной Флери; и после ленча и короткой сиесты я перехожу ко внутреннему периоду работы – до самого обеда. Такова моя типичная программа» (с. 392). Набоков не раз говорит о том, на чем он пишет и как он пишет, т. е. подчеркивает техническую сторону процесса сочинения. Часто отвечая на вопросы о режиме дня, постепенно Набоков стал находить разговоры о своем рабочем дне «менее увлекательными, нежели в прежние времена» (с. 418), и использовать в интервью иронию: *«Каков ваш распорядок дня?»*

Завтрак – в 9 часов, ванна – в 10, прогулка – 11:30, обед – 12:30, музыка – 15 – 18, отход ко сну – 21, музыка – 6 – 9» (с. 375).

Помимо технической стороны писательской деятельности Набоков с удовольствием описывает свои ощущения в моменты возникновения замысла будущего произведения. Моменты вдохновения (*inspiration*), так называемых «эпифаний», описываются в эссе «Искусство литературы и здравый смысл» (1942), «Вдохновение» (1973), в автобиографии «Память, говори» (глава «Первое стихотворение»).

Опыты «эпифаний» и симультанного восприятия еще ненаписанного произведения указывают на феноменальные психические способности их субъекта, который обладает невероятной восприимчивостью, наблюдательностью, удивительной памятью и воображением, а также «цветным слухом», или синестезией, дифференцирующейся в зависимости от алфавита – русского или латинского. Включенные в тексты нефикциональной прозы Набокова, эти мотивы создают образ Гения. Помимо прочего писатель обращает внимание на свой дар ясновидения, иногда, впрочем, иронизируя над собой (интервью Альфреду Аппелю (1970); «Юбилейные заметки» (1970)).

Тематизация гениальности обладает большой различительной силой. Тем не менее ее недостаточно. «Литературная персона» Набокова может

совпасть с шаблоном поэта-гения, созданным романтизмом-модернизмом, поэтому Набоков подчеркивает особость своей гениальности: в отличие от синестезии Поля Верлена синестезия Набокова дифференцируется в зависимости от алфавита.

Гениальность Набокова граничит с безумием: «Объективно говоря, в жизни не встречал более ясного, более одинокого, более гармоничного безумства, чем мое» (с. 254). С легким помешательством соотносится увлечение шахматами: «...разве не нормально, что игрок в шахматы ненормален. Это в порядке вещей» (с. 410).

Публичный образ Набокова – это образ не только эксцентрика, но и эгоцентрика, индивидуалиста и сноба. Литературный образ Набокова демонстративно аполитичен: Набоков утверждает, что в политике, когда у него возникают сомнения, он делает выбор в пользу того, что будет ненавистно «большевикам». Писатель решительно не принимает литературы Больших Идей и «ангажированной» литературы. С индивидуализмом «литературной персоны» связано декларируемое ею равнодушие к читателю: *«Для кого вы пишете? Для какой аудитории?»*

Не думаю, что писатель должен быть озабочен своей аудиторией. Его лучшая аудитория – это человек, которого он лицезреет ежеутренне в зеркальце для бритья» (с. 126).

Неудивительно, что индивидуалист Набоков отрицает влияние на свое творчество других писателей или исторической эпохи; в творчестве других художников ему интересен только талант, индивидуальность, а не общие идеи или влияние эпохи. Набоковские оценки литературных произведений основываются на критерии эстетического удовольствия. Гедонистическая установка присутствует и в оценке Набоковым прожитой жизни: «Мое существование всегда было таким же гармоничным и полным жизненных сил, как период, к которому я обращаюсь в своих воспоминаниях, то есть с 1903 по 1940. Эмоции, которые я испытывал в дни своего детства в России, сменились новыми переживаниями, поиском новых бабочек на склонах других гор, безоблачной семейной жизнью и потрясающим наслаждением, которое мне доставляет процесс творчества» (с. 283).

Говоря о национальной идентичности «литературной персоны» Набокова, необходимо отметить космополитизм образа. На вопрос об «утрате

почвы» после революции Набоков ответил: «Почвы я не терял. Даже если бы в России неожиданно-негаданно не случилось революции, я жил бы во Франции или Италии. Моя либеральная в политическом плане и космополитическая семья приучила меня жить в интернациональном климате, где французский и английский языки занимали то же место, что и русский» (с. 90). Однако Набоков неоднократно подчеркивал, что вторым отечеством считает Америку: «Я прожил девятнадцать лет в России, три года в Англии, шестнадцать – в Германии, четыре – во Франции, двадцать – в Америке, тринадцать – в Швейцарии. То есть дольше всего в Америке. Я – американец» (с. 387).

В социальном плане Набоков подчеркивает свой аристократизм. Наибольший акцент в связи с аристократичностью происхождения делается на литературе. Набоков – литературный аристократ: он указывает на свое родство с Пушиными, Рылеевыми, Аксаковыми. Генеалогические разыскания связывают его с западноевропейской литературой: «Я был рад узнать, что во мне присутствует капля пламенной итальянской крови: один из моих предков по прямой линии – не кто иной, как Кангранде делла Скала, правитель Вероны, принимавший у себя Данте во время изгнания. Его родовой герб (два огромных пса, грациозно поддерживающих лестницу) украшает издание “Декамерона” Боккаччо (1353)» (с. 371).

Помимо того что Набоков обозначает себя как сноба и аристократа, неотъемлемым элементом его «литературной персоны» является эстетство. У него безукоризненный художественный вкус (ср. его отчасти рассчитанные на эпатаж оценки Репина, Чайковского в «Других берегах») и выдающиеся литературные достижения, а потому он имеет право давать откровенные оценки своим коллегам – предшественникам и современникам. Он разбивает гипсовые бюсты Т. Манна, М. Горького, Ф. Достоевского, У. Фолкнера. Вместе с тем он является поклонником Джойса и Пруста, из современных ему знаменитых писателей признает Борхеса (хотя его отношение к Борхесу претерпело некоторую эволюцию) и Роб-Грийе. Интересно, что в литературных оценках он придерживается определенных этических правил: 1) не отзываться автоматически с похвалой о том сочинении, автор которого с одобрением отозвался о его собственном творчестве;

2) воздерживаться от публичных критических нападок на произведения, написанные в СССР авторами, которые подвергались или могут подвергнуться репрессиям.

В резком неприятии явлений современности Набоков выступает тоже как эстет. Он ненавидит пошлость, жестокость, садизм, психоанализ и авангардное искусство. Перечни антипатий ярко свидетельствуют об игровом характере набоковской «литературной персоны», напоминающей капризное эгоцентрическое дитя: «Список вещей, больших и маленьких, которые я нахожу абсолютно ненавистными, довольно длинный. Антипатии обычно более банальны, чем пристрастия. Позвольте ограничиться лишь несколькими очевидными примерами. Во главе шествует жестокость, затем грязь, наркотики, шум, проволочные плечики для одежды, модные словечки (вроде «харизма» или «выражаю надежду»), шарлатанское искусство, сломанный ноготь в отсутствии ножниц, потеря футляра от очков, обнаружение того, что мой любимый еженедельник на этот раз посвящен детским книгам» (с. 363).

Заметим, что неприятие фрейдизма у Набокова тоже имеет эстетическую основу: «...фрейдисты опасны для искусства: символы убивают чувственное наслаждение, индивидуальные грезы... А уж пресловутая сексуальность!» (с. 101); ср. также статью «Символы Роу» (1971). Выпады против Фрейда следует рассматривать в контексте негативного отношения ко всему иррациональному, темному в человеческой психике. Таково отношение Набокова к сну или галлюцинациям.

Стихийному, иррациональному в психике Набоков противопоставляет «чудо сознания»: «*Что удивляет вас больше всего в жизни?*

Ее совершенная нереальность; чудо сознания – окно, внезапно распахивающееся на залитый солнцем пейзаж посреди ночи небытия; безнадежная неспособность сознания совладать с собственной сутью и смыслом» (с. 378). Ср. также в «Других берегах»: «И конечно, не там и не тогда, не в этих косматых снах, дается смертному редкий случай заглянуть за свои пределы, а дается этот случай нам наяву, когда мы в полном блеске сознания, в минуты радости, силы и удачи – на мачте, на перевале, за рабочим столом... И хоть мало различаешь во мгле, все же блаженно верит-ся, что смотришь туда, куда нужно» (PV, 2000, с. 170).

Итак, в интервью зафиксирован образ гениального писателя – немного чудаковатого, ненавидящего пошлость, психоанализ и тоталитаризм сноба, эстета, аристократа, космополита, который в искусстве ценит только талант. Большинство из названных качеств свидетельствует о том, что созданный Набоковым публичный образ имел установку на отличие от традиционных, может быть даже стереотипных, в значительной степени русских, но и не только, представлений об образе ангажированного писателя, который должен служить обществу, обсуждать вопросы морали и размышлять о судьбах народа. В нефикциальных текстах «литературная персона» Набокова конструируется через различие<sup>5</sup>. Различие становится тотальностью, о чем свидетельствуют многочисленные негативные утверждения Набокова и списки антипатий: «Я не состою ни в одном клубе и не принадлежу ни к одной группе. Я не рыбачу, не готовлю еду, не танцую, не рекомендую книги, не даю автографов, не подписываю декларации, не ем устриц, не напиваюсь, не хожу в церковь, не посещаю психоаналитиков и не принимаю участия в демонстрациях» (Набоков, 2002, с. 127). Признаки «литературной персоны» могут совпадать с прецедентами и утрачивать различающую силу. Тогда различия умножаются: в отличие Дж. Конрада Набоков, прежде чем перейти на английский язык, написал множество рассказов, романов, стихов на русском; в отличие от П. Верлена, как уже отмечалось, Набоков дифференцирует свои синестезические ассоциации в зависимости от алфавита.

### **3.1.2. Противоречивость образа «литературной персоны» Набокова**

Пolemическая интенция Набокова была усилена тем, что образ «литературной персоны» – образ демонстративно игровой. Довольно часто Набоков не столько даже играет роль, сколько делает вид, что играет роль. О двойной роли обычно свидетельствуют концовки интервью, которые служат своеобразными пуантами: «Что мне действительно нравится в самых удачных публичных выступлениях, так это возможность, которую

---

<sup>5</sup> По мысли П. Бурдьё, «существовать в поле, в поле литературы, в художественном поле – значит различаться. Можно сказать, что интеллеktуал, как любой феномен, существует через различие с другими интеллеktуалами» [Бурдьё, 2002, с. 127].

предоставляют мне: воссоздать в присутствии моей аудитории подобие того, что, я надеюсь, и есть внушающая доверие и не совсем отвратная личность» (с. 277); *«Если бы вы писали сценарий для музыкальной комедии “Лолита”, что бы вы сделали самым смешным моментом?*

Самым смешным было бы, если б я самолично попытался ее исполнить» (с. 317). Приемы выхода из образа превращают «литературную персону» Набокова в незавершенного, развивающегося персонажа. Интервью – это длящийся перформанс.

Не раз Набоков оговаривается, что он двойственно относится к литературе: *«Подумывали ли вы когда-нибудь всерьез о карьере, отличной от писательской?»*

Честно говоря, я никогда не думал о писательстве как о карьере. Сочинительство всегда было для меня смесью отвращения и опьянения, пытки и развлечения – я никогда не воспринимал его как источник дохода. Более того, я часто мечтал о долгой и волнительной карьере безвестного исследователя чешуекрылых в большом музее» (с. 159). Парадоксально звучит ответ на вопрос о возможной смене профессии: *«Не были ли вы когда-нибудь близки к тому, чтобы сменить профессию? С какой бы ролью вы смирились?»*

О да, у меня в запасе всегда было множество ролей на тот случай, если бы муза меня подвела. Первым делом – энтомолог, исследующий джунгли, затем шахматный гроссмейстер, затем теннисный ас с неотразимой подачей, затем вратарь, взявший исторический мяч, и наконец, наконец, автор груды неизвестных произведений – “Бледный огонь”, “Лолита”, “Ада”, – которые обнаружили и опубликовали бы мои наследники» (с. 420 – 421).

Позиционируя себя как американского писателя, после переезда в Швейцарию Набоков обещает вернуться в Америку, но не держит обещания; он утверждает: «Я чувствую себя чужеземцем повсюду и всегда, это мое состояние, мое амплуа, моя жизнь» (с. 399).

В высказываниях на самые различные темы Набоков часто демонстративно непоследователен. Так, равнодушию к читателям и критикам («Автор с полным равнодушием относится к тому, насколько глубок и остер читательский ум» (с. 417)) противоречит тот факт, что в текстах ин-



тервью и предисловий рассыпаны инвективы Набокова в адрес возможных толкователей его творчества. В предисловиях к переводам русских романов упоминаются «литературные поденщики», психоаналитики, «любитель общедоступной литературы», «темный читатель» и т.п.

Набоков снисходит до того, что дает советы начинающим критикам, пишет рецензию на книгу У. Роу, автор которой предпринимает попытку психоаналитического прочтения его произведений. Иными словами, вопреки декларациям он откликается на критику (ср. также «Ответ моим критикам»). Набоков составляет «нечто вроде нисходящей шкалы оценок критикам», по которой 5+ получает рецензент новой книги, прочитавший и перечитавший все романы Набокова, а 2 – критик, которому кажется, что он видел фильм по одной из книг Набокова (с. 381). Следует отметить, что Набоков написал и затем включил в «Твердые суждения» «Юбилейные заметки», где очень благосклонно отзывался об авторах, чьи работы составили посвященный его семидесятилетию сборник эссе.

Наиболее очевидны противоречия Набокова в суждениях о собственных текстах, а также противоречия между суждениями о текстах и самими текстами. Набоков говорит о неприятии аллегорий и символов, но на вопрос Альфреда Аппеля о том, не является ли «Приглашение на казнь» романом о несвободе сознания, т.е. на вопрос, подразумевающий аллегорическое прочтение романа, он отвечает: «Может быть, это так». В предисловии к «Приглашению на казнь» он пишет: «Русский подлинник романа был написан ровно четверть века назад в Берлине, через пятнадцать с лишним лет после того, как я ускользнул от большевиков, и как раз накануне полного торжества и всеобщего признания нацизма. Сказалось ли на моей книге, что все это для меня – один и тот же унылый и безобразный фарс – настоящего читателя этот вопрос должен занимать не более, чем меня самого» (Предисловие, 1997а, с. 46). В интервью же подчеркивает, что в «Приглашении на казнь» он «вынес окончательный приговор русскому и немецкому тоталитаризму» (Набоков, 2002, с. 275).

Противоречие между предисловием и текстом сообщает предисловию ироническое, игровое звучание. Так, в предисловии к «Соглядатаю» Набоков пишет: «По своей фактуре повесть напоминает уголовный роман, но на самом деле автор отрицает всякое намерение разыгрывать читателя,

дурачить его, морочить и вообще вводить в заблуждение» (Предисловие, 1997б, с. 58).

Непоследовательности Набокова соотносятся, таким образом, с игровым характером его «литературной персоны». Поэтому в нефикциональных текстах Набоков охотно прибегает к мистификации. В интервью А. Аппелю он ссылается на картину «Мастерская художника» Ван Бока, представляющую собой картину в картине. В автобиографии им упоминается Vivian Bloodmark (Вивиан Дабл-Морок в переводе С. Ильина): «Вивиан Дабл-Морок, мой философический друг, в позднейшие годы говаривал, что если ученый видит все, что происходит в одной точке пространства, то поэт ощущает все, происходящее в одной точке времени» (AV, 2000, с. 502). Эти и множество подобных им мистификаций основаны на том, что в контексте повествования о реальных объектах упоминаются объекты вымышленные. В интервью Мартину Эсслину (февраль 1968 г.) Набоков рассказывает о своем «социальном окружении»: «Утки-хохлатки и чомги у Женевского озера. Кое-кто из приятных людей, персонажей моего нового романа. Сестра Елена, она живет в Женеве. Новые знакомые из Лозанны и Вёве. Неиссякаемый поток блистательных американцев-интеллектуалов, приезжающих ко мне в мой приют, – на узкой прибрежной полосе, залитой лучами закатного солнца, дивно отражающимися в воде. Некий господин Ван Вин, который через день спускается с гор, где он живет в маленьком домике, чтобы встретиться на перекрестке с темноволосой леди, чье имя я не могу разглашать, а я наблюдаю за ними со своей башни из слоновой кости. Кто еще? М-р Вивиан Бадлоок» (Набоков, 2002, с. 230 – 231).

Набоков придумывает вымышленные интервью – два интервью анониму. Он пишет вымышленную рецензию «От третьего лица» – дополнительную главу к автобиографии, в которой выдумывает книгу «Когда сирень не вянет» некой мисс Браун. Как и интервью «покладистому анониму», рецензия заканчивается загадочно: «Его (Набокова. – И. Г.) мемуары займут постоянное место на книжной полке любителя литературы рядом с “Детством” Льва Толстого, “Усердной молитвой” Т. С. Элманна и “Когда сирень не вянет” Барбары Браун, о которой я сейчас и собираюсь поговорить» (с. 511). Здесь же он рассказывает о мистификации писателя Сирина, напечатавшего два стихотворения под псевдонимом Василий Шиш-

ков (с. 502). Необходимо обратить внимание на то, что почти все обманы Набокова «прозрачны», они не преследуют цель ввести читателя в заблуждение.

В интервью Набоков не раз использует приемы, создающие эффект двусмысленности высказывания, иногда мнимой<sup>6</sup>. Как правило, перспектива двусмысленности возникает в концовке, когда Набоков как бы выходит из роли субъекта истинных суждений: *«Вы по-прежнему страдаете бессонницей?»*

В последнее время я стал бегать трусцой перед тем, как лечь спать. Это восхитительно. Двухчасовая пробежка – в сгущающихся сумерках, по тропинкам вдоль озера – одновременно бодрит и успокаивает душу. Кроме нескольких влюбленных пар, размыкающих объятия, чтобы посмотреть, как я пробегаю мимо, вокруг ни души. Я надеваю теннисные шорты и толстый свитер, который обычно сбрасываю по прошествии первого часа моего бега. К сожалению, эту историю я полностью выдумал, но она показывает, как безнадежна моя борьба с бессонницей» (с. 388 – 389).

Практика интервью, таким образом, оказывается в значительной степени предопределенной художественной практикой.

Неоднозначного прочтения требует, на наш взгляд, и «метафизика Набокова»<sup>7</sup>. Уже говорилось о том, что Набоков неоднократно высказывался о симультанности возникновения замысла будущей книги. В связи с этим в интервью Альфреду Аппелю он в отрицательном контексте ссылается на Платона: «Боюсь, как бы меня не приняли за Платона, к которому я вообще равнодушен, но я в самом деле считаю, что в моем случае не написанная еще книга как бы существует в некоем идеальном измерении, то проступая из него, то затуманиваясь, и моя задача состоит в том, чтобы все, что мне в ней удастся рассмотреть, с максимальной точностью перене-

---

<sup>6</sup> В преамбуле к интервью Алену Роб-Грийе и журналу «Ар» (1959) говорилось: «“Équivoque”, согласно словарю Литтре: “выражаться двусмысленно”. И, согласно тому же автору, “équivoque” означает “то, что можно истолковать по-разному”. Так и с книгами и суждениями Владимира Набокова. Их нужно уметь толковать» (с. 69).

<sup>7</sup> Употребляя словосочетание «метафизика Набокова», мы имеем в виду тот идейный комплекс, который закрепился за ним после работы В. Александрова [1999]. Следует оговориться, что в настоящем параграфе мы не претендуем на какой бы то ни было анализ мировоззренческих позиций Набокова. Обращение к «философии» Набокова необходимо для демонстрации присущей текстам интервью игры противоречий.

сти на бумагу» (Набоков, 2002, с. 184). В том же интервью на вопрос о теме двойничества в его романах Набоков отвечает: «Для меня как писателя эти темные вопросы не представляют никакого интереса. В философии я придерживаюсь абсолютного монизма. Кстати, ваш почерк удивительно похож на мой» (с. 202). Другой интервьюер вернулся к вопросу: «*Как-то вы обронили, что считаете себя “абсолютным монистом”*. Пожалуйста, поясните.

Монизм, проповедующий всеединство действительности, можно назвать неабсолютным, если, скажем, “разум” потихоньку отпочковывается от “материи” в рассуждениях путаника-мониста или нетвердого материалиста» (с. 247)<sup>8</sup>. Высказывание, как бы мы его ни понимали, противоречит ссылке на Платона, предполагающей дуалистическую картину мира. Мы вновь сталкиваемся с демонстративным противоречием писателя. Известное высказывание Набокова, позволяющее литературоведам говорить о том, что писатель всерьез обсуждал тему потусторонности: «*И последний вопрос – вы верите в Бога?*

Откровенно говоря – а то, что я собираюсь сейчас сказать, я не говорил никогда, и, надеюсь, это вызовет легкую и приятную дрожь, – я знаю больше того, что могу выразить словами, и то небольшое, что я могу выразить, не было бы выражено, не знай я большего» (Набоков, 2002, с. 157) – помещено в концовке интервью, т.е. в наиболее игровом фрагменте текста. Признание является своеобразным словесным представлением. Эта игра в эксгибиционизм придает откровению ироническое и двусмысленное звучание.

С другой стороны, суждению предшествует ответ, в котором выражен «гносеологический скепсис» автора: «*Но многие полагают, что для “иррационального” осталось совсем немного места в наш век, когда точное научное знание начало проникать в самые глубокие тайны человеческого существования. Вы согласны с этим?*

Такая картина очень обманчива. Это журналистская иллюзия. На самом деле, чем значительнее познания, тем сильнее ощущение тайны. Более

---

<sup>8</sup> В другом переводе: «Монизм, подразумевающий единственность основной реальности, похоже, разделяется, когда, скажем, “разум” украдкой отрывается от “материи” в рассуждениях сбившегося с толку мониста или робкого материалиста» (AIV, 2000, с. 595).

того, я не верю, что хоть какая-нибудь наука сегодня проникла хоть в какую-нибудь тайну. Мы, читатели газет, склонны называть «наукой» ловкость электрика или болтовню психиатра. Это в лучшем случае прикладная наука, и одна из особенностей прикладной науки состоит в том, что вчерашний нейтрон или сегодняшняя истина завтра умирает. Но даже когда слово «наука» употребляется в высоком смысле, как изучение видимой и осязаемой природы или как поэзия чистой математики или чистой философии, положение остается все таким же безнадежным» (с. 156 – 157). Писатель не раз указывал на близость и сходство «чистой» науки и художественного творчества в интеллектуальном и эмоциональном отношении. В соответствии с логикой этой риторической связи получается, что его гносеологический опыт, как и опыт «чистой» науки, обречен на порождение иллюзий, самообманов.

Мысль об иллюзорности реальности неоднократно высказывалась Набоковым: «Реальность – очень субъективная штука. Я могу определить ее только как некое постепенное накопление информации и как специализацию. Рассмотрим, к примеру, лилию или любой другой естественный объект: лилия более реальна для натуралиста, чем для обычного человека, но она еще более реальна для ботаника. Еще одна ступень реальности достигается ботаником, специализирующимся в лилиях. Вы можете, так сказать, подбираться к реальности все ближе и ближе; но вы никогда не подойдете достаточно близко, так как реальность – бесконечная последовательность шагов, уровней восприятия, ложных дниц, а потому она неутолима, недостижима» (с. 118)<sup>9</sup>.

Важнейшим качеством литературного произведения Набоков считает правдоподобие. Поэтому для того чтобы создать художественный мир, «настоящий писатель должен внимательно изучать творчество соперников, включая Всевышнего. Он должен обладать врожденной способностью не только вновь перемешивать части данного мира, но и вновь создавать его. Чтобы делать это как следует и не изобретать велосипед, художник должен

---

<sup>9</sup> Примечателен вывод, который делает Набоков. Реальность – это множественность единичностей, являющаяся результатом дифференциации. Причем множественность не сводится к единому, как у Платона. Если бы Набоков действительно и определенно говорил о «потусторонности», он обязательно бы противопоставил множественность единому.

знать (выделено автором. – И. Г.) этот мир. Воображение без знания приведет лишь на задворки примитивного искусства, к детским каракулям на заборе или к выкрикам узколобых ораторов на базарной площади» (с. 142). Знание мира, таким образом, обеспечивает правдоподобие – конечно, при наличии таланта.

Однако если реальность – «вещь весьма субъективная», т.е. множественность без единства, то никакое правдоподобие невозможно: миру произведения быть подобным просто-напросто нечему. Но даже если попытаться снять противоречие и представить реальность как иллюзию, где царит «мнение», т.е. усредненное представление «толпы» о реальности, а произведение как иллюзию, подражающую этому «мнению», то уйти от противоречивости не удастся все равно<sup>10</sup>. В итоге критерием оценки произведения будет считаться «мнение» толпы, «здравый смысл», так не любимый Набоковым, т.е. произойдет как бы отождествление произведения и реальности. Набоков же неоднократно проводил мысль о том, что художественное произведение – вымышленный, иллюзорный мир, не соотносящийся с реальностью. С другой стороны, сама установка на вымышленность мира произведения подразумевает его отличие от реальности, которая становится в таком случае «объективной». Любопытно, что Набоков не обращает внимания на эту пресуппозицию, содержащуюся в понятии вымысла. Конечно, Набоков не является философом, потому не следует требовать от него последовательности в разработке собственной эстетики. Но противоречия его до такой степени очевидны, что трудно объяснить их только запутанностью вопроса.

Противоречия указывают на игровой, «риторический» характер «философии» писателя. Показательна оценка Набоковым собственных философских построений: *«Вы сказали однажды, что исследуете узлице времени и пока что не нашли выхода оттуда. Вы продолжаете свой поиск, но это – экскурсия одинокого человека, по возвращении из которой оказываться среди других одиноких людей?»*

---

<sup>10</sup> С наибольшей непоследовательностью Набоков обычно говорил о литературе, прежде всего в лекциях. но, поскольку лекции не стали частью его «литературного поведения» и поскольку противоречия в них были явно не сознательными, мы не будем подробно касаться этого сложного и запутанного вопроса, требующего специального изучения.

Я чудовищно косноязычен. Надеюсь, мои слушатели не станут возражать, если я буду использовать свои записи. Исследование тюрьмы времени, описанное в первой главе «Память, говори», – всего лишь стилистический прием, помогающий ввести тему моего повествования» (с. 279)<sup>1</sup>.

Итак, мы попытались рассмотреть образ «литературной персоны» Набокова, каким он зафиксирован в текстах интервью. В ходе наблюдений мы выявили устойчивые компоненты «литературной персоны». В то же время была показана относительная «нетвердость» «твердых суждений» Набокова. Образ «литературной персоны» Набокова динамичен, противоречив, он обладает игровым характером. «Литературная персона» Набокова – ускользающая от читателя фигура, двусмысленная, как бы мерцающая за конструкциями правды, правдоподобия и обмана.

Практика публичного поведения Набокова вписывается в начавшиеся еще в XIX в., но наиболее актуальные для XX столетия процессы преобразования оппозиции «приватное – публичное», отмечаемые многими социологами и культурологами [см., например: Сеннет, 2003].

## **3.2. Прошлое как сеть соответствий**

### **3.2.1. Повествовательный перформанс в автобиографии**

На первый взгляд, в тех главах автобиографии, где рассказывается о дореволюционном времени, прошлое рисуется как мир идеальный, если не идиллический, мир замкнутый и самодостаточный, от которого автор отдален океаном времени и пространства: в прошлое повествователь глядит со «страшно далекой, почти необитаемой гряды времени» (PV, 2000,

---

<sup>1</sup> Здесь Набоков вольно или невольно сближается с формалистами, особенно Виктором Шкловским. Для Шкловского в ранний период творчества, как известно, та или иная «тема» важна как способ организации «материала». Так, в романе А. Белого «Петербург» тема антропософии является мотивировкой построения целого как «могловой игры» автора и персонажей. Ср. с суждениями Набокова о «Дон Кихоте»: «Хотя Сервантес и выпячивает всячески свою высоконравственную обеспокоенность таким проблемами, но это рыцарское или антирыцарское предприятие интересно ему лишь тем, что его, во-первых, можно превратить в литературную условность, в инструмент, которым удобно двигать, подталкивать и направлять ход повествования: и, во-вторых, оно дает простор праведному негодованию, горячему нравоучению, которые могли очень пригодиться писателю в то благочестивое, корыстное и опасное время» (Лекции, 2002, с. 57). Однако показательно, что Набоков пытался отмежеваться от формализма.

с. 147). От мира прошлого субъект высказываний отдален дистанцией, позволяющей прошлое художественно завершить и превратить в миф. Так можно начать речь о книге «Другие берега».

Однако по ходу повествования автор то и дело переходит с миметического уровня на диегетический, как бы «вторгается» в виртуальный нарратив прошлого. Среди художественных приемов, которые придают повествованию о далеком и «завершенном» прошлом некоторую динамику, следует назвать:

I. Указания на место и время писания текста – ссылки на «контекст произнесения»: «Любопытно, что сейчас, в 1953 году, в Орегоне, где пишу это...» (с. 236) (в «Память, говори» указывается другой штат – Юта и «серенькое зимнее утро»). Указания на место и время могут вводиться косвенно: «Время действия: тающая точка посреди первого десятилетия нашего века. Место: пятьдесят девятый градус северной широты, считая от экватора, и сотый восточной долготы, считая от кончика моего пера» (с. 190).

II. Приемы, создающие эффект спонтанности изложения, иллюзию непосредственного говорения, придающие письменному тексту характер «исполнения», в частности:

1) включение в текст вводных слов, различного рода вставных конструкций: «У меня, впрочем, есть в памяти и более ранняя связь с этой войной...» (с. 151); «думается мне», «помнится» (с. 152); «мне, должно быть, шел одиннадцатый год» (с. 178); «Как я уже говорил, он появлялся у нас в деревне только летом» (с. 179); «Кстати, чтоб не забыть: решение шахматной задачи в предыдущей главе – слон идет на с2» (с. 334); «Про Бову она мне что-то не рассказывала, но и не пила, как пивала Арина Родионовна (кстати, взятая к Олинке Пушкиной с Суйды, неподалеку от нас)» (с. 166); о Василии Ивановиче Рукавишникове: «...вот опустился на ступень веранды для еще одного снимка (как любили сниматься тогда, как пытались задержать уходящее!) и сидит с тенью лавров на белой фланели штанов» (с. 179) и т.п.;

2) использование конструкций, маркирующих речь как якобы «неподготовленную»: «Кстати, чтоб не забыть...» (с. 334); «И вот еще соображение: сдается мне, что в смысле этого раннего набирания ми-



ра...» (с. 150) или: «И то сказать: коли та или другая добротная догма не приходит в подмогу свободной мысли, есть нечто ребячливое в повышенной восприимчивости к обратной или передней вечности» (с. 145); «Замечу мимоходом...» (с. 147);

3) введение высказываний, референтами которых являются части пишущегося текста: «Мы теперь вплотную подходим к теме этой главы» (с. 252);

4) использование обращений (в том числе фиктивных) к читателям, полемики и инвектив. Набоков косвенно обращается к психоаналитикам, «шутам-психологам» и читателям, которые, возможно, разделяют взгляды Фрейда: «...и раз уж я заговорил о снах, прошу заметить, что безоговорочно отмечаю фрейдовщину и всю ее темную средневековую подоплеку» (с. 146) и др. Объектом полемики оказываются здравомыслящие читатели: «Исповедь синестета назовут претенциозной те, кто защищен от таких просачиваний и смешений чувств более плотными перегородками, чем защищен я» (с. 158); эмигрантские критики, связывавшие творчество Сирина с тем или иным русским классиком: «Этот окончательный таксик (представляющий одно из немногих звеньев между мною и русскими классиками)...» (с. 169); марксисты. Инвективы Набокова могут быть направлены против членов «некоего семейного круга, связывающего представителей всех наций: жовиальных строителей империи на своих просеках среди джунглей; немецких мистиков и палачей; матерых погромщиков из славян; жилистого американца-линчера; и, на продолжении того же семейного круга, тех одинаковых, мордастых, довольно бледных и пухлых автоматов с широкими квадратными плечами, которых советская власть производит ныне в таком изобилии после тридцати с лишним лет искусственного подбора» (с. 305). В английской версии есть обращения к корректорам: «...он был женат на Екатерине Пущиной, сестре Ивана Пушина, однокашника и близкого друга Пушкина. Наборщики, внимание: два раза «щин» и один раз «шкин» (AV, 2000, с. 355).

III. Указания на действия, ощущения, переживания повествователя, осуществляющиеся и испытываемые реально или виртуально. В этих целях используются:

1) Метафоры, описывающие процесс вспоминания: «Передо мной встает большой диван...» (PV, 2000, с. 148); «Вот включаю этот ток – и, судя по густоте солнечного света, тотчас заливающего мою память, по лапчатому его очерку...» (с. 146). О Василии Ивановиче Рукавишникове говорится: «...был он дипломат, как и его свояк Константин Дмитриевич Набоков, которого я упомянул выше и теперь хочу подробнее воскресить в мыслях, – до вызова более живого, но в грустном и тайном смысле одностихийного, образа Василья Ивановича» (с. 176). Повествователь здесь предстает как метафорический спирит, вызывающий духов прошлого.

Повествователь «всматривается», «вслушивается», «вызывает образы», описывает и вспоминает в процессе письма: так описывается детская комната, расположенная в «нише коридорчика, между плетеной бельевой корзиной с крышкой (как вспомнил ее скрип!) и дверью в ванную при детской» (с. 193). Ср. также: «Разумеется, мы считали, что нам полагается много развлечений в награду за эти адские утра Ин ден Цельтен ахтцен А, – вот вспомнил даже адрес и бесшумный ход наемного электрического автомобиля» (с. 276). Повествователь сетует: «...не могу припомнить имя собачки, и это мне досадно...», затем смотрит, точнее, воображает, что смотрит, в хрусталик, вставленный в резную пенковую ручку, различает в нем изображение моря, маяка и паруса и вспоминает кличку фокстерьера – Флосс (с. 243).

Особую группу образуют когнитивные метафоры и сравнения, описывающие воспоминания, отчего последние приобретают искусственный, как бы «сделанный» характер:

✓ сравнение с картиной: «Вижу, как на картине, его небольшую, тонкую, аккуратную фигуру...», которая помещена в «дорогой камень минувшего времени» (с. 179);

✓ метафора диапозитивов «волшебного фонаря», возникающая, когда речь заходит о гувернерах; это мотивировано тем, что один из наиболее ярких гувернеров Набокова, Ленский, когда-то демонстрировал при помощи данного инструмента картины: «Следующая картинка в моем волшебном фонаре изображает молодого человека, которого назову А., сына дьякона» (с. 246). Ср. также ироническое обыгрывание метафоры,

близкое к реализации: «Следующая картинка кажется вставленной вверх ногами. На ней виден третий гувернер, стоящий на голове» (с. 247);

✓ метафора фотографии; см. например, описание Биаррица: «Вдоль променада, по задней линии пляжа, глядящего в блеск моря, парусиновые стулья заняты были родителями детей, играющих впереди на песке. Делегату-читателю нетрудно будет высмотреть среди них и меня: стою на голых коленях и стараюсь при помощи увеличительного стекла поджечь найденную в песке гребенку» (с. 239). Сцена напоминает фотографию и комментарий к ней: нет цветов, только блеск моря и солнце. В нее «падает» читатель и фотография «оживает». Ср. также серию фотоснимков, которые как бы перебираются в руках: «И все я стою на коленях – классическая поза детства! – на полу, на постели, над игрушкой, ни над чем» (с. 149);

✓ сравнение с картиной, которая скорее оказывается фрагментом звукового фильма, сопровождающегося устным комментарием или подписью: «Вижу, например, такую картину: карабкаюсь лягушкой по мокрым, черным, приморским скалам <...> Место это, конечно, Аббатия, на Адриатике» (с. 151);

✓ метафора картин, обладающих синтаксической связностью и требующих симультанного восприятия. Например, воспоминания о Поленке: «Прежде чем расстаться с этим навязчивым образом, мне хотелось бы задержать перед глазами одновременно две картины» (с. 281);

✓ визуальная метафора, которая мотивирует отказ от воплощения некоторых из воспоминаний, – сопоставление с непонятым неисправным оптическим устройством (микроскопом или телескопом): «Эти переживания и осложнения, эти женские тени и измены, и опять стихи, и нелады с легкими, и санатория в снегах, все это сейчас, при восстановлении прошлого, мне не только ни к чему, но еще создает какое-то смещение фокуса, и как ни тереблю винтов наставленной памяти, многое уже не могу различить и не знаю, например, где и как мы с Тamarой расстались» (с. 292 – 293);

✓ часто используемая Набоковым театральная метафора: «Декорация меж тем переменилась. Инеистое дерево и кубовый сугроб убраны безмолвным бутафором. Сад в бело-розово-фиолетовом цвету. солнце натягивает на руку ажурный чулок аллеи...» (с. 208). Метафоры, связанные со

сферой театра, обычно сопутствуют теме революции: «Второй год тянулась далекая война. Двумя годами позже пресловутой перемене в государственном строе предстояло убрать знакомую, кроткую усадебную обстановку, – и уже погромыхивал закулисный гром в стихах Александра Блока» (с. 284);

✓ музыкальная метафора, используемая реже, чем визуальная, но все-таки имеющая место: «Я с удовлетворением отмечаю высшее достижение Мнемозины: мастерство, с которым она соединяет разрозненные части основной мелодии, собирая и стягивая стебельки нот, повисших там и сям по всей 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 аллее» (с. 259).

2) Непосредственные ссылки на ощущения и переживания повествователя. Это могут быть вкусовые: «...кстати, слово “корм”, “кормить” вызывает у меня во рту ощущение какой-то теплой сладкой кашицы – должно быть, совсем древнее, русское няньковское воспоминание» (с. 195) или тактильные: «Видел и знакомую ужимку матери: у нее была привычка вдруг надуть губы, чтобы отлепилась слишком тесная вуалетка, и вот сейчас, написав это, нежное сетчатое ощущение ее холодной щеки под моими губами возвращается ко мне, летит, ликуя, стремглав из снежно-синего, синеоконого (еще не спустили шторы) прошлого» (с. 160) – перцепции.

IV. Автометаописания, т.е. фрагменты, в которых в метафорической форме объясняется суть автобиографического «метода» Набокова. Автометаописания основаны:

1) на персонификации памяти: «Привередничать и корячиться Мнемозина начинает только тогда, когда доходишь до глав юности» (с. 150); «Я с удовлетворением отмечаю высшее достижение Мнемозины: мастерство, с которым она соединяет разрозненные части основной мелодии» (с. 259);

2) метафорическом описании способа датировки воспоминаний: «Чтобы правильно расставить во времени некоторые мои ранние воспоминания, мне приходится равняться по кометам и затмениям, как делает историк, датирующий обрывки саг» (с. 150);

3) метафорическом описании «кода», в соответствии с которым следует читать текст: «Обнаружить и проследить на протяжении всей жизни развитие таких тематических узоров и есть, думаю мне, главная задача мемуариста» (с. 152); «Этот волшебный ковер я научился так складывать, чтобы один узор приходился на другой» (с. 233);

4) на отсылках к другим текстам Набокова: английскому варианту автобиографии: «В американском издании этой книги мне пришлось объяснить...» (с. 294); «В оригинале этой книги мне пришлось подчеркнуть...» (с. 164); фикциональным текстам: «В холодной комнате, на руках у беллетриста, умирает Мнемозина. Я не раз замечал, что стоит мне подарить вымышленному герою живую мелочь из своего детства, и она уже начинает тускнеть и стираться в памяти» (с. 201).

Наш перечень не является систематическим описанием всех «вторжений» повествователя в нарратив. Мы преследовали цель показать их разнообразие и интенсивность проявления. Но ясно, что эгоцентрические элементы здесь имеют речевой режим интерпретации [Падучева, 1996]: объекты, к которым осуществляется референция, присутствуют не в мире прошлого, а в актуальном мире настоящего, в мире повествователя. Но они имеют особый статус, а именно – они являются не реальными, а воображаемыми. Высказывания типа «И все я стою на коленях – классическая поза детства! – на полу, на постели, над игрушкой, ни над чем» (PV, 2000, с. 149) имеют воображаемые референты – некоторые фантазматические объекты. Как реальные они не могут принадлежать ни возможному миру прошлого (по сути, это не воспоминание, т.к. невозможно вспомнить себя как объект, совершающий действия), ни миру настоящего. «Вторжения» повествователя в «прошлое» с не меньшей степенью метафорической убедительности могут быть названы «вторжениями» мира «прошлого» в мир повествователя.

Наш неполный перечень показывает, что текст насыщен приемами, которые, однако, почти незаметны, в то время как окажись они в тексте, имеющем установку на вымысел, они стали бы ощутимыми, что, вероятно, произошло бы по следующей причине. В фикциональном дискурсе, где автор, старательно или не очень – в любом случае, в меру своего таланта – поддерживает иллюзию подлинности, реальности, каждое ее demonstra-

тивное разрушение будет ощутимо, будет контрастировать с установкой на воссоздание реальности, так как актуальной, значимой здесь является оппозиция реальности и вымысла. В нефикциональном тексте установки на вымысел нет, никаких иллюзий относительно реальности разрушать или создавать не требуется, прошлое принципиально реконструируется из настоящего, прошлое принципиально мыслится метафорически. Фиксация позиции субъекта речи, указание на его деятельность здесь не отклонение от нормы, но компонент нормы.

Таким образом, выдвинутый нами в начале тезис о том, что некоему идиллическому завершеному прошлому (объект) противопоставлен незавершенный, становящийся субъект, вносящий из настоящего в прошлое динамику, оказывается несправедлив. В автобиографии нет объекта и противостоящего ему субъекта, нет противопоставления вымысла и реальности, здесь невозможно отличить диегезис от мимесиса.

Тем не менее в автобиографии создается иллюзия завершеного прошлого – иллюзия автономного, независимо от субъекта существующего мира прошлого. Суть биографического повествования может быть определена тогда, когда будет выявлен не способ его фикционализации, но приемы, при помощи которых создается иллюзия его достоверности. Точно так же как для выявления сути вымышленного повествования требуется анализ приемов деформации его правдоподобия. Рассмотрим с этой точки зрения приемы завершения прошлого на примере рассказов о таких объективностях, которые сами по себе имеют нарративный, т.е. независимый от Набокова, характер. Самыми красноречивыми здесь должны быть упоминания революции, которые в полной мере могут продемонстрировать повествовательный «иллюзионизм» Набокова. Помимо революции мы будем обращаться к другим, аналогичным, нарративным объективностям.

### ***3.2.2. Нарративные объективности***

Критики, особенно из эмигрантской среды, обратили внимание на «феноменальный эгоцентризм» (Г. Струве) автора воспоминаний. Действительно, уже в первой главе Русско-японская война упоминается только для того, чтобы «правильно расставить во времени некоторые... воспоминания».

нения» (с. 150) автора. Далее в связи с генералом Куропаткиным будет упомянута социалистическая революция, но автору будет любопытно здесь только логическое развитие темы спичек. В интервью Набоков называл революцию «банальной», а на вопрос: «*Ваша столь ностальгическая и острая привязанность к своему детству объясняется тем, что вас внезапно и навсегда согнала с родных мест русская революция?*» – ответил: «Да, это так. Но не следует делать ударение на русской революции. Могло произойти что угодно – землетрясение, болезнь, мой внезапный отъезд из-за катастрофы личного характера. Суть во внезапности перемен» (с. 287). В предисловиях к романам «Приглашение на казнь» и «Под знаком законнорожденных» Набоков называл фашизм «унылым и безобразным фарсом» (Предисловие, 1997а, с. 46), хотя и утверждал: «Нет сомнения, в стекле различимы кое-какие отражения, непосредственно созданные идиотическими и презренными режимами, которые всем нам известны и которые лезли мне под ноги всю мою жизнь: мирами терзательства и тирании, фашистов и большевиков, мыслителей-обывателей и бабуинов в ботфортах» (Предисловие, 1997г, с. 76). Набоков демонстративно отворачивает свое литературное лицо от «дуры-истории», «изгоняет»<sup>12</sup> тему революции из воспоминаний и вообще из публичных разговоров.

Выражением стратегии «изгнания» является то, что тема истории (революции или нацизма) вводится маргинально: 1) во вставных конструкциях в скобках: «...я со сверхчувственной ясностью видел ее санки, удалявшиеся по Большой Морской по направлению к Невскому (ныне Проспекту какого-то Октября, куда вливается удивленный Герцен)» (PV, 2000, с. 160); 2) в частях сложных предложений, занимая позицию темы: «Год, как известно, был революционный, с бунтами, надеждами, городскими забастовками, и отец правильно рассчитал, что семье будет покойнее в Выре» (с. 202); 3) в позиции обстоятельства времени: «В годы младенчества нашего мальчика, в Германии громкого Гитлера и во Франции молчаливо-

---

<sup>12</sup> В «Память, говори» «изгнание» тем, которые неуютны повествователю, с наибольшей очевидностью обнаруживается в именном указателе: в нем есть Айхенвальд, Айвазовский, Гиппиус и другие реальные лица, есть указания на важнейшие темы: Беседка, Дубовая Аллея, Бабочки, даже Жимолость (а также игровое упоминание В. Набокова и В. Сирина), но нет имен: Революция, Нацизм, Большевики, Фрейд, Маркс, Гитлер, Ленин, Сталин.

го Мажино, мы вечно нуждались в деньгах, но добрые друзья не забывали снабжать нашего сына всем самым лучшим, что можно было достать» (с. 327). Повествователь может демонстративно уходить от темы: «Дело не в том, удалось ли или нет опростившемуся Куропаткину избежать советского конца (энциклопедия молчит, будто набрав крови в рот). Что любопытно тут для меня, это логическое развитие темы спичек» (с. 152).

В упоминавшейся уже авторецензии («От третьего лица») на автобиографию Набоков писал: «Суть набоковского приема – это погружение в отдаленнейшие области прошлого в поисках того, что можно определить как тематические тайные тропы и подводные течения. Однажды найденная, та или иная тема прослеживается затем на протяжении ряда лет. Развиваясь, она ведет автора к новым областям его жизни» (Набоков, 2002, с. 494). Ср. также о контрапункте: «Тут есть несколько основных и множество второстепенных линий, все вместе они образуют некое подобие шахматных композиций, всевозможных загадок, но все стремятся достичь формы своего шахматного апофеоза» (с. 494). «Узор» как будто должен помочь справиться с беспорядком истории. Но реально не все тематические линии сходятся. Так, например, следующей картине мы не нашли соответствия: «Всего через одно десятилетие, в начальные дни революции, я из этого фонаря наблюдал уличную перестрелку и впервые видел убитого человека: его несли, и свешивалась нога, и с этой ноги норовил кто-то из живых стащить сапог, а его грубо отгоняли; но сейчас нечего было наблюдать, кроме приглушенной улицы, лилово-темной, несмотря на линию ярких лун, висевших над нею» (PV, 2000, с. 197). Конечно, здесь есть определенный повтор, но повторяются только сами ситуации наблюдения. В первый раз повествователь смотрит в окно, ожидая Бэрнеса, что позже повторится: «... мне пришлось испытать нечто похожее спустя четверть века, когда в чужом, ненавистном Берлине, будучи сам вынужден преподавать английский язык, я, бывало, сидел у себя и ждал одного особенно упрямого и бездарного ученика» (с. 196). Наблюдаемая же картина не повторится: сцена перестрелки ни с чем явно не будет соотнесена и как бы сотрется, уничтожится другими – иными повторами и перекличками.



Повествователь может открыто признаваться в том, что у него иногда не сходятся «узоры»: узнав, например, что учитель Бэрнес был весьма ценным эдинбургскими знатоками переводчиком русских стихов, а «кроткий» Куммингс счастливо женился в преклонном возрасте, он комментирует: «Эти вести меня страшно потрясли, как будто жизнь покушалась на мои творческие права, на мою печать и подпись, продлив свой извилистый ход за ту личную мою границу, которую Мнемозина провела столь изящно, с такой экономией средств» (с. 200). Также не имеют соответствия некоторые детали. Так, слуга Казимир «умел и любил откусывать хвосты новорожденным щенкам-фокстерьерам» (с. 200). Повторением темы может быть только фокстерьер Флосс, принадлежащий Коллетт. В автобиографии упоминаются «репетиции ностальгии»: «Заклинать и оживлять былое я научился Бог весть в какие ранние годы – еще тогда, когда, в сущности, никакого былого и не было»; «На адриатической вилле... пятилетний изгнанник чертил пальцами на подушке дорогу вдоль высокого парка...» (с. 186). Вслед за репетицией последовала премьера. Но премьеры возвращения, на которую уповает повествователь (ее «требуется музыкальное разрешение жизни» (с. 152)), так и не последует, и важно подчеркнуть, что к концу книги повествователь отказывается от намерения вернуться: «Часто думаю: вот, съезжу туда с подложным паспортом, под фамилией Никербокер. Это можно было бы сделать».

Но вряд ли я когда-либо сделаю это. Слишком долго, слишком расточительно я об этом мечтал. Я промотал мечту» (с. 298 – 299).

Итак, несмотря на то что автор довольно разнообразными способами пытается отправить тему истории в «изгнание», она то и дело подспудно возникает, как бы «фонит». Создается впечатление, будто «узор» как способ «борьбы» с историей, способ «укрощения» или «вытеснения» истории малоэффективен. Но это именно иллюзия: «узор» как внесение порядка нуждается в соотношении с беспорядком, тогда доктрина соответствий как бы лишится своей тотальности: всякое отступление от нее будет восприниматься как «верность факту», «объективность», т.е. «правдивость», а доктрина тем временем сохранит свое тотализующее значение.

Кажется, что в книге нет ничего случайного, весь текст находится под абсолютным контролем автора. Действительно, правомерно сравнение

текста книги с орнаментом (М. Маликова), и если развернуть данное сравнение, то следует сказать, что орнамент Набокова напоминает так называемый «звериный стиль» или маньеристский гротеск, где нет строгой симметрии элементов, упорядоченностей традиционного орнамента, напоминающих упорядоченности классического рифмованного строфического стиха. И в то же время построение здесь абсолютно сознательно. Если повествователь, вспоминая свой детский опыт прозрения в бреду, говорит: «...я со сверхчувственной ясностью видел ее санки, удалявшиеся по Большой Морской по направлению к Невскому» (с. 160), то это для того, чтобы затем, когда речь пойдет о Mademoiselle, оставить своего «двойника в американском пальто на викуньевом меху» «посреди стереоскопической феерии» наблюдать, как, «точно в дурном сне, удалились сани» (с. 204), а много позже описать «уменьшавшиеся, как в кошмаре, буфера» поезда (с. 295).

Большинство тематических линий связывается либо с личностью автора, либо с личностью какого-нибудь другого героя повествования [Долнин, 2000б] и – косвенно – вновь с личностью автора, «укротителя» прошлого. Рассмотрим линии, так или иначе связанные с темой революции.

«Красный» Василий Мартынович (эсер), учитель сельской школы, упоминается всегда в связи с «либералом» отцом. Василия Мартыновича красные расстреляли. Отец Набокова погиб из-за своих политических убеждений. Повествователь замечает, что мать отца недоумевала, как это он «может богатством рисковать, сделавшись либералом, т.е. поборником революции, которая (как она совершенно правильно предугадала) должна в конце концов привести его к нищете» (РВ, 2000, с. 246). Таким образом, и Василий Мартынович и отец погибли от того, за что боролись. С другой стороны, такое качество отца, как чувство чести, сближает его с Юрием Траубергом фон Раушем, погибшим во время Гражданской войны. Любопытно, что в связи с его смертью повествователь замечает: «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 Майн-Ридовой грезы, которая поглощала его настолько полнее, чем меня, во время наших не таких уже частых и не очень долгих летних встреч» (с. 272). Острые ощущения игрового характера связаны у повествователя с эпизодом, когда во время волнения (вторая

детально обрисованная массовая сцена, ни с чем не рифмующаяся) конные казаки разогнали толпу, в которой оказался Набоков со своим гувернером Максом: «Вдруг с ребяческим наслаждением я заметил, что Макс наполовину вытащил из кармана револьвер, но всадник повернул в переулок» (с. 248). Оказывается, таким образом, что даже смерть близкого человека вплетена в общую систему узоров, чему нимало не препятствует то, что обычно не дает человеку принять закономерность гибели любимого человека – ощущение трагической нелепости свершившегося.

Многие герои воспоминаний во время революции реализуют свой индивидуальный, предначертанный план. Так, фигура шофера Цыганова является воплощением странных исчезновений и тайников. Накануне революции он разбирает «Уользлей» и прячет его по разным местам, опасаясь конфискации, а затем, исчезнув, появляется в Крыму в 1920-м г. с письмами и деньгами, живет у Набоковых месяц и вновь исчезает, своровав «ночные сорочки, пикейные жилеты, теннисные туфли, дорожные часы, уют, неуклюжий пресс для штанов...» (с. 297), но не тронув драгоценности, которые посоветовал спрятать и даже сам вырыл для них в саду яму. Камердинер Осип был «педантично расстрелян большевиками за то, что угнал к себе... велосипеды, а не передал их народу» (с. 235). В последнем примере автор не указывает источник, из которого он получил сведения о судьбе камердинера. Возможно, он вообразил себе смерть Осипа таким именно образом потому, что когда-то летом Осип тайком сдавал в аренду Максу велосипед, необходимый последнему в его любовных путешествиях.

С еще большим успехом аналогичные «узоры» повествователь высматривает в своей судьбе. Мы уже касались вопроса о связанных с революцией тематических линиях судьбы повествователя, когда говорили о «репетициях ностальгии», которые Набоков пережил еще в детстве. Сюда же следует отнести события, происходившие зимой 1915 – 1916 гг. в Петербурге в пору влюбленности в Тамару: «...постоянные искания приюта порождали странное чувство бездомности: тут начинается тема бездомности, – глухое предисловие к позднейшим, значительно более суровым блужданиям» (с. 288). Кроме того, расставание с Тамарой связывается с предчувствием исторических катастроф: «...долго въезжал вверх, по крутой го-

ре, к Выре, согнувшись вдвое, вжимая в педали упругий, чудовищно мокрый мрак, принимавший символическое значение какого-то ужаса и горя, какой-то зловеще поднимавшейся силы, которую нельзя было растоптать.

С раздирающей душу угрюмой яркостью помню вечер в начале следующего лета, 1917 года, при последних вспышках еще свободной, еще приемлемой России» (с. 293). Таким образом, тема революции как бы перекрывается темой расставания с Тамарой. Историческая катастрофа замещается личной, а тема политической эмиграции обращается темой метафизического изгнания. По пути в Крым Набоков чуть было не остался на станции. Но и в этом возможном альтернативном варианте судьбы обнаруживается закономерность: «Но если бы я поезда не догнал или был бы нарочно выпущен из этих веселых объятий, правила жанра, может быть, не были бы нарушены, ибо я оказался бы недалеко от Тамары, которая уже переехала на юг и жила на хуторе, в каких-нибудь ста верстах от места моего глупого приключения» (с. 295).

Поиск соответствий напоминает вышивание по фону истории личного «узора». Это вышивание антиномично. Оно порождает и одновременно пытается сгладить противоречие между нарративными объективностями, с которыми невозможно не считаться, и поиском «индивидуальной тайны», между оставленными историей безличными и уродливыми картинами и желанием начертать поверх них, невзирая на них свое личное, авторское изображение: «Тут ничего не поделаешь – я должен осознать план местности и как бы отпечатать себя на нем» (с. 325).

Действительно, повествователь утверждает: «...индивидуальная тайна пребывает и не перестает дразнить мемуариста. Ни в среде, ни в наследственности не могу нащупать тайный прибор, оттиснувший в начале моей жизни тот неповторимый водяной знак, который сам различаю только подняв ее на свет искусства» (с. 150). Немного выше, однако, утверждалось: «И вот еще соображение: сдается мне, что в смысле этого раннего набирания мира русские дети моего поколения и круга одарены были восприимчивостью поистине гениальной, точно судьба в предвидении катастрофы, которой предстояло убрать сразу и навсегда прелестную декорацию, честно пыталась возместить будущую потерю, наделяя их души и тем, что по годам им еще не причиталось. Когда же запасы и заготовки были сдела-

ны, гениальность исчезла» (с. 150). Кажется, возникает нежелательная аналогия между «индивидуальной тайной» и судьбой поколения. Ср. замечание повествователя: «как любили сниматься тогда, как пытались задержать уходящее!» (с. 179). Следует отметить, что, говоря о поколении, повествователь апеллирует к судьбе. Это закономерно. Без судьбы никак не обойтись, ибо нужна какая-то альтернатива историческому (социальному, экономическому и т.п.) детерминизму, нужна некая сила, позволяющая производить различия.

На протяжении всей автобиографии Набоков пытается расправиться, размежевавшись, с «детерминистским дискурсом», дискурсом, объясняющим все, в том числе и историю, в каузальных терминах (конечно, в пределе или в возможном представлении Набокова). Для этого он разделяет историю на личную и социальную. Социальную историю он отправляет в «изгнание» – попросту, старается о ней не говорить, причем так, чтобы было ясно, что он осознанно не избирает ее в качестве предмета разговора, – социальной истории не существует. Личная же история рассматривается под знаком судьбы, т.е. «узора». Однако осуществить переход от личной истории к социальной все-таки иногда необходимо: социальная история как бы не существует (и ее важно удержать именно в таком двусмысленном положении), но на самом-то деле она все-таки была, и личности, пусть и редко, но приходится апеллировать к своей историчности. Перейти от личной истории к социальной можно, представив ее тоже под знаком судьбы. Здесь возможны два варианта решения. В соответствии с одним вариантом придется занять абсолютно солипсистскую позицию и представить, что в общем-то революция совершилась только для того, чтобы Набоков стал тем, кем он стал. В соответствии же с другим вариантом придется признать, что история движется к апокалипсису (или установлению царства Божьего на земле), и каким-то образом вписать свой личный «узор» в «узор» мировой истории. Ни того ни другого Набоков, конечно, не делает. Оказывается, таким образом, что дискурс, для того чтобы быть правдоподобным, не должен последовательно реализовывать свои метафорические и метонимические возможности.

### 3.3. Аллегория памяти

Впрочем, рисуемая антиномия не так драматична, как может показаться. Она приобретает видимость своего устранения в аллегорическом образе Мнемозины. Выше уже говорилось о том, что текст воспоминаний насыщен приемами, которые придают рассказываемому прошлому динамику. Они, как мы говорили, являются средствами фикционализации повествования. Следует добавить, что эти приемы и только что охарактеризованная техника завершения прошлого представляют собой на разных уровнях рассмотрения одно и то же. Если завершение («узоры», «изгнание» темы революции) представляет собой лицевую сторону, то динамические элементы – изнанку одного и того же ковра. Можно даже сказать, если отвлечься от опасностей такого, слишком далекого, развертывания метафоры, что авторские «вторжения» (или «вторжения» «прошлого» в мир повествователя – буквально одержимость повествователя им) представляют собой узелки на обратной стороне узорчатого ковра. По крайней мере, очевидна их тесная связь. В самом деле, с одной стороны, когнитивные метафоры, описывающие «форму» воспоминаний (а не предметный их план), связаны со сферой искусства и, таким образом, с искусством, в котором и с помощью которого они зафиксированы: движения героев остановлены. «Никто никогда не умрет», потому что, как известно, время остановлено, потому что создан завершенный их образ, герои замерли на картине или в волшебном фонаре. С другой стороны, указания на место и время написания, обозначение чувств повествователя связываются с провидением прошлого из будущего, так что как бы будущее (причастное становлению) завершается из прошлого. Обложка книги Майн Рида и окно «ранчи», тема дорожного несесера, учебник – все это средства актуализации «узоров» прошлого в настоящем, вытягивание «нитей» в настоящее. Всяческое подчеркивание момента исполнения (обращения, указания на совершаемые в настоящий момент действия повествователя, актуализации контекста текстопроизводства) должно указать не только на субъективность воспоминаний, но и на активность субъекта, преобразующего материал, упорядочивающего воспоминания и строящего из них свое повествование.

Для того чтобы показать, как действует риторическая техника Набокова и подтвердить тезис о двойственном назначении приемов, рассмотрим

следующий пример. Набоков рассказывает о ритуальном утреннем посещении библиотечной:

«Там я находил отца, высокого, плотно сложенного человека, казавшегося еще крупнее в своем белом, стеганом тренировочном костюме и черной выпуклой решетчатой маске: он необыкновенно мощно фехтовал, передвигаясь то вперед, то назад по наканифоленному линолеуму, и возгласы проворного его противника – “Battez!”, “Rompez!” – смешивались с лязгом рапир. Попыхивая, отец снимал маску с потного розового лица, чтобы поцеловать меня. В этой части обширной библиотеки приятно совмещались науки и спорт: кожа переплетов и кожа боксовых перчаток. Глубокие клубные кресла с толстыми сиденьями стояли там и сям вдоль книгами выложенных стен. В одном конце поблескивали штанги выпсанного из Англии пунчинг-бола, – эти четыре штанги подпирали крышеобразную лакированную доску, с которой висел большой, грушевидный, туго надутый кожаный мешок для боксовых упражнений; при известной сноровке можно было так по нему бить, чтобы производить пулеметное «ра-та-та-та» об доску, и однажды в 1917 году этот подозрительный звук привлек через сплошное окно ватагу до зубов вооруженных уличных бойцов, тут же удостоверившихся, впрочем, что я не урядник в засаде. Когда, в ноябре этого *пулеметного года (которым, по-видимому, кончилась навсегда Россия, как в свое время кончились Афины или Рим)*, мы покинули Петербург, отцовская библиотека распалась, кое-что ушло на *папиросную закрутку*, а некоторые довольно странные *остаточки и бездомные тени* появлялись, – как на *спиритическом сеансе*, – за границей. Так, в двадцатых годах, найденуш с нашим экслибрисом подвернулся мне на уличном лотке в Берлине, причем *довольно кстати* это оказалось “Войной Миров” Уэльса. Прошли еще годы, – и *вот держу в руках обнаруженный в Нью-Йоркской публичной библиотеке экземпляр каталога отцовских книг*, который был отпечатан еще тогда, когда они стояли плотные и полнокровные на дубовых полках и застенчивая старуха библиотекарьша в пенсне работала над картотеккой в неприметном углу. Он снова надевал маску, и возобновлялись топ, выпады и стрепет. Я же спешил обратно тем же путем, что пришел, словно репетируя сегодняшнее посещение» (с. 261 – 262).

Дойдя до момента, когда отец снимает маску, повествователь делает отступление. Как будто с точки зрения «я-вспоминаемого», движущегося по направлению к отцу, повествователь «осматривает» библиотечную. Его взгляд сосредотачивается на пунчинг-боле. Далее следует пространный проспект – «я-вспоминаемое» оставлено, как оставлен отец и Лустало – скорее всего, они замерли, точно персонажи Стерна. Нарратив, таким образом, оказывается слегка деформированным. Переключаясь в план будущего, повествователь соотносит оставленную ситуацию с новыми событиями, менее мирными, и обнаруживает «узоры». Во-первых, это отчасти комическое, отчасти ужасное «недоразумение» с пинчинг-болом. Аналогичное «недоразумение», более опасное, упоминается в рассказе об охоте на бабочек в Крыму летом 1918 г.: Набокова чуть не расстреляли из-за того, что неверно интерпретировали назначение его сачка. Но этот повтор не эксплицирован. И хотя революционные события не называются прямо, точнее, не указывается их фактическая сторона: обозначение «пулеметный год» может указывать и на начало года (февраль), и на его конец (октябрь), – все же они составляют ощутимый зловещий, кошмарно-комический фон рассказа. Такой эффект основан именно на замещении исторических событий, или нарративных объективностей, «узором». Ассоциативная связь пунчинг-бола с темой революции и место действия – библиотечная – мотивируют переход к теме изгнания, которая также замещается указанием на рассеяние библиотеки. Следует вторая серия «узоров»: случайное обнаружение в Берлине книги Уэльса и в Нью-Йорке каталога библиотеки, который повествователь держит в руках в момент рассказа. Таким образом актуализируются прагматические рамки текстопроизводства. Сцена заканчивается тем, что отец надевает маску, – персонажи, которые, казалось, замерли, на самом деле все это время действовали: рассказ занял столько времени, сколько длился визит. Ретардация, которую следовало ожидать, оказалась не ретардацией, а отказом от нее. Фиксация на моменте написания, «разрушающая» нарратив и вместе с ним мир прошлого, в то же самое время восстанавливает его достоверность: события автономны в такой степени, что даже остановка рассказа о них не отменяет их совершения. Но остановка рассказа связана с отступлением о революционных событиях, тех событиях, которые разрушили мир Набокова. Стало быть, революция



как нарративная объективность не только замещена, переписана на языке личных «узоров», она еще и «изгнана» и тем самым упразднена: возвращаясь к оставленной сцене, повествователь как бы захлопывает окно, за которым шумит история и в которое заглядывают «уличные бойцы», – захлопывает с той целью, чтобы сохранить и удостоверить подлинность этого шума.

Помимо эвфемизмов, фрагмент содержит ряд «призрачных» сравнений: книги, «бездомные тени», появляющиеся, «как на спиритическом сеансе, – за границей»; «сегодняшнее посещение», приведенное в соответствие с прошлым. Сравнения имеют эксплицитный фигуральный статус: ясно, что путешествие повествователя в прошлое осуществляется не реально, а фигурально. Однако не менее фигуральны и указания на действия повествователя: конечно, он не держит в руках каталог в тот самый момент, когда пишет об этом. Аналогичную печать фигуральности несут все указания на действия повествователя, о которых мы говорили в самом начале. Известно, что письмо, как и прошлое, которое оно фиксирует, какие бы попытки ни предпринимались по приведению его в наличие, всегда запаздывает, всегда отстает от субъекта, всегда остается в прошлом, всегда запечатлевает отсутствие. Вся риторическая техника воспоминаний должна этот момент компенсировать и в то же самое время показать невозможность компенсации. Повествователь перескакивает с одного плана на другой, делает отступления, пытается остановить прошлое – но все это оказывается совершенно неэффективным, ибо запись сознания невозможна.

Автобиография всегда антиномична. Можно по-разному называть ее антиномии. Борис Дубин, например, связывает их с «противоречием между императивом целостности, *единства смысла* и императивом длительности, *последовательности его развертывания* (конституирования, обнаружения, репрезентации) (курсив автора. – И. Г.)», т.е. противоречием между вневременным эмблематичным образцом (смыслом) и временным рассказом о нем [Дубин, 2001, с. 104]. Это противоречие довольно универсально. Оно может быть распространено практически на любой рассказ и сведено к антиномии говорящего и слушающего. Более важным, на наш взгляд, является замечание автора о «трансцендентальной субъективности» как «первопринципе», который всякое письмо «содержит как свой источник и границу». «Подобное “я” принципиально внебиографично, – считает

Б. Дубин. – Биография же, имея его в качестве своей мысленной предпосылки или идеального предела, есть нормативная интерпретация, переработка и адаптация принципа субъективности, средствами того же письма всякий раз, в каждом его акте маргинализирующая и принципиальную, и конкретную субъективность» [Там же, с. 109]. Неясно, распространяется ли это утверждение на любую биографию, в том числе и автобиографию, или оно касается только таких биографических форм, как анкета, но, по-видимому, биография Набокова опровергает это суждение. В самом деле, автобиографическое повествование Набокова последовательно и методично опровергает биографическую «матрицу» («нормативную интерпретацию» принципа субъективности), основанную на каузальности. При этом Набоков вырабатывает свой собственный образец (примечательно, что гротескным подступом к его разработке было жизнеописание Чернышевского). Однако существенно, что образец создается в момент биографирования – «трансцендентальная субъективность» не «пропускается» сквозь «матрицу», не записывается в «институционализованных» терминах, но создается в самый момент создания образца. Тем не менее конститутивным все равно остается детерминистский дискурс: он конституирует и образец, и субъективность, но только как отличие от себя. Иными словами, дискурс конституирует субъективность даже тогда, когда она стремится преодолеть дискурсивность. И в то же время именно дискурс демонстрирует неписываемость в него субъективности, обнаруживая ее избыток.

По-видимому, этой двусмысленностью обусловлена, по крайней мере с ней тесно связана, сложнейшая система замещений, которую создает Набоков. Фигура Мнемозины в автобиографии совсем не избыточное «украшение», но риторическая необходимость. Она персонифицирует, замещая и отождествляя, и судьбу (снимая или создавая иллюзию снятия противоречий между личной и социальной историей), и память, и метод (являясь элементом автометаописания), и самого субъекта биографического дискурса, так что автор занимает позицию «вненаходимости» по отношению к самому себе как вспоминаемому, так и вспоминающему, к себе, «разобранному» на различные «деятельности», «собранному» в образе мучы памяти – и в момент собирания «разобранному» вновь и т.д.

Мы рассмотрели автобиографию и интервью Набокова в аспекте воплощения в этих текстах «литературной персоны» Набокова. Мы старались сосредоточиться не столько на уровне «представлений», сколько на уровне стратегий «представления». Нами была выделена стратегия отличия, роль которой в литературе о Набокове обычно или преуменьшается, или вообще не принимается в расчет. Но необходимо, конечно, и не преувеличивать ее значения. Мы пытались показать, что отличие не следует понимать слишком просто. Отличие в минимальной степени связано с желанием отличаться: оно возникает тогда, когда субъект занимает определенную позицию по отношению к дискурсу – позицию, с которой очевидным становится несовпадение высказывания с самим собой. Как только обнаружено это несовпадение, сразу запускается механизм отличий, и, что важно еще раз подчеркнуть, субъекту всегда удастся сохранить за собой избыток. Утверждение: «...я знаю больше, чем могу выразить словами, и то немногое, что я могу выразить, не было бы выражено, не знай я большего», – даже если оно не будет иметь никаких метафизических коннотаций, будет все равно истинным. Может быть, избыток имеет определенное отношение, а если имеет, то определенно самое прямое, к превращению результатов творчества в товар: «товарность» компенсируется избытком, которым обладает, конечно, Гений.

Противоречивость Набокова, его воля к отличиям, следовательно, могут быть осмыслены и на другом уровне абстракции. Романтическая концепция Гения, которую отстаивает Набоков и которой противоречит почти все в интервью как компоненте его «литературного поведения», оказывается глубоко закономерной. Гений – это аллегорическая фигура, которая служит мнимой альтернативой представлению о литературе как области производства и потребления культурных ценностей. Набоков использует романтическую доктрину как способ записи своего положения в литературе, причем совершенно иллюзионистской записи, техника которой аналогична технике записи революции в автобиографии. В интервью писатель замещается Гением, занимающим позицию вне литературной борьбы, вне каких-либо литературных объединений, а читатель-потребитель – «настоящим, отборным читателем», «перечитывателем».

## Заключение

Апелляция к романтической доктрине Гения в нефикциальных текстах В. Набокова демонстрирует связь фигуры «литературной персоны» с новой, совсем не романтической коммуникативной ситуацией. Очевидность данной связи, обращенная на русскоязычное творчество писателя, подтверждает тезис о коммуникативной обусловленности приемов демотивации повествования в фикциальных текстах и свидетельствует о том, что «литературная персона» представляет собой элемент художественной системы В. Набокова, который был присущ ей всегда и лишь активизировался в американский период творчества, ибо способы представления «литературной персоны» в фикциальных (и в их числе русскоязычных) и нефикциальных текстах сходны.

В самом общем виде существо коммуникативной стратегии В. Набокова состоит в том, чтобы сказать меньше, чем следовало бы сказать, и одновременно придать скрываемому в дискурсе тематический характер за счет того, что сказанное превращается в нечто большее, чем кажется сначала. Для такой стратегии наиболее адекватной оказывается форма повествования от первого лица, в которой выдержаны самые известные романы писателя.

«Литературная персона» – явление, характерное не только для творчества Набокова. «Литературную персону» автора (или нечто подобное ей) можно обнаружить в текстах К. Вагинова, С. Довлатова, Вен. Ерофеева, В. Катаева, А. Синаевского, В. Шкловского и некоторых других писателей, особенно современных. В каждом конкретном случае «литературная персона» автора выполняет особые функции. Общим тем не менее является эффект «остранения» (его не обязательно связывать с субъектом; такая связь устанавливается в силу некоторой мыслительной инерции: рукотворность естественно ассоциируется с субъектом). Как прием «литературная персона» приводит к перестройке всей системы представления. Так, если перед читателем несобственно-прямая речь, то это не просто «голос героя», за которым всегда слышен «голос автора», это изображение того, что за «голосом героя» всегда слышен «голос автора», т.е. тематизация приема, выведение его из автоматизма. Если перед читателем изображение

хронотопа, то и оно скорее всего является не просто изображением, но изображением изображения хронотопа.

Особая форма выражения авторской субъективности, называемая «литературной персоной», свидетельствует об изменении самого статуса изображаемой реальности, указывает на переосмысление отношений между изображением и изображаемым. Нетрудно заметить, что такая форма выражения авторской субъективности характерна прежде всего для модернистских и постмодернистских произведений (по крайней мере, она кажется чуждой для эстетики классического реализма). Вполне вероятно, что здесь речь следует вести о целенаправленно осуществляемой модернизмом и постмодернизмом демифологизации миметичности и, возможно, даже о ее ремифологизации.

Как отмечалось, одним из способов «изобретения» произведения может являться игра на несоответствии изображения изображаемому: принципом текстопроизводства становится в таком случае попытка устранить зазор между изображением и изображаемым. Этот способ в одинаковой степени характерен и для текстов «высокого модернизма», и для текстов современной массовой культуры (так строятся, по-видимому, различные «реалити-шоу», сериалы типа «Рублевки Live»). Важно, что данный тип текстопроизводства как бы неисчерпаем – он гарантирует производство все новых и новых различий, имеющих, конечно, коммерческое значение.

На материале произведений В. Набокова было показано то, как текст «установлен на» (М. Бахтин) читателя, как текст «изготовлен» для читателя, иными словами, то, в какой форме текст хранит следы своего собственного прочтения. Любопытно, что в текстах массовой культуры (например, в современном массовом кино) можно обнаружить как раз эту «установленность на» зрителя и игру «самовитыми» приемами.

Возможно, между массовым и высоким гораздо больше сходств, нежели различий и имеет смысл попытаться нейтрализовать оппозицию массового и элитарного. Напрашивается, например, аналогия между тем, что прежде всего в романтизме и модернизме можно столкнуться с мифологизацией личности художника, и тем, что именно такая мифологизация свойственна достаточно большому числу популярных фигур, принадлежащих массовой культуре.

## Список литературы

*Абашева М. П.* Русская проза в конце XX века: становление авторской идентичности: Автореферат дис. ... д-ра филол. наук. Екатеринбург, 2001.

*Аверин Б.* Дар Мнемозины: Романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции. СПб., 2003.

*Аверинцев С. С.* Автор // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. Т. 9. М., 1978.

*Адорно В. Т.* Эстетическая теория. М., 2001.

*Александров В. Е.* Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика. СПб., 1999.

*Анастасьев Н. А.* Феномен Набокова. М., 1992.

*Аникин А. И.* Соотношение вводных и вставных конструкций в современном русском языке // Русский язык: Сб. тр. М., 1975.

*Апресян Ю. Д.* Дейксис в лексике и грамматике и наивная модель мира // *Апресян Ю. Д.* Избр. тр. М., 1995. Т. 2: Интегральное описание языка и системная лексикография.

*Арнольд И. В.* Стилистика. Современный английский язык: Учеб. для вузов. М., 2002.

*Барабтарло Г.* Очерк особенностей устройства двигателя в «Приглашении на казнь» // В. В. Набоков: pro et contra. Т. 1. СПб., 1997.

*Барт Р.* Смерть автора // *Барт Р.* Избр. работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994.

*Барт Р.* Драма, поэма, роман // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. М., 2000.

*Батюшков К. Н.* Сочинения. М., 1955.

*Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979.

*Бахтин М. М.* Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи. М., 2000.

*Белый А.* Симфонии. Л., 1991.

*Беньямин В.* Озарения. М., 2000.

*Берг М.* Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе. М., 2000.

- Бло Ж.* Набоков. СПб., 2000.
- Большакова А. Ю.* Автора теории // Западное литературоведение XX века: Энцикл. М., 2004.
- Боннецкая Н. К.* Образ автора как эстетическая категория // Контекст – 1985. М., 1986.
- Боннецкая Н. К.* Примечания к «Автору и герою...» // Бахтинология: Исследования, переводы, публикации. СПб., 1995.
- Бройтман С. Н.* Историческая поэтика. М., 2001.
- Бройтман С. Н.* Комментарий // *Томашевский Б. В.* Теория литературы. Поэтика. М., 2002.
- Брюсов В. Я.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 6: Статьи и рецензии 1893 – 1924 гг. М., 1975.
- Бурдые П.* О телевидении и журналистике. М., 2002.
- Букс Н.* Эшафот в хрустальном дворце: О романе «Приглашение на казнь» // Звезда. 1996. №11.
- Букс Н.* Эшафот в хрустальном дворце: О русских романах Владимира Набокова. М., 1998.
- Вагинов К. К.* Козлиная песнь: Романы. М., 1991.
- Виноградов В. В.* Проблема авторства и теория стилей. М., 1961.
- Виноградов В. В.* О языке художественной прозы: Избр. тр. М., 1980.
- Винокур Г. О.* Биография и культура // Тр. Гос. акад. худож. наук. Филос. отд-ние. 1927. Вып. 2.
- Вудманси М.* Гений и копирайт // Новое лит. обозрение. 2001. №2 (48).
- Гаспаров М. Л.* Первочтение и перечтение: К тыняновскому понятию успешивности стихотворной речи // *Гаспаров М. Л.* Избр. тр. Т. 2: О стихах. М., 1997.
- Гришакова М.* Визуальная поэтика В. Набокова // Новое лит. обозрение. 2002. №2 (54).
- Дворцова Н. П.* Миф о смерти постмодернизма и современная литературная ситуация // Постмодернизм: pro et contra: Материалы междунар. конф. «Постмодернизм и судьбы художественной словесности на рубеже тысячелетий», Москва, 2002 г. / Под ред. Н. П. Дворцовой. М., 2002.
- Долинин А.* Цветная спираль Набокова // *Набоков В.* Рассказы. Приглашение на казнь: Роман. Эссе, интервью, рецензии. М., 1989.

*Долинин А.* Набоков, Достоевский и достоевщина // Лит. обозрение. 1999. № 2.

*Долинин А.* Истинная жизнь писателя Сирина: Две вершины – «Приглашение на казнь» и «Дар» // *Набоков В. В.* Собрание сочинений русского периода: В 5 т. Т. 4. СПб., 2000а.

*Долинин А.* Истинная жизнь писателя Сирина: после «Дара» // *Набоков В. В.* Собр. соч. рус. периода: В 5 т. Т. 5. СПб., 2000б.

*Дубин Б. В.* Слово – письмо – литература: Очерки по социологии современной культуры. М., 2001.

*Дымарский М.* Deus ex texto, или Вторичная дискурсивность набоковской модели нарратива // В. В. Набоков: pro et contra. Т. 2. СПб., 2001.

*Ерофеев В.* Русский метароман В. Набокова, или в поисках потерянного рая // *Вопр. лит.* 1988. №10.

*Жирмунский В. М.* О поэзии классической и романтической // *Жирмунский В. М.* Поэтика русской поэзии. М., 2001.

*Жолковский А. К.* Блуждающие сны и другие работы. М., 1998.

*Замятин Е.* Избранные произведения: В 2 т. Т. 1. М., 1990.

*Зенкин С.* Теория писательства и письмо теории, или Филология после Бурдьё // *Новое лит. обозрение.* 2003. №2 (60).

*Иванов Вяч. Вс.* Значение идей М.М. Бахтина о знаке, высказывании и диалоге для современной семиотики // М. М. Бахтин: pro et contra. Т. 1. М., 2001.

*Ильин И. П.* Массовая коммуникация и постмодернизм // *Речевое воздействие в сфере массовой коммуникации.* М., 1990.

*Ильин И. П.* Постмодернизм: Слов. терминов. М., 2001.

*Ильин С.* Комментарии // *Набоков В. В.* Собр. соч. америк. периода: В 5 т. Т. 5. М., 2000.

*Исупов К. Г.* От эстетики жизни к эстетике истории (Традиции русской философии у М. М. Бахтина) // *Бахтин как философ.* М., 1992.

*Исупов К. Г.* Смерть «Другого» // *Бахтинология: Исследования, переводы, публикации.* СПб., 1995.

*Каверин В. А.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 1. М., 1980.

*Классик без ретуши:* Лит. мир о творчестве Владимира Набокова: критические отзывы, эссе, пародии. М., 2000.



*Козлова С.* Гносеология отрезанной головы и утопия истины в «Приглашении на казнь», «Ultima Thule» и «Bend Sinister» В. В. Набокова // В. В. Набоков: pro et contra. Т. 2. СПб., 2001.

*Компаньон А.* Демон теории. М., 2001.

*Коннолли Д. В.* Загадка рассказчика в «Приглашении на казнь» В. Набокова // Русская литература XX века: Исследования американских ученых. СПб., 1993.

*Корман Б. О.* Практикум по изучению художественного произведения. Ижевск, 1977.

*Лакан Ж.* Функция и поле речи и языка в психоанализе. М., 1995.

*Лакан Ж.* Семинары. Кн. 5: Образование бессознательного (1957–1958). М., 2002.

*Левин Ю. И.* Лирика с коммуникативной точки зрения // *Левин Ю. И.* Избр. тр.: Поэтика. Семиотика. М., 1998а.

*Левин Ю. И.* О «Даре» // *Левин Ю. И.* Избр. тр.: Поэтика. Семиотика. М., 1998б.

*Левин Ю. И.* Биспациальность как инвариант поэтического мира Владимира Набокова // *Левин Ю. И.* Избр. тр.: Поэтика. Семиотика. М., 1998в.

*Левин Ю. И.* Симультанность в искусстве // *Левин Ю. И.* Избр. тр.: Поэтика. Семиотика. М., 1998г.

*Левинтон Г.* The Importance of Being Russian, или Les allusions perdues // В. В. Набоков: pro et contra. Т. 1. СПб., 1997.

*Липовецкий М. Н.* Эпилог русского модернизма (Художественная философия творчества в «Даре» Набокова) // Набоков: pro et contra. Т. 1. СПб., 1997а.

*Липовецкий М. Н.* Русский постмодернизм: Очерки исторической поэтики. Екатеринбург, 1997б.

*Липовецкий М. Н.* Смерть как семантика стиля (русская метапроза 1920–1930-х годов) // Russian Literature. XLVIII. Amsterdam, 2000.

*Липовецкий М. Н.* Аллегория письма: «Случай» Хармса (1933–1939) // Новое лит. обозрение. 2003. №5 (63).

*Лихачев Д. С.* Человек в литературе Древней Руси. М.; Л., 1958.

*Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. М., 1970.

*Лотман Ю. М.* Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий: Пособие для учителя. Л., 1983.

*Лотман Ю. М. Текст в тексте // Лотман Ю. М. Избр. ст.: В 3 т. Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллин, 1992.*

*Лотман Ю. М. Лекции по структуральной поэтике // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1996.*

*Лотман Ю. М. Литературная биография в историко-культурном контексте // Лотман Ю. М. О русской литературе. СПб., 1997а.*

*Лотман Ю. М. «Письма русского путешественника» Карамзина и их место в истории развития русской культуры (совместно с Б. А. Успенским) // Лотман Ю. М. О русской литературе. СПб., 1997б.*

*Льюиз Д. Истинность в вымысле // Логос. 1999. № 3.*

*Люксембург А. Комментарии // Набоков В. В. Собр. соч. американского периода: В 5 т. Т. 1. СПб., 2000.*

*Максимов Д. Е. Поэзия и проза Ал. Блока. М., 1975.*

*Маликова М. Э. Набоков: Авто-био-графия. СПб., 2002.*

*Ман П. де. Аллегории чтения: Фигуральный язык Руссо, Ницше, Рильке и Пруста. Екатеринбург, 1999.*

*Мароши В. В. Имя автора (историко-типологические аспекты экспрессивности). Новосибирск, 2000.*

*Махлин В. Л. Комментарии // Бахтин М. М. Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи. М., 2000.*

*Медарич М. Владимир Набоков и роман XX столетия // В. В. Набоков: pro et contra. Т. 1. СПб., 1997.*

*Мельников Н. Г. Жанрово-тематические каноны массовой литературы в творчестве В. В. Набокова: Дис. ... канд. филол. наук. М., 1998.*

*Мельников Н. Предисловие // Классик без ретуши: Лит. мир о творчестве Владимира Набокова. М., 2000.*

*Мельников Н. Г. Сеанс с разоблачением, или Портрет художника в старости // Набоков о Набокове и прочем: Интервью, рецензии, эссе. М., 2002.*

*Мельников Н. Г. «Творимая легенда» Владимира Набокова. О «литературной личности» писателя // Рус. словесность. 2003. №3.*

*Мицц З. Г. Символ у Блока // В мире Блока. М., 1981.*

*Мицц З. Г. Функция реминисценций в поэтике Ал. Блока // Мицц З. Г. Поэтика Александра Блока. СПб., 1999а.*

*Миц З. Г.* «Случившееся» и его смысл в «Стихах о Прекрасной даме» Ал. Блока // *Миц З. Г.* Поэтика Александра Блока. СПб., 1999б.

*Миц З. Г.* «Поэтика даты» и ранняя лирика Ал. Блока // *Миц З. Г.* Поэтика Александра Блока. СПб., 1999в.

*Мукаржовский Я.* Исследования по эстетике и теории искусства. М., 1994.

*Мышалова Д.* Очерки по литературе русского зарубежья. Новосибирск, 1995.

*Носик Б.* Мир и дар Набокова. М., 1995.

*Носовец С. Г.* Цветовая картина мира Владимира Набокова в когнитивно-прагматическом аспекте (цикл рассказов «Весна в Фиальте»): Дис. ... канд. филол. наук. Омск, 2002.

*Нэйман Э.* Литландия: аллегорическая поэтика «Защиты Лужина» // Новое лит. обозрение. 2002. №2 (54).

*Падучева Е. В.* Семантические исследования: Семантика времени и вида в русском языке. Семантика нарратива. М., 1996.

*Перлина Н.* Диалог о диалоге: Бахтин – Виноградов (1924 – 1965) // Бахтинология: Исследования, переводы, публикации. СПб., 1995.

*Понцо А.* «Другость» у Бахтина, Бланшо и Левинаса // Бахтинология: Исследования, переводы, публикации. СПб., 1995.

*Попова И. Л.* Литературная мистификация и поэтика имени // Филол. науки. 1992. №1.

*Поэты-концептуалисты:* Избранное: [Дмитрий Александрович Пригов, Лев Рубинштейн, Тимур Кибиров]. М., 2002.

*Рахимкулова Г. Ф.* Олакрез Нарцисса: Проза Владимира Набокова в зеркале языковой игры. Ростов н/Д, 2003.

*Роднянская И. Б.* Автор // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. Т. 9. М., 1978.

*Рождественский Ю. В.* Общая филология. М., 1996.

*Розанов И. Н.* Литературные репутации. М. 1990.

*Ронен О.* Пути Шкловского в «Путеводителе по Берлину» // Звезда. 1999. № 4.

*Руднев В. П.* Словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты. М., 1997.

*Руднев В. П.* Прочь от реальности: Исследования по философии текста. М., 2000.

*Рылькова Г.* «О читателе, теле и славе» Владимира Набокова // В. В. Набоков: pro et contra. Т. 2. СПб., 2001.

*Сендерович С., Шварц Е.* Вербная штучка. Набоков и популярная культура. Ст. 1 // Новое лит. обозрение. 1997а. № 24.

*Сендерович С., Шварц Е.* Вербная штучка. Набоков и популярная культура. Ст. 2 // Новое лит. обозрение. 1997б. № 26.

*Сеннет Р.* Падение публичного человека. М., 2003.

*Серль Дж.* Логический анализ художественного дискурса // Логос. 1999. №3.

*Скобелев В. П.* Системно-субъектный метод в трудах Б. О. Кормана. Ижевск, 2003.

*Сконечная О.* «Отчаяние» В. Набокова и «Мелкий бес» Ф. Сологуба. К вопросу о традициях русского символизма в прозе В. В. Набокова 1920 – 1930-х гг. // В. В. Набоков: pro et contra. Т. 2. СПб., 2001.

*Скоропанова И. С.* Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык. СПб., 2001.

*Смирнов И. П.* Причинно-следственные структуры поэтических произведений // Исследования по поэтике и стилистике. Л., 1972.

*Смирнов И. П.* Мегаистория. М., 2000.

*Соколова Е. В.* Гипертекст // Западное литературоведение XX века: Энцикл. М., 2004.

*Тамарченко Н. Д.* «Эстетика словесного творчества» М. М. Бахтина и русская религиозная философия. М., 2001.

*Талми П.* Поэтика даты у Набокова // Лит. обозрение. 1999. №2.

*Тодоров Ц.* Введение в фантастическую литературу. М., 1997.

*Томашевский Б. В.* Теория литературы. Поэтика. М., 2002.

*Томсон К.* Диалогическая поэтика Бахтина // М. М. Бахтин: pro et contra. Т. 1. СПб., 2001.

*Топоров В. Н.* Петербург и петербургский текст в русской литературе // Уч. зап. ТГУ. Вып. 664. Семиотика города и городской культуры. Петербург. Тарту, 1984.

*Топоров В. Н.* Набоков наоборот // Лиг. обозрение. 1990. №4.

- Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
- Успенский Б. А.* Поэтика композиции // *Успенский Б. А.* Семиотика искусства. М., 1995.
- Фрэнк Д. Н.* Пространственная форма в современной литературе // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. М., 1987.
- Фуко М.* Что такое автор? // *Фуко М.* Воля к истине. М., 1996.
- Ханзен-Леве О. А.* Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. М., 2001.
- Хармс Д. И.* Полное собрание сочинений. Т. 2: Проза. Драматические произведения. Авторские сборники. Незавершенное / Сост. В. Н. Сажин. СПб., 1997.
- Чудаков А. П.* В. В. Виноградов и теория художественной речи первой трети XX века // *Виноградов В. В.* О языке художественной прозы: Избр. тр. М., 1980.
- Чудакова М. О.* Общее и индивидуальное, литературное и биографическое в творческом процессе М. А. Булгакова // Художественное творчество: Вопросы комплексного изучения. Л., 1982.
- Шапиро Г.* Поместив в своем тексте мириады собственных лиц (К вопросу об авторском присутствии в произведениях Набокова) // Лит. обозрение. 1999. №2.
- Шаховская З.* В поисках Набокова. Отражения. М., 1991.
- Шкловский В.* Гамбургский счет: Статьи – воспоминания – эссе (1914 – 1933). М., 1990.
- Эйхенбаум Б. М.* Литературный быт // *Аронсон М. И., Рейсер С. А.* Литературные кружки и салоны. СПб., 2000.
- Эко У.* Отсутствующая структура: Введение в семиологию. СПб., 2004.
- Boyd B.* Vladimir Nabokov: The Russian Years. Princeton; N. J., 1990.
- Bruss E. W.* Vladimir Nabokov: Illusions of Reality and the Reality of Illusions // Vladimir Nabokov. Modern Critical Views. N. Y., 1987.
- Davydov S.* «Texty-matreshki» Vladimira Nabokova. München, 1982.

## Оглавление

Предисловие .....	3
Глава 1. Проблема авторской субъективности в теории и истории литературы .....	9
1.1. Теории автора .....	9
1.1.1. «Литературная личность» автора в трудах формалистов .....	9
1.1.2. Полемика В. В. Виноградова и М. М. Бахтина .....	11
1.1.3. Вопрос о «смерти автора» и параметры новой коммуникативной ситуации.....	19
1.2. История авторства в аспекте генезиса новых форм выражения авторской субъективности .....	22
Глава 2. Выражение авторской субъективности в фикциальных текстах В. Набокова .....	36
2.1. Присутствие автора .....	36
2.1.1. Способы выражения авторской субъективности .....	36
2.1.2. Условность выражения авторской субъективности.....	39
2.2. Авторская субъективность в повествовании от лица героя-повествователя («Отчаяние»).....	46
2.3. Автор в романе «Приглашение на казнь».....	49
2.3.1. Сюжетные и повествовательные мотивировки в романе .....	50
2.3.2. «Невозможный» мир романа .....	68
2.3.3. Коммуникативный статус вставных конструкций .....	74
Глава 3. Авторская субъективность в автобиографии и интервью .....	83
3.1. Моделирование «литературной персоны» автора в интервью .....	84
3.1.1. Самопрезентация как отличие .....	86
3.1.2. Противоречивость образа «литературной персоны» Набокова .....	91
3.2. Прошлое как сеть соответствий .....	99
3.2.1. Повествовательный перформанс в автобиографии .....	99
3.2.2. Нарративные объективности .....	106
3.3. Аллегория памяти .....	114
Заключение .....	120
Список литературы .....	122

Научное издание

Гончаренко Илья Георгиевич

АВТОРСКАЯ СУБЪЕКТИВНОСТЬ  
В НОВОЙ КОММУНИКАТИВНОЙ СИТУАЦИИ:  
ОПЫТ В.В.НАБОКОВА

Редактор Н.М.Юркова

Печатается по постановлению  
редакционно-издательского совета  
университета

Подписано в печать 15.06.07. Формат 60х84/16. Бумага офсетная.  
Усл. печ. л. 6,8. Уч.-изд.л. 7,4. Тираж 100 экз. Заказ № **959**  
Издательство ГОУ ВПО «Российский государственный профессионально -  
педагогический университет». г.Екатеринбург, ул. Машиностроителей, 11.  
Отпечатано в ИПЦ «Издательство УрГУ».  
620083, г. Екатеринбург, ул. Тургенева, 4.

