

**«АВТОБИОРОМАНЫ»
ВЛАДИМИРА НАБОКОВА.**

Литературно-критический анализ

Дипломная работа
отделение языковедения
Ювяскюльского университета
2005 г.
Юлия Гайдай

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta Humanistinen	Laitos Kielten laitos
Tekijä Julia Gaidai	
Työn nimi Vladimir Nabokovin omaelämäkertaromaanit, kirjallisuuskriittinen analyysi.	
Oppiaine Venäjän kieli ja kulttuuri	Työn laji Pro Gradu-työ
Aika Talvi 2005	Sivumäärä 80
Tiivistelmä – Abstrakti Työssä käsitellään Vladimir Nabokovin omaelämäkertaromaaneja. Päämääränä on selvittää, onko kirjan päähenkilö todella samanlainen kuin kirjailija. Lisäksi halutaan kuvata ongelmia, joita syntyy, kun kirjailijan omaelämäkerta kirjoitetaan kaunokirjallisten teosten pohjalta. Työssä käytetään kirjallisuuskriittistä metodologiaa. Päättämissä esitetään johtopäätökset ja pohditaan mahdollisia jatkotutkimusaiheita kyseiseltä alalta.	
Asiasanat Omaelämäkerta, romaani, Vladimir Nabokov	
Säilytyspaikka Venäjän kieli ja kulttuuri	
Muita tietoja	

СОДЕРЖАНИЕ

1	ВВЕДЕНИЕ	4
2	ЧТО ТАКОЕ АВТОБИОГРАФИЯ?	9
3	О ТОЛКОВАНИИ ПРОШЛОГО	17
4	В. НАБОКОВ В РУССКОЙ И ЗАРУБЕЖНОЙ КРИТИКЕ.	22
5	ОЧЕРК О БИОГРАФИИ В. НАБОКОВА	29
6	«АВТОБИОРОМАНЫ»	37
6.1	«МАШЕНЬКА».....	42
6.2	«ДРУГИЕ БЕРЕГА» И ДРУГИЕ	46
6.3	«ПАМЯТЬ ГОВОРИ» И НЕИЗДАННОЕ.....	55
7	ЗАКЛЮЧЕНИЕ	60
	ЛИТЕРАТУРА	62
	ИСТОЧНИКИ В ИНТЕРНЕТЕ	64
	ПРИЛОЖЕНИЕ 1	65
	КАК БРАЙАН БОЙД НЕ ГОНЯЛСЯ ЗА ДИКИМИ ГУСЯМИ: ИНТЕРВЬЮ С ОФИЦИАЛЬНЫМ БИОГРАФОМ НАБОКОВА	65
	ПРИЛОЖЕНИЕ 2	70
	ОСНОВНЫЕ ИЗДАНИЯ:	70
	ПРИЛОЖЕНИЕ 3	72
	БИОГРАФИЯ ВЛАДИМИРА НАБОКОВА	72
	ПРИЛОЖЕНИЕ 4	79
	ГРАФИК ОТНОСИТЕЛЬНОЙ ТВОРЧЕСКОЙ АКТИВНОСТИ ВЛАДИМИРА НАБОКОВА	79

1 ВВЕДЕНИЕ

*«Цветная спираль в стеклянном шарике
– вот модель моей жизни».
(Владимир Набоков, Другие берега)*

В данной дипломной работе мы ставим перед собой цель разобраться, насколько творчество Владимира Набокова отражает его собственную жизнь. Мы попробуем выяснить, насколько автобиографические, как принято считать, романы В. Набокова автобиографичны.

Давайте, в начале нашей работы, немного отвлечемся от основной темы и обратимся к себе. Вместе подумаем, что конкретно мы помним о своем раннем детстве и много ли таких воспоминаний вообще. Какие они? Радостные, печальные, помните ли вы дом, или отдельные предметы интерьера, в котором обитали тогда, лица ваших друзей, запах любимых вами блюд? Или же ваши воспоминания менее конкретны, многое из того, что вы знаете о своем детстве, вам рассказали ваши близкие или знакомые.

А не случилось ли с вами такого, что, придя куда-нибудь, вам кажется, что вы здесь уже были? Если бы вас попросили написать о своем детстве, стали бы вы писать все правдиво и искренне или постарались бы, чтобы на бумаге ваш рассказ выглядел более жизнерадостным, чем было на самом деле, или наоборот, вы в детстве были сильно обижены кем-то или на что-то и даже

немного обижены до сих пор и в своем рассказе хотите, чтобы вас пожалели и вы избавились от чувства обиды, которое не дает вам покоя уже много лет.

Несмотря на то, что детство каждого человека индивидуально, все «детства» на наш взгляд похожи между собой. Казалось бы, различается все: и время и среда, степень технического прогресса и даже политические режимы, на самом же деле рискнем предположить, что в основном, все дети совершают одни и те же действия, например, посещают ясли, детские сады и школы. Рождаются, растут, делают первые шаги, познают окружающий их мир.

Ничего подобного, запротестуете вы, вот у меня было совершенно необыкновенно детство, совершенно не похожее на ваше или на детство соседского мальчишки.

Что же было особенного в Вашем детстве? Спросим мы. И на этот самый вопрос большинство людей ответит общими фразами. Воспоминания о детстве настолько сокровенны, что вот, кажется, произошло огромное количество невероятных событий, но как же сложно выразить этот детский восторг и трепет словами!

Вспомните, каким большим в детстве вам казался цирк, как высоко над головой висел купол! Зайдите туда, уже будучи взрослым, и вас постигнет разочарование, купол фактически лежит и у вас на плечах, а колени упрутся в слишком часто наставленные скамейки!

Кто же хочет разочароваться в детстве? Правильно, никто. Ну а кто же способен описать свое детство в мельчайших подробностях, не вырывая из детства только наиболее памятные истории? И не боясь разочароваться. Писатель.

Литературоведы годами ищут примечательные факты из жизни писателей, чтобы биографии писателей помогли им разобраться в творчестве этих писателей. Каждому герою произведения стремятся отыскать живой, реально существовавший прототип.

Безусловно, жизненный опыт писателя невольно налагает отпечаток на его произведения, но задумайтесь, насколько важно для читателя знать, что

прототипом няни героя романа была няня автора. Разве это не помешает окунуться в роман с головой и прожить с его героями короткую жизнь в сто печатных страниц?

Допустим, что, заучив на зубок знаменательные даты в жизни автора, читатель прекрасно подкован и может сам проводить аналогии событий, происходящих в произведениях с событиями, которые имели место быть в реальной жизни писателя. Занятие это, безусловно, увлекательное, но повторимся, оно отвлекает от чтения. Герои романа и его действие становятся второстепенными, так как читатель слишком поглощен сравнениями.

Поэтические произведения также нередко подвергаются скрупулезному анализу. От школьников учителя требуют знать, в честь кого было написано то или иное стихотворение. Зачем? Стихотворение, действительно было написано для кого-то, оно действительно отражало настоящие чувства, или было просто наскоро вписано в альбом досаждавшей поэту поклоннице. На наш взгляд, это очень личное. До нас же произведение дошло лишь как образец прекрасного. Почему же не насладиться музыкой слога? И единственное чего можно пожелать, так это того, чтобы эту чудесную рифму посвятили тебе.

Родители, воспитывая своего ребенка, стремятся привить ему правила хорошего тона, обучают этикету, манерам, культуре поведения. Они говорят, что читать чужие письма некорректно, что этого делать нельзя... Ребенок подрастает и видит, что папа с мамой зачарованно читают переписку Вольтера и императрицы Екатерины. Да, эпистолярный жанр того времени действительно заслуживает всяческих похвал, но попробуйте представить на секунду радость Вольтера оттого, что кто-то читает и перечитывает его корреспонденцию.

Историки возмущаются таким рассуждением, подобные находки позволяют им установить ход истории, определить роли отдельных личностей с мировой истории и найти разгадки к тайнам происхождения войн и перемирий, установить родственные связи и вынести на суд общественности любовные похождения сильных мира сего.

На самом деле ими движет любопытство, которое мало чем отличается от того любопытства, с которым соседи, прислонив стакан к стене, слушают, о чем говорят в другой комнате.

Позволим себе ненадолго забыть, что работа посвящена творчеству Владимира Набокова и приведем в заключение этой главы очень интересную позицию избранных литературоведов, затрагивающих темы биографии в произведениях другого великого мастера пера – А. С. Пушкина.

Собственно, спор этот шел и идет вокруг тайны художества, тайны зарождения образов в душе поэта. Сторонники биографического подхода к творчеству (М. О. Гершензон, В. Ф. Ходасевич) говорили о прямой связи пушкинских образов с жизненными впечатлениями и порой смешивали одно с другим, а их оппоненты (В. В. Вересаев, Б. В. Томашевский) резко возражали против истолкования творчества при помощи биографии. Томашевский выдвинул мысль об «императивном биографизме текста», описав те ограниченные случаи, когда в замысел произведения входит соотнесенность его с биографией, — во всех других случаях он призывал читать Пушкина «не мудрствуя лукаво». Томашевский, таким образом, перевел разговор в плоскость «литературной биографии» — биографической легенды, которую строит или не строит художник, сама же его реальная жизнь, «житейская биография», как называл ее Томашевский, не интересует историка литературы.

В первой главе мы дадим определение автобиографии и поговорим о жанровых «законах» описания «собственной жизни». В основном мы будем опираться на сведения собранные М. Маликовой (Маликова, 2002).

Данная работа состоит из введения, пяти глав и заключения.

Во Введении рассматриваются аспекты, которые мы раскроем в дальнейшем в работе, во второй главе мы дадим определение автобиографии, в третьей главе мы поразмышляем о толковании прошлого. В четвертой главе мы расскажем о том, как творчество Набокова отражено в русской и зарубежной критике, в пятой главе – собственно о биографии Владимира Набокова. В шестой главе мы рассмотрим «автобиороманы» Набокова в целом, познакомим читателя с романами «Машенька», «Другие берега» и поговорим о романе «Память

говори» и других, неизданных материалах. В заключении мы представим наши выводы и возможные перспективы дальнейших исследований.

2 ЧТО ТАКОЕ АВТОБИОГРАФИЯ?

(от авто- и биография), прозаический жанр, описание собственной жизни; близок мемуарам, но более сосредоточен на личности и внутреннем мире автора (Ожегов, 1992, 7)

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

Исследователи творчества и биографии Набокова неизбежно обращаются к «Другим берегам» (1951) / «Speak, Memory» (1966) (далее сокращенно: ДБ/SM), потому что автобиография охватывает 30 лет его писательской карьеры, 3 языка и служит «Идеальным введением» (Аппель, 1970:18) в художественный мир Набокова, т. е. автокомментарием и компендиумом тем и мотивов всего корпуса его текстов, а также образцом автоперевода в обе

стороны. Тем не менее, через 10 лет после фундирующей статьи Альфреда Аппеля (1970) Джон Пиллинг имел основания отметить, что SM «продолжает занимать место произведения, вспомогательного по отношению к другим достижениям Набокова, связанного с корпусом его произведений, но как бы не в полной мере в него включенного. “Память, говори” по большей части рассматривают как книгу, из которой цитируют, чем ту, с которой не расстаются» (Пиллинг, 1980:54). Начнем с анализа того, почему предшествовавшие способы анализа ДБ/SM другими исследователями в основном оказывались предсказуемыми и не очень плодотворными, попробуем понять, что в этом тексте парализует его интерпретацию.

Одна из доминантных черт автобиографии Набокова - *эксплицированность художественного метода и навязывание его как стратегии чтения* - решающим образом влияет на большинство исследователей. Погружение в авторский мир особенно соблазнительно тем, что конституирующие его особая набоковская острота зрения и точность называния делают его «реальнейшим» по сравнению с доступной нам «реальностью».

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

«Мстислав Добужинский на протяжении двух лет преподает ему рисование. Преследуя бабочку *Parnassius mnemosyne*, видит Поленьку, купающуюся обнаженной». (Boyd, 1995:33).

Дело, конечно, не в том, что в ДБ есть обычные ошибки памяти, хотя некоторые из них кажутся преднамеренными. Принципиально то, что имена близких Набокову персонажей прошлого последовательно заменяются вымышленными: Валентина Шульгина в автобиографии - Тамара, Клод Дебре - Колетт, Сесиль Миатон - Мадемуазель - поэтому имя дочери кучера, так удачно воплощавшей «и рус и Русь» (ДБ, 2000:280), возможно, было не Поленька. Соположение вымышленного имени «Поленька» с именем реального художника Мстислава Валериановича Добужинского (1875-1957) в «научном» биографическом тексте нелегитимно. В фикциональном тексте оно,

напротив, становится онтологически гомогенным через представление художественного мира как «возможного» (possible world), в котором Наполеон Толстого не менее фикционален, чем его Пьер Безухов, а диккенсовский Лондон не более реален, чем Зазеркалье Кэрролла» (Долежелъ, 1998:18). Но объявление художественного мира автобиографии фикциональным, «возможным» нивелирует ее специфику - поэтому соположение вымышленного и реального персонажей, видимо, сигнализирует о необходимости такого способа чтения, который мог бы примирить или снять это противоречие.

Сочетание в образе «Поленки» реальности, вымысла и пушкинского макаронического каламбура заставляет усомниться и в том, как интерпретировать то, что автобиографический герой ДБ/SM увидел Поленку купающейся, когда преследовал бабочку с реальным, но весьма символичным названием «Parnassius mnemosyne» (ДБ, 2000:281-282) – как реальное событие, содержащее в себе символ, или как вымысел, фокусирующий смысл прошлого?

Пушкинский эпиграф к первому роману Набокова «Машенька» (1926): «Вспомня прежних лет романы, / Вспомня прежнюю любовь» (Набоков, 1999:44) - с обыгранной в нем омонимией любовного и литературного «романа» - мог бы быть поставлен и к автобиографии, но если омонимия знака, функционирующего как референтный знак и как интертекстуальная отсылка, вполне естественна для беллетристики, то в автобиографии это отчасти парализует интерпретацию: с одной стороны, любой вполне миметический на вид пассаж оказывается «на подозрении» как интертекстуальная отсылка или троп, а, с другой стороны, то, что в художественном тексте кажется немотивированным, гиперкогерентным, требующим обращения во вне текста, в автобиографии может оказаться просто маргинальным воспоминанием, «мемуарной виньеткой».

Прикладной вопрос об ограничениях использования ДБ/SM в качестве источника фактических сведений выводит к проблеме жанровой дефиниции *автобиографии* и, в частности, к тому, есть ли различия в чтении автобиографических и фикциональных текстов. Автобиографический жанр -

категория историческая, о чем свидетельствует вектор его дефиниций; от исходных представлений о фактической верифицируемости и «intime fidelite» (Gusdorf, 1956:118), которые адекватно описывают классическую автобиографию; до переноса акцента дефиниции на текст: «Вне зависимости от того, насколько сомнительны сообщаемые факты, текст, по крайней мере, создаст “аутентичный” образ человека, который “держал перо”, стиль - это гибрид стилоса и руки” (Starobinski, 1971:287), что позволяет назвать автобиографическим любое модернистское произведение (Spengemann, 1980:168).

Все интратекстуальные черты автобиографии легко имитируются в литературных мистификациях - «Марбот» Вольфганга Хильдесхаймера (1981), притворяющийся биографией некоего воображаемого писателя, строго соблюдает все правила историографического дискурса, «Сын» Сержа Дубровского написан как сознательное и последовательное нарушение правил «автобиографического пакта» Ф. Лежена.

Не только фактуальные нормы легко имитируются в беллетристике, но и, напротив, характерные приемы фикционализации широко используются в современном фактуальном повествовании «New Journalism» в США или «Non-Fiction Novel» (см.: Женетт, 1998:405).

Следовательно, справедливо мнение Поля де Мана, что «автобиография - это не жанр и не модус, а фигура чтения и понимания, которая присутствует, до некоторой степени, в любом тексте» (Де Ман, 1984:70). С другой стороны, существует «дискурсивная компетентность» читателя, воспринимающего текст именно как автобиографический: «Все знают, что такое автобиография, но не найдется двух наблюдателей, которые смогут объяснить, *что же это такое*» (Олни, 1980:7).

Элизабет Брасс и Филипп Лежен говорят об автобиографическом «соглашении», «пакте» между автором и читателем, тем или иным образом эксплицированном в тексте, т. е. признают, что определение автобиографии можно дать только через рецепцию текста. Брасс выделяет несколько общих «правил», которые лежат в основе «нормативного» автобиографического акта. Это, во-первых, паратекстуальный критерий: идентичность имён героя,

повествователя, автора, обозначенного на обложке книги, и автора – реального лица. Но этот наиболее четкий критерий перестает работать в том простом случае, если книга лишена обложки и титульного листа – что не делает невозможным собственно чтение.

Второе правило автобиографического акта основано на том, что он как «фактуальный» речевой акт, в отличие от фикционального, является «реальным», т.е. к нему может быть применим критерий истинности/ложности, автор несет ответственность за истинность сообщаемых им сведений (Серль, 1975:15). Во всяком случае, вне зависимости от того, можно ли дискредитировать или подтвердить то, о чем сообщается в автобиографии, соблюдается установка на то, что автобиограф верит в то, что утверждает (Bruss, 1976:10-11).

Попытки жанрового определения автобиографии обычно отталкиваются от невозможности отличить по интратекстуальным критериям аутентичную автобиографию от автобиографического романа, который ее полностью имитирует, так что Кэте Хамбургер даже выводит роман от первого лица из категории «fiction» (Hamburger, 1973); от непродуктивности резкого разграничения автобиографии и автобиографической поэмы: «Может ли быть автобиография в стихах? Даже самые современные теоретики автобиографии категорически отрицают такую возможность. Значит, нет оснований рассматривать “Прелюдию” Вордсворта в контексте исследования автобиографии - с этим исключением вряд ли согласятся те, кто занимается английской литературой. Как эмпирически, так и теоретически автобиография плохо поддается жанровому определению: каждый конкретный случай оказывается исключением из правил, сами произведения норовят выпасть в соседний или вовсе далекий жанр и, что, может быть, является наиболее сильным аргументом, жанровые дискуссии, которые могут иметь такую большую эвристическую ценность в отношении трагедии или романа, остаются удручающе стерильными, когда речь заходит об автобиографии» (De Man, 1984:67-68). В русской литературной традиции положение осложнено тем, что именно исключения, а не аутентичные автобиографии преобладают и служат основным источником автобиографических формул - это, во-первых, фикциональная автобиография «Детство», «Отрочество», «Юность» Л. Тол-

стого, «Жизнь Арсеньева» И. Бунина и, во-вторых, автобиографическая поэма «Младенчество» Вяч. Иванова, «Возмездие» А. Блока, «Первое свидание» Андрея Белого, «Лик Человеческий» Вл. Гиппиуса, (ср. здесь также «Детство» и «Университетскую поэму» В. Набокова), – поэтому «сепаратистское», ограниченное определение автобиографии оказывается особенно непродуктивным. Можно говорить только о градуальных различиях, исторических тенденциях.

Если для европейской автобиографической традиции метарефлексия по поводу возможностей и ограничений письма «от первого лица единственного числа» - традиционный и характерный элемент, так что его до некоторой степени можно считать одним из основных элементов «автобиографизма», то в русской традиции он практически не представлен.

Разительный пример – незаконченный автобиографический роман Стендаля «Жизнь Анри Брюлара» (1835), в котором автор предается эксплицитной и глубокой метарефлексии автобиографического жанра. Он проблематизирует соотношение установки на «правдивость» и ограничений памяти: сохранившиеся в памяти образы напоминают фрески, на которых *рядом с хорошо сохранившимися частями – большие пространства, в которых видны только кирпичи стены* (Стендаль, 1978:95). Автор отмечает невольную фикционализацию воспоминаний, амальгамирование подлинных впечатлений с более поздними, в том числе культурными: *«Мне кажется, что мы вошли в дом, или же описание его внутреннего помещения, которое я потом слышал, создало образ, через тридцать шесть лет занявший место реальности. Вот та опасность быть лживым, которую я заметил три месяца назад, с тех пор как думаю об этом правдивом дневнике. Например, я отлично представляю себе спуск, но не хочу скрывать, что через пять или шесть лет после этого я видел гравюру, которая показалась мне очень похожей, и мое воспоминание – это только гравюра. Вскоре гравюра заполняет всю память и убивает действительное воспоминание»* (Стендаль, 1978:292-293). Стендаль отмечает и то, что иногда для эффекта правдоподобия необходимо прибегать к фикциональным стратегиям: *«Сила робости и ощущение совершенно убили воспоминание»* – для того, чтобы передать эти сильные переживания, автор *«принужден был бы писать роман и попытаться представить себе, что*

должен чувствовать семнадцатилетний юноша, который обезумел от счастья, вырвавшись из монастыря» (Стендаль, 1978:194). Он также, видимо, осознает определяющую роль настоящего момента, момента письма в восстановлении прошлого, напряжение между настоящим и прошлым, письмом и реальностью - как много позже, например, Розанов, Стендаль фиксирует свое состояние во время письма («Я оставляю бумагу, брожу по комнате и опять начинаю писать» (Стендаль, 1978:288)), приводит даты записей, их обстоятельства (чаще всего «ужасный холод», «дождь») и примечания о своем состоянии духа (почти всегда угнетенном). В классической русской автобиографии, с характерной для нее близостью к автобиографическому роману и поэме, мы не найдем ничего подобного.

Очевидно, что конкретное автобиографическое произведение не может быть оценено относительно абстрактных жанровых норм, а только в том историческом контексте, в рамках той литературной традиции, с которой оно соотносится. Попробуем поэтому предварительно очертить ту традицию, которая актуализирована в ДБ/SM. На первый взгляд, автобиография Набокова отвечает всем формальным признакам классической автобиографии и несколько их не проблематизирует: идентичность имен героя, повествователя, автора, обозначенного на обложке, и автора – социальной личности вводятся как норма, только на ее фоне работают игровые нарушения -введение в ДБ/SM образа эмигрантского писателя Сирина (SM, 1969:220) или стернианское сообщение о дате своего рождения только в восьмой главе (ДБ, 2000:244). Однозначны и жанровые подзаголовки: «Conclusive evidence: A *Memoir*», «Speak, Memory: An *Autobiography Revisited*», предисловие к «Другим берегам», в заглавии которых нет жанрового определения, начинается со вполне определенного «предлагаемая читателю *автобиография...*» (ДБ, 2000:143).

Автобиография Набокова отвечает «сепаратистскому» жанровому определению автобиографии как «ретроспективного прозаического повествования, написанного реальным человеком, которое касается его собственного существования, и фокусом которого является его индивидуальная жизнь, в особенности его личность» (Лежен, 1989:4).

В дискурсивных утверждениях Набоков представляет различие автобиографии и беллетристики не как принципиальное, а как градуальное - описывая превращение французского эссе «Mademoiselle O» (1936) в главу автобиографии как постепенное «выпалывание» и «уничтожение» фикциональных элементов: в английском журнальном варианте (1943) по сравнению с исходным французским (1936) «большая часть вымысла выполота (weeded out) автором», все «последние остатки вымысла уничтожены (abolished)» (Набоков, 1999:142); Пейджу Стегнеру, работавшему над антологией «Карманный Набоков» («The Portable Nabokov»), Набоков разрешает включить эту, пятую главу автобиографии в раздел как воспоминаний, так и рассказов, но только в ее финальной версии из SM, где «Мадемуазель» «в своей окончательной форме очищена от пуха вымысла (fictional wool)» (Избранные письма, 1989:403).

Федор Годунов-Чердынцев также описывает различие между автобиографией и романом, следующим «методам судьбы», как постепенную художественную трансмутацию: «...он окончательно нашел в мысли о методах судьбы то, что служило нитью, тайной душой, шахматной идеей для едва еще задуманного «романа». Вот что я хотел бы сделать, - сказал он. - Нечто похожее на работу судьбы в нашем отношении. Разве это не линия для замечательного романа? Какая тема! Но обстроить, завесить, окружить чащей жизни - моей жизни, с моими писательскими страстями, заботами» (Набоков, 1990:538). – «Да, но это получится автобиография, с массовыми казнями добрых знакомых», - возражает ему Зина. На что Федор отвечает метафорой: «Ну, положим, – я это все так перетасую, перекручу, смешаю, разжую, отрыгну... таких своих специй добавлю, так пропитаю собой, что от автобиографии останется только пыль, – но такая пыль, конечно, из которой делается самое оранжевое небо» (Набоков, 1990:539-540).

Неактуальность разграничения автобиографии и фикционального повествования позволяет Набокову довольно демонстративно использовать в ДБ/ SM прием фиктивной наррации - конвенцию вездесущего и всевидящего повествователя, который может видеть даже зарождение собственного «я».

3 О ТОЛКОВАНИИ ПРОШЛОГО

В данной работе, нам понадобится познакомить читателей с подробностями биографии Владимира Набокова. Мы рассмотрим различные аспекты толкования автобиографии в литературном творчестве.

Тут следует уточнить, что автор данной работы, не против опубликования биографий и автобиографий замечательных людей. Большинство писателей не лишены тщеславия и зачастую стремятся приукрасить или наоборот драматизировать те или иные факты своей жизни в автобиографиях. Писатель как будто пишет еще одно произведение, только про свою жизнь, и с этой точки зрения биографии великих, написанные литературоведами, более точны в деталях и фактах.

«Прошлое есть постоянное накопление образов, но мозг наш – не самый совершенный образ непрерывной ретроспекции, и лучшее, что мы способны сделать, - это попытаться удержать пятна радужного света, порхающие в нашей памяти. Сам акт удержания - это акт искусства, художественного отбора, художественного слияния, художественной перетасовки действительных событий» (Авторитетные мнения, 1990:186), «Меня интересовали тематические линии моей жизни, которые напоминали художественный вымысел (fiction). Воспоминания стали точкой встречи безличной художественной формы и очень личной истории жизни... Это литературный подход к моему собственному прошлому...» (Авторитетные мнения, 1990:180)

Тема, выбранная нами, невероятно сложна, нам необходимо понять, автор – только лишь рассказчик или же он сам – понемногу все герои произведений; рассказывает ли писатель про себя, или выписывает героя, чем-то похожего на себя и наделяет его жизнью, отчасти похожей на свою, но все же другой.

Литературовед из университета города Тампере, Пекка Тамми в частной беседе с автором данной работы высказал свою точку зрения на роль Набокова в его произведениях. Отчасти – правда, отчасти – выдумка. Позже мы приведем примеры из публикаций профессора Тамми. Пекка Тамми также рекомендовал нам использовать в составлении своей работы диссертацию М. Маликовой, главной темой которой как раз и является автобиографическое письмо Владимира Набокова.

Признаться честно, автор данного исследования был немного огорчен тем, что обдумываемая им много лет тема, уже всесторонне исследовалась и оказалась менее оригинальной и революционной, чем хотелось бы автору. Но, если посмотреть на этот факт с другой стороны, становится понятно, что наличие информации скорее помогает, чем мешает дальнейшим научным разработкам по данной теме.

В заключение нашей работы мы представим нашу личную разработку, график писательской активности Владимира Набокова. В дальнейшем мы будем также опираться на текст Брайана Бойда: Владимир Набоков. Русские годы: Биография. Пер. с англ. Г.Лапиной. - М.: Издательство «Независимая Газета»; СПб.: Симпозиум 2001, 695 с.

По мнению Михаила Шульмана, этот литературный труд является, классической биографией Набокова и он положил конец набоковскому мифу.

«Итак, на русском языке вышла-таки окончательная биография Набокова, написанная Брайаном Бойдом 10 лет назад. Этого события ждали так давно, что по законам диалектики оно стало книгоиздательской неожиданностью. Многие издательства, наслышанные про книгу Бойда, с жаром брались за дело, но быстро остывали - главным образом из-за необходимости проделать гигантскую работу по переводу и выверке огромного корпуса,

насыщенного многими тысячами фактов. Лишь объединив усилия, нашим представляющим обе столицы издательствам – «Независимой Газете» и «Симпозиуму» - удалось сдвинуть с места этот воз.

Начинать разговор о достоинствах или недостатках труда Бойда, по меньшей мере, странно. По большей - самоубийственно. Биография Набокова написана Бойдом с максимально возможной на сегодняшний день полнотой и точностью. И не думаю, что раскрытие набоковского архива, запечатанного по смерти писателя на полвека, обнаружит какие-то новые факты его жизни. Набоков-писатель, может, еще преподнесет нам сюрпризы - но Набоков-человек дан нам в работе Бойда с отчетливостью, которая уже вряд ли будет преодолена. Так микроскопы Левенгука вплотную приблизились к той физической границе, за которой законы преломления уже останавливали дальнейший прогресс оптики. Но главное для нас другое. Книга Бойда отныне закрывает всякую возможность если не писать, то публиковать в России новые жизнеописания, полные бабочек и дворцово-усадебных фотографий, взятых из американского издания «Других берегов». Она превращает всякого пишущего на тему жизни Набокова либо в академического маргинала, либо в самоуверенного выскочку. Теперь рассуждающему о Набокове-человеке станет невозможно плести небылицы. Автор не сможет более чувствовать себя в безопасности, ведь читатель может взять в руки Бойда, снабженного инструкцией и индексом. Вообще-то это не самая подходящая роль для изящной словесности - быть дустом. Но в нашем отечественном писании, всегда предоставляющим обтрепанным фактам плестись в хвосте гарцующей авторской концепции, приходится вечно звать иностранца, чтобы тот поприглядел за одержимыми и пророчествующими. Фундаментальный труд профессора Бойда еще в начале девяностых, после выхода по-английски в издательстве Принстонского университета, получил высочайшие оценки исследователей и поклонников творчества Владимира Набокова за подробность и лаконичную точность изложения, тщательно выверенную композицию, универсальный справочный аппарат. Русская версия этой классической биографии

писателя-классика, любовно воссозданная переводчиками Майей Бирдвуд-Хеджесс, Сергеем Ильиным, Александрой Глебовской и Татьяной Касиной (перевод кстати, просмотрен самим Брайаном Бойдом и авторизован), вызывает интерес уж во всяком случае не меньший, чем английский оригинал.

Очень жаль, что эта дата так затянулась. Жаль, что книги не увидел скончавшийся летом Дмитрий Набоков*. Неприятно, что пустующее свято место заполняли все это время летописцы домашнего розлива, в хрониках которых ошибка сидела на неточности и погоняла опечаткой. Именно благодаря им многие до сих пор пребывают в счастливом заблуждении, будто Набоков был прекраснородушным лысым эстетом, всю жизнь проскакавшим с рампеткой за роскошными бабочками в белых гетрах, трусах и пенсне на вздернутом носу. Вдвойне обидней, что дорога к этому убеждению была вымощена перевранными цитатами из того же самого Бойда, который в 1990-е разошелся по кусочкам.

И вот теперь главная биография Набокова, словно чудесно составившись из цитат и «пересказов и отрывков», возникла перед нами в радующей материальности и пугающей очевидности.

«Правда, увы, материальность имеет свою оборотную сторону. Лишь завидев в тексте свежую и плотную английскую формулу, переводчик пускается в долгое путешествие по родному языку, то ли обкладывая притаившегося волка красными флажками, то ли просто обходя его от греха подальше стороной. Мало того, что от этого страдает

* Сообщение "Независимой газеты" о смерти здравствующего Дмитрия Набокова получило следующую оценку последнего:

Будучи оповещён о своей кончине, Дмитрий Набоков попросил известить всех заинтересованных лиц, что он хотел бы процитировать слова известного американского писателя Марка Твена, натолкнувшегося на заметку о его смерти среди некрологов в "New Journal". Реакция Дмитрия Набокова такова: "Слухи о моей смерти сильно преувеличены". Дмитрий Набоков попросил дать знать, "что он очень даже жив и в настоящий момент занят работой над своей биографией. Дмитрий Набоков не может ответить сам, поскольку он спешит поместить в книгу эту последнюю деталь (то есть сообщение о его кончине). Дмитрий Набоков признаётся, что ему было бы очень интересно узнать обстоятельства его смерти".

Отредактированный без ведома исполнителя перевод на русский английского сообщения в электронном форуме, посвящённом творчеству Владимира Набокова от пятницы, 30 декабря 2001 г. Изначальная версия перевода выполнена

энергичный и чистый стиль Бойда, из-за этого порой становятся двусмысленно туманными и плоскими его сообщения. И уж совсем удивляет, что редактор и переводчик слепо следуют недавно возникшей моде везде, где это только возможно, выражаться «архинабоковски». К примеру, употреблять слово «гнушно», там где у Бойда написано просто «скверно», только оттого, что Набоков так порой выражался в свой «русский период». Этим странным приемчиком переводить Набокова на русский, формально подделываясь под его собственный стиль, загублен уже не один англоязычный роман. И, наверное, незачем было следовать благим намерениям при переводе серьезной книги и раскавычивать «Другие берега» всюду, где Бойд говорит о набоковском детстве. Научно выверенной такую манеру перевода не назовешь. Сомневающемуся читателю советую представить себе на секунду ученые разыскания о жизни Аввакума, стилизованные под слог его собственных сочинений, или биографический очерк о жизни Вен. Ерофеева, написанные от лица Венички-рассказчика «Москвы-Петушков» (М. Шульман, http://exlibris.ng.ru/bios/2001-11-29/6_nabokoff.html)

В данной работе, мы и далее будем приводить размышления Михаила Шульмана, всвязи с тем, что автор данной работы целиком и полностью разделяет его мнение по данной теме.

4 В. НАБОКОВ В РУССКОЙ И ЗАРУБЕЖНОЙ КРИТИКЕ.

На протяжении всей своей творческой жизни Владимир Набоков никогда не был обделен вниманием критиков. Самым ранним проявлением этого внимания можно считать саркастичный разнос первого сборника стихов Набокова, устроенный Владимиром Гиппиусом на уроке литературы в Тенишевском училище в 1916 году. Этот эпизод стал точкой отсчета отношений Набокова и его критиков. В них никогда не было недостатка, и их отношение к набоковскому творчеству менялось по мере “возмужания” писательского дара. Весьма наглядную картину того, как это происходило, дает издание *Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова: Критические отзывы, эссе, пародии*. (Новое литературное обозрение 2000), где собраны наиболее значимые прижизненные отклики на набоковские произведения. Сюда входят отзывы и эмигрантских критиков, относящиеся к русскому периоду, и иностранных, – в основном, на англоязычные произведения. Любопытно, что эволюция восприятия в обоих случаях очень похожа, на что указывает в предисловии составитель Г.Н. Мельников:

«...эволюцию литературной репутации В. Набокова можно представить в виде двух параллельно разворачивающихся спиралей... Первый виток спирали (1922 – 1929 гг. для Сирина и 1940 – 1955 гг. для

В. Набокова) характеризуется появлением редких, но по большей части благожелательных отзывов; писатель мучительно ищет себя, неуклонно завоевывая признание авторитетных критиков, но пользуясь известностью в относительно узком кругу литературных гурманов. Второй виток (1929 – 1937 гг. и, соответственно, 1955 – 1969 гг.) открывается бурным успехом романа, который становится главным литературным событием года, привлекая к автору внимание литературной элиты и широкой читательской аудитории...; “Защита Лужина” – в “русский” период, “Лолита” – в “американский” делают Набокову громкое имя и выдвигают его в эшелон авторов “первого ряда”. Отныне любому произведению писателя обеспечено самое пристальное внимание со стороны критиков и читателей. Он “входит в обойму” широко читаемых и печатаемых авторов; несмотря на выпады враждебно настроенных зоилов, его положение достаточно прочно – с ним вынуждены считаться даже его литературные недруги, его творчество получает общее признание. Третий виток спирали (1937 – 1940; 1969 – 1977) – своего рода “осень патриарха”. Репутация писателя по-прежнему высока, он – желанный гость престижных журналов и издательств, однако в силу ряда причин намечается охлаждение к нему со стороны критиков и читателей. “Главные” вещи писателя не находят прежнего восторженного отклика, голоса недоброжелателей звучат все громче, среди литературных союзников и почитателей царит растерянность и смятение, а иные из них порой присоединяются к представителям враждебного лагеря и награждают писателя разгромными рецензиями».

Впрочем, несмотря на все эти сложности, среди критиков нашлось немало внимательных и вдумчивых читателей, чьи статьи дали ориентиры для последующего изучения набоковского творчества. Такими критиками были В. Ходасевич, В. Вейдле, П. Бицилли, среди зарубежных – Мэри Маккарти, ее статья “Гром среди ясного неба” стала в американской литературе таким же неизменным спутником романа Набокова “Бледный огонь”, как в русской – статья И. Гончарова “Миллон терзаний” для “Горя от ума” Грибоедова.

Интерес литературоведов набоковское творчество привлекло еще при жизни писателя, и с тех пор он только возрастал. Свидетельством тому могут служить, например, посвященные Набокову два специализированных периодических издания – “The Nabokovian” и “Nabokov Studies”, выходящие в США в течение нескольких десятилетий. Зарубежная набоковиана представляет собой огромный океан, контуры которого обрисованы в библиографиях Schuman Samuel. *Vladimir Nabokov: A Reference Guide*. (Boston: G.K. Hall, 1979); Juliar M. *Vladimir Nabokov: A Descriptive Bibliography*. (N.Y.: Garland, 1986), а также *Bibliography // The Garland Companion to Vladimir Nabokov* / Ed. E. Alexandrov. (N.Y. and Lnd.: Garland, 1995). Темы, проблемы, направления исследований Набокова за рубежом бесконечно разнообразны. За те десятилетия, в течение которых само имя Набокова было под запретом в России, западное набоковедение так далеко ушло вперед, что “догнать” его отечественной науке уже не представляется возможным.

Но все же ситуация не совсем безнадежна. Примерно за последние 15 лет многое сделано. Если еще лет 7 назад основную информацию о Набокове приходилось черпать из предисловий к разрозненным изданиям, то на сегодняшний уже наработана серьезная научная база. Как свидетельствует библиографический указатель *В.В. Набоков: (Библиогр. указат. лит. опубл. на рус. яз. в СССР, России, странах СНГ и гос. Балтии)*, с 1923 по 1-ю половину 2000 года было опубликовано 2513 единиц печатных изданий, в той или иной степени касающихся Набокова. Можно смело утверждать, что за последние годы к перечню добавилось несколько сотен пунктов.

Приступая к конкретному обзору литературы, начнем с того, что в России наконец-то появилось собрание сочинений Набокова, которое можно считать дефинитивным. Если раньше наиболее авторитетным было издание: Набоков В.В. *Собрание сочинений в 4 томах* (1990) + 2 дополнительных тома с романами “Лолита” и “Ада”, то теперь основным следует считать: Набоков В.В. *Американский период. Собрание сочинений в 5 томах*. (1999-2000) и Набоков В.В. *Русский период. Собрание сочинений в 5 томах*. (1999-2000) Однако не стоит забывать, что сочинения “американского” периода были написаны на английском языке, и собрание сочинений предлагает лишь переводы С. Ильина (единственное исключение – переведенная самим автором

“Лолита”), а оригинальные тексты по-прежнему остаются труднодоступными для российских читателей и исследователей.

Зато в этом смысле улучшилось положение с зарубежными набоковедческими исследованиями: в последнее время они все чаще печатаются в России. Впрочем, здесь тоже есть некоторые нюансы: очень многие зарубежные набоковеды имеют российское происхождение, поэтому деление здесь несколько условно.

Самая первая биография Набокова Field, Andrew: *Nabokov: His Life in Art*. (Boston, MA: Little, Brown and Co., 1967) пока не доступна российским читателям. Однако в России опубликовано другое биографическое исследование (наиболее авторитетное в мире) новозеландского набоковеда Брайана Бойда: Бойд Б. *Владимир Набоков. Русские годы*. (2001). Правда, это издание охватывает лишь европейский период жизни Набокова, но к изданию готовится вторая часть – “Владимир Набоков. Американские годы”. Кроме фундаментального исследования Бойда, в России была издана беллетризованная набоковская биография Бло Ж. *Набоков*. (2000), а также биография супруги писателя В.Е. Набоковой – Шифф Стейси. *Вера (Миссис Владимир Набоков)*: (2002). Ее роль в жизни Набокова столь велика, что некоторые считают ее соавтором его произведений.

Среди не биографических, а уже чисто литературоведческих работ прежде всего нужно отметить книгу основателя издательства “Ардис” Карла Проффера – Проффер К. *Ключи к “Лолите”*. (2000). Эта работа, созданная еще в 1968 году (т.е. при жизни Набокова), начала увлекательную охоту за аллюзиями и загадками самого знаменитого набоковского романа.

Монография Александрова – Александров В.Е. *Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика*. (1999) представляет пример глубокого анализа творчества Набокова с точки зрения метафизики, исследует тему потусторонности в романах писателя. Это исследование убедительно опровергло распространенный стереотип о том, что Набоков чужд серьезных философских вопросов и что его творчество – не более чем металитературная игра.

Весьма своеобразное и порой очень интересное прочтение русских романов Набокова представляет работа Букс Н. *Эшафот в хрустальном дворце. О русских романах Владимира Набокова*. (1998). Но при всех несомненных достоинствах исследования, некоторые гипотезы и выводы кажутся не совсем убедительными, а некоторые интертекстуальные ассоциации – слишком далекими и слабо связанными с рассматриваемыми текстами.

Самые разные аспекты и проблемы набоковского творчества рассматриваются в книге Шраер М.Д. *Набоков: Темы и вариации*. (2000): от “Еврейских вопросов в жизни и творчестве Набокова” до “Сексографии Набокова”. Наиболее оригинальны и интересны, на наш взгляд, исследования набоковских рассказов в свете традиций Чехова и Бунина.

Книга Курганов Е. *Лолита и Ада*. (2001) посвящена исследованию ветхозаветных подтекстов “эротической дилогии” Набокова.

Переходя к обзору российской литературы о Набокове, нужно отметить, что интерес к творчеству писателя, возникший с момента первых публикаций, постоянно растет и приносит все новые и новые плоды. Кроме отдельных книг и монографий, о которых будет сказано ниже, нельзя не отметить издание двух томов сборника *“Владимир Набоков: Pro et contra”* (2001). В сборнике опубликованы редкие библиографические набоковские материалы, а также научно-критические статьи ведущих зарубежных и отечественных набоковедов. В России есть свое специализированное периодическое издание, посвященное Набокову – *“Набоковский вестник”* (1997-2000). Несколько раз выходили номера литературных журналов, целиком посвященные Набокову: “Звезда”, 1996, №11; “Литературное обозрение”, 1999, №2 (274); “Звезда”, 1999, №4; “Вышгород”, 1999, №3. Публикуются сборники статей по материалам научных конференций, посвященных Набокову: *А.С. Пушкин и В.В. Набоков* (1999); *Набоковский сборник: Мастерство писателя*. (2001).

Самой первой книгой, вышедшей в Советском Союзе и посвященной Набокову, является Шаховская З.А. *В Поисках Набокова; Отражения*. (1991). В ней сочетаются мемуары автора, лично знавшей Набокова, и аналитические обзоры некоторых проблем набоковского творчества.

Первым чисто литературоведческим исследованием стала книга Анастасьев Н. А. *Феномен Набокова*. (1992). Недавно вышло ее новое переработанное издание – Анастасьев Н. А. *Владимир Набоков. Одинокий король*. (2002). В книге предпринята попытка осмыслить весь творческий путь писателя, выделить в его творчестве некие смысловые доминанты.

В следующей по хронологии книге Линецкий В.В. *«Анти-Бахтин» – лучшая книга о Владимире Набокове*. (1994) набоковское творчество становится “полигоном”, на котором автор испытывает тогда еще новаторские для России методы деконструктивистского исследования текста.

Первой и, может быть, лучшей русской биографией Набокова стала книга Носик Б. *Мир и дар В. Набокова: первая русская биография писателя*. (1995). После него для серии “ЖЗЛ” составил жизнеописание писателя А. Зверев (Зверев А.М. *Набоков*. 2001), но оно представляется менее удачным.

Первой попыткой библиографического осмысления процесса российского восприятия Набокова стала книга Гурболик О.А. *Тайна Владимира Набокова. Процесс осмысления*. (1995).

Изучению игровой поэтики набоковских текстов в лингвистическом аспекте посвящена книга Люксембург А.М., Рахимкулова Г.Ф. *Магистр игры Вивиан Ван Бок: Игра слов в прозе Владимира Набокова в свете теории каламбура*. (1996).

Особо “урожайным” в плане набоковедения стал 1997 год, когда вышли первый том сборника *Набоков В.В. Pro et contra*. (1997), первый номер Набоковского вестника (1997), а также книга Мулярчик А.С. *Русская проза Владимира Набокова* (1997), в которой “русское” творчество Набокова осмысляется с точки зрения традиционного сравнительно-исторического литературоведения.

Из последних набоковедческих “новинок” нельзя не упомянуть книгу Хасин Г. *Театр личной тайны. Русские романы В.Набокова*. (2001), где русские романы Набокова рассматриваются в широком философском контексте. А также книгу Маликова М.Э. В. *Набоков. Авто-био-графия*. (2002), в которой

автобиографическое письмо Набокова анализируется на фоне русской автобиографической традиции.

5 ОЧЕРК О БИОГРАФИИ В. НАБОКОВА*

Непрерывная родословная Набоковых начинает просматриваться лишь с середины XVII века. К началу XVIII века Набоковы явно принадлежали к среднепоместному дворянству (Бойд, 2001:13).

Александр Набоков (1749- 1807), полный генерал, добившийся видного положения в обществе, был первым из известных Набоковых, от которого идет прямая линия к Владимиру Набокову. Известно, что в России дворянство получало земли за свою военную службу. (Бойд, 2001:32).

Согласно же семейному преданию, Набоковы ведут свой род от обрусевшего татарского князя Набок-мурзы. Достоверность этого предания проверить очень затруднительно, но поскольку среди новых землевладельцев в XV веке было много обрусевших татар, то легенде о Набок-Мурзе придает правдоподобие документ того времени, датированный 1494 годом, где впервые упоминаются фамилии Набоковых: сыновей Луки Набокова – Филата, Авдокима и Власа,- их обвиняют в том, что они незаконно присвоили себе соседские земли. (Бойд, 2001:26).

Владимир Набоков (1899-1977) принадлежал к старому, сказочно богатому аристократическому роду. Он родился в Санкт-Петербурге, в доме номер 47 по Большой Морской улице. В семье было пятеро детей. Как и все дети из

* очерк составлен на основе книги Б. Бойда и личных изысканий автора.

богатых семей, они в течение нескольких лет получали образование дома – у гувернанток и воспитателей. Затем отец, В.Д. Набоков записал Владимира и Сергея в Тенишевское училище, которое считалось одним из лучших средних учебных заведений России того времени. В 1919 году В. Набоков был официально зачислен в Тринити- колледж Кембриджского университета. (Бойд, 2001:28).

В семнадцать лет Владимир унаследовал великолепную усадьбу, построенную в XVIII веке для светлейшего князя Безбородко, канцлера Екатерины II, ведавшего внешними сношениями. Вскоре, однако, революция и эмиграция оставили Набокова без средств к существованию, и он был вынужден зарабатывать на жизнь литературным трудом, – его читателями в то время были обездоленные и разбросанные по свету русские эмигранты, числом менее миллиона. Октябрьская революция вырвала Владимира Набокова из родной почвы, а Вторая Мировая война погнала его дальше по свету. Катаклизмы современной истории должны были изломать его жизнь. Однако Набоков на протяжении всего бурного 1917-го года продолжал писать любовные стихи, как будто вокруг ничего не происходило, решительно отстраняясь от своей эпохи. (Бойд, 2001:35).

Верить Набокову нельзя. Не верить ему невозможно. В автобиографическом романе «Другие берега» много сказано о цвете неба, о расплывчатых огнях Невского, о тонкой сущности Биаррица, где ещё только строится «Карлтон» и по променаду прогуливаются дамы в бланжезных легких манти и широкополых шляпах с густыми белыми вуалями. Поди пойми сегодня, что значит «бланжезный», поди прогуляйся вдоль пляжа в шляпе с вуалью. Но о реальных событиях набоковской жизни читатель узнает ровно столько, сколько позволит насмешливый автор. Прошлое Набокова – это неодушевленные развалины, по которым неприкаянно бродят историки-экскурсоводы, давно потерявшие своих туристов. (Ганина, 2002:1)

Когда Эндрю Филд взялся за биографию Набокова, знаменитого писателя и скучного пожилого человека, которого тщетно подозревали во всевозможных грехах, Набоков поставил условие: из текста будет выкинуто все, что ему не понравится. Хотя вряд ли там было что выкидывать: когда читаешь

набоковские биографии, кажется, что этот господин всегда был пожилым. (Ганина, 2002:4)

В его дивном сонном написанном мире осталась покинутая Россия, потом туда провалилась довоенная Европа – Берлин, безденежье, любовь, коллекция бабочек, оставленная в каком-то подвале в Париже во время побега из Европы в США. Постепенно этим туманом затягивается и Америка. Остаются только фотографии, уцелевшие коллекции бабочек, шахматные задачи. И слова, образы, пришипленные к страницам. Любовь? Ностальгия? Разочарования? Писательская зависть? Да все здесь, в книгах, в синем сонном мире, где все так, как хотел автор.

Черeda юношеских влюбленностей, нашла безусловно некоторое отражение как в стихах, так и в прозе. Его шуточный «донжуанский список», который он, подобно Пушкину составил в 1920 году, пестрел именами.

Но женат писатель был лишь однажды.

Первую любовь, которую в разных своих книгах Набоков называл Тамарой, Машенькой или Люсет, на самом деле звали Вале́й, Вале́й Шульгиной. Все те девочки на пляже в Биаррице – прелестные, нежные, которых Набоков позже опишет в «Лолите» с такой яркостью, что действительно впору будет обвинять в педофилии его, а не Гумберта, – все они были лишь ее предшественницами.

Шульгины снимали дачу в Рождествене – там было имение, принадлежавшее дяде будущего писателя. Они встречались в старом парке – шестнадцатилетний Владимир, живший неподалеку, и пятнадцатилетняя Валя. Впервые он увидел ее в июльский день, когда кругом сияло и зыбилося лето, а где-то далеко и неощутимо уже второй год тянулась война. *«Она была небольшого роста, с легкой склонностью к полноте, что, благодаря гибкости стана да тонким щиколоткам, не только не нарушало, но, напротив, подчеркивало ее живость и грацию...»* (ДБ, 2000:200)» Ее чертами он наделял потом почти всех своих героинь. Очень скоро жизнь без Вали стала казаться Набокову физической невозможностью. Он говорил, что женится на ней, как только закончит учебу, она смеялась: «Ты нарочно говоришь глупости». В «Других берегах» он напишет о гувернере, пытавшемся подсмотреть за их объятиями в подзорную

трубу, о том, как после переезда в Петербург эта любовь «дала длинную тонкую трещину» и как трещина эта стала почти незаметной на следующее лето. А потом – разрыв. Набоков утверждал, что не помнит, как, почему это случилось.

С попытки воссоздать эту любовь на бумаге в романе «Другие берега» начнется литературная биография Набокова. Темный румянец Вали, ее татарские горящие глаза живут во всех его текстах.

В 1917 году Набоковы переехали в Ялту, но еще до этого роман с Валею умер, высох. Было еще какое-то письмо от нее, одна мимолетная встреча, но из этой куколки никогда не вылупится бабочка. «Когда я думаю о моей любви к кому-либо, у меня привычка проводить радиусы от этой любви, от нежного ядра личного чувства к чудовищно ускользящим точкам Вселенной», – признавался Набоков. В тот момент самой ускользящей точкой Вселенной была Россия, страна, одарившая его восприимчивостью, чувством языка и ощущением отчаяния. Валя, ее смех, ее говорок, блеск ее глаз навсегда будут связаны для Набокова с Россией. «Потеря родины оставалась для меня равнозначной потере возлюбленной», – скажет он, описывая, как в Ялте ощутил горечь и вдохновение изгнания, держа в руках Валино последнее письмо.

Потом будет учеба в Кембридже. Потом отец писателя Владимир Дмитриевич погибнет от рук убийц.

В начале двадцатых Набоков окажется в Берлине. Он заводит разнообразные интрижки, даже собирается жениться – сначала на Романе Клячкиной. Но она отказывает Набокову: у нее роман с поэтом-турком, зачем ей еще один поэт? Потом на Светлане Зиверт – с ней Набоков даже был помолвлен. Родители Светланы поставили условие – сочинитель стишков должен найти работу. Карьера банковского служащего Набокова длилась всего три дня. Неудивительно, что родители Светланы решают расторгнуть помолвку. Но Набоков не приходит в отчаяние, он пишет стихи о любви и переводит.

Это было смутное, нищее время. Набоков снимался в массовке в кино, зарабатывая на кусок хлеба, собирался отправиться летом на юг Франции

сезонным рабочим, а пока вел светскую жизнь. И вот в мае 1923 года, через три месяца после расставания со Светланой, на одном из благотворительных балов он впервые увидел Веру Слоним, свою будущую жену.

В 1923 году произошло событие, в корне изменившее его жизнь: на эмигрантском благотворительном балу в Берлине Владимир встретил свою будущую жену. Ему двадцать четыре, ей только что исполнился двадцать один год, за плечами горькие воспоминания и сосущая ностальгия. Вера Слоним, дочь богатого лесопромышленника, так же, как и Владимир, была родом из Петербурга. Трогательные воспоминания о прогулках в Таврическом саду, по Невскому проспекту, сиреневых сумерках над Невой, в конечном итоге, их и сблизили. Любовный роман был подобен комете: яркий и стремительный. Хотя поначалу общие знакомые скептически относились к крепнущим отношениям этой пары: Веру считали не по годам рассудительной и хваткой девушкой, Владимир снискал славу лирического поэта слегка не от мира сего (Бойд, 2001:252).

Через два года бурный роман пришел к логическому завершению: свадьбе. Казалось бы, дальше сценарий должен был развиваться по известным правилам: растущая литературная слава мужа, красивые поклонницы, адюльтеры, жгучая ревность жены и..., наконец, развод. Дальше все по новой. Ни тут-то было! Жизнь намного богаче наших представлений о ней. По признанию современников, Вера стала лучшей писательской женой не только в Европе, но и, пожалуй что, во всем мире. Сразу же после свадьбы она нашла в себе силы отказаться от собственного «я», своих амбиций и желаний и полностью сосредоточиться на гении мужа. Творчество супруга, его интересы всегда находились на первом месте. Вера взяла на себя организацию встреч, переговоров, ведение литературных дел, все то, чего не умел и не хотел делать сам писатель. Он творил, она обустроивала быт. Веру так и называли: жена, муза, агент.

К концу 1930-х годов Набоков с женой жили в бедности. Без щедрой помощи благотворительных организаций и таких поклонников как Рахманинов, им вряд ли удалось бы выжить и тем более сбежать от Гитлера в Соединенные Штаты. В Америке их ждала более благополучная, хотя и весьма скромная жизнь – до

тех пор пока «Лолита» не принесла тогда уже шестидесятилетнему Набокову состояние. Оставив место профессора Корнельского университета, Набоков возвратился в Европу и обосновался в Швейцарии. Здесь, в роскошном отеле, где его обслуживала целая свита ливрейных лакеев – он мог спокойно продолжать работу, словно бы исторические потрясения его не задели. Каждое действие личной драмы Набокова разыгрывалось в новых, самых неожиданных декорациях. Вначале небольшой уголок Российской империи: великолепные кварталы Санкт-Петербурга, в двух часах езды от столицы – усадьба, еловый лес, река, до конца жизни остававшиеся для него объектом страстной ностальгии. Затем – русская эмиграция с ее жизнью в «вещественной нищете и духовной неге», с ее клаустрофобией, внутренними распрями, неизбежным рассеянием.

Следующие двадцать лет – Америка Набокова, где он постоянно переезжал с семьей с места на место: зимой они снимали домик у какого-нибудь уехавшего в отпуск профессора, а летом кочевали из мотеля в мотель в погоне за бабочками и вдохновением, породившим «Лолиту» и другие произведения. Наконец, снова Европа. Там, на верхнем этаже «Палас-отеля» в Монтрё, откуда открывался вид на усеянную птицами гладь Женевского озера, он прожил последние пятнадцать лет. Потом он скажет в «Даре»: мало того, что она «была остроумно и изящно создана ему по мерке очень постаравшейся судьбой, но оба они, образуя одну тень, были созданы по мерке чего-то не совсем понятного, но дивного и благожелательного, бессменно окружавшего их».

Судьба и вправду очень старалась, плетя узоры, заманивая Набокова и Веру в свои сети. Вера была знакома с мальчиками из Тенишевского училища, где учился Набоков, но его не знала; она работала в издательстве, куда он приходил, но ее как раз не было на месте; наконец, она знала его стихи. Теперь он писал только для нее, она перепечатывала рассказы на машинке. Через два года такой идиллической жизни они поженились.

Он стал зарабатывать репетиторством – давал уроки тенниса, бокса, английского и французского языка. Получал небольшие гонорары за свои шахматные задачи. «Меня лично пленяли в задачах миражи и обманы, доведенные до дьявольской тонкости... »(ДБ, 2000:284) – признается он в

«Других берегах». Шахматы гипнотизировали Набокова своей силой, красотой, точностью всю жизнь. Говорят, он даже однажды проиграл будущему чемпиону мира Алехину. Роман «Защита Лужина», герой которого так похож на Алехина, Набоков напишет в 1929 году в Ле Булу – курорте на испанской границе. Кстати, оттуда Набоков и Вера привезли превосходную коллекцию бабочек. Кто-то из знакомых Набокова писал, что «жене своей он, вероятно, ни разу не изменил... знал только одно свое мастерство». Но была одна любовь в его жизни, которая чуть было не разрушила семью. Семья – жена и маленький сын Дмитрий были вынуждены уехать из Германии в Прагу: Вера была еврейкой, а фашистский режим уже заявлял о себе. Набоков жил в Париже, где и познакомился с Ириной Гваданини.

Она славилась «неряшливыми связями» и писала стихи. А он тайно встречался с ней в Париже – и возвращался оттуда в Прагу. Целовал жену и ребенка, гулял с ними по паркам – и писал Ирине письма, в которых жаловался на «неизбежную вульгарность обмана». Вера долгое время ничего не знала или не хотела знать. Но неизбежное объяснение все же состоялось. Вера сказала, что, раз Набоков влюблен, он должен немедленно вернуться в Париж. Биограф Эндрю Филд утверждает, что в письмах Набоков признался Ирине во всех прегрешениях и благодарил ее за наслаждение, которого не испытал с другими. Но на разрыв с женой он пойти не смог, связь с Ириной была прекращена.

Финал этого романа был не по-набоковски пошлым. Семья писателя жила тогда в Канне, семейная жизнь вроде бы налаживалась. И вдруг приезжает Ирина, без предупреждения появляется на каннском пляже – в тот момент, когда Набоков пришел с трехлетним Митей для утреннего купания. Она пытается объясниться, он просит ее немедленно уехать. Потом появляется Вера, семья уходит завтракать, а Ирина остается одна на пляже. Сразу после этой сцены Набоков отсылает Ирине ее письма и требует, чтобы она вернула все, что он ей писал.

Через много лет, направляясь в Швейцарию, разбогатевший, но очень прижимистый Набоков пошлет умирающей от нищеты Ирине Гваданини чек на скромную сумму. С той каннской встречи они не виделись никогда. Он выбрал семью, покой и успех.

В 1940 году немцы вошли во Францию. Больше медлить было нельзя – Набоков на последние деньги покупает билеты в Америку. Через много лет, вернувшись в Европу, он никогда не пересечет границу Германии: «Боюсь пожать руку убийце». Америка приняла писателя легко. В 1945 году Набоковы получили американское гражданство. Он читает лекции по русской литературе, работает в энтомологическом отделе Нью-Йоркского музея естественной истории. В одном письме напишет: *«Четыре дня в неделю провожу за микроскопом в моей изумительной энтомологической лаборатории, исследуя трогательнейшие органы. Я описал несколько видов бабочек, один из которых поймал сам, в совершенно баснословном ущелье, в горах Аризоны. Семейная жизнь моя совершенно безоблачна... Работа моя упоительная... Погружаться в дивный хрустальный мир микроскопа, где царствует тишина, ограниченная собственным горизонтом, ослепительно белая арена – все это так завлекательно, что и сказать не могу».*

Когда Набоков оказался навсегда отрезанным от своего российского прошлого, и особенно в тот период, когда он ощутил потребность написать автобиографию, он пожалел о том, что в сытое время «не проявлял какого-либо любопытства к своей родословной». Тогда так его двоюродный брат Сергей Сергеевич Набоков страстно увлекался генеалогией. Владимир радовался находкам и открытиям брата, он смотрел на свою родословную глазами любознательного художника и естествоиспытателя, живо интересующегося забавным фактом, скрытым узором, борьбой, которую ведут между собой продолжение и перерождение рода.

6 «АВТОБИОРОМАНЫ»

В данной главе мы представим произведения Владимира Набокова, о которых далее пойдет речь: «Машенька» (1926), «Другие Берега» (1951), а так же мы кратко остановимся на романах «Память, говори» («Speak, Memory», 1966) и «Убедительное доказательство» («Conclusive Evidence» 1951). Два последних произведения рассматривались автором в переводе С. Ильина.

В чем почти вся зарубежная критика сходилась в отношении к Сирину (псевдоним Набокова), это в удивлении перед его “замечательным”, “оригинальным” писательским даром. Удивляли в нем как “творческая плодовитость”, так и необыкновенное мастерство, “виртуозное обращение со словом и органический дар композиции”.

Однако, признавая «блеск сиринского таланта, его единственность, его непохожесть ни на одного из предшественников в русской литературе», критика из числа представителей «старшего поколения» эмиграции одновременно набросилась на писателя с обвинениями в «нерусскости». Сложное отношение Набокова к русской классической традиции, отсутствие прямых связей с ней воспринимались не просто как особенность набоковского творчества, но как недостаток; признание его «нерусскости» становилось обвинением. Критиков беспокоило то, что талант Набокова пролегает «вне большого русла русской литературы» (Цетлин, 1930:219). Факт «нерусскости» вызывал резкое неприятие как факт «намечающейся бездуховности» (З.

Шаховская). “Сирин - писатель эмиграции, не только почти совершенно оторванный от живых российских вопросов, но и стоящий вне прямых влияний русской классической литературы” (М. Осоргин); “все наши традиции в нем обрываются” (Г. Адамович). Самой жесткой из всего этого хора критических голосов представляется точка зрения Г. Струве: “У Сирина отсутствует, в частности, столь характерная для русской литературы “любовь к человеку” ... почти во всех персонажах его позднейших романов и рассказов есть что-то ущербное, что-то от моральных уродов и недоносков ... У персонажей Сирина просто нет души” (Мышалова, 1995:73).

Таким образом, одобрение критиков было общим до тех пор, пока речь шла об отдельных художественных деталях, образах, приемах, “изобразительной силе”, даре “внешнего выражения”, а также о наблюдательности Сирина, меткости его взгляда и пр. Итог же читательскому удивлению перед “стилистическими чудесами” писателя подвел известный критик “первой волны” П. Бицилли в статье 1939 г., где он писал, что, в игре с языком “Сирин идет так далеко, как, кажется, никто до него” (Дарк, 1990:404). Можно говорить о некоем двойственном чувстве – восхищения и досады, в котором наперебой признавались рецензенты и которое можно выразить одним общим вопросом: зачем все это так хорошо?

Зарубежная критика смутно понимала, что в Сирине начинается новая литература на русском языке, с иным отношением к миру и человеку, не укладывающимся в привычный пафос “любви к человеку”. Эстетическое чувство вместе с тем не хотело мириться с таким странным противоречием: талантливо, но бессодержательно, красочно, но бесцельно. Попытки разобраться в этом художественном парадоксе предпринимаются вплоть до настоящего времени - теперь уже не только на зарубежном литературно-критическом пространстве, но и в России. Однако картина на сегодняшний день вряд ли стала яснее.

В российской критике обнаруживают себя две главные позиции в отношении к творчеству Набокова. Одна из них, продолжающая линию зарубежных рецензентов, наиболее отчетливо проявляет себя в работах В.И. Сахарова (Сахаров, 1999:187-213). Другая, предпринимающая продуктивную, на наш

взгляд, попытку “оправдания” Набокова, разрабатывается в статьях Вик. Ерофеева (Ерофеев, 1988:125-160).

Сам Набоков в одном из своих позднейших интервью выражал надежду, что “когда-нибудь появится переоценщик, который объявит, что я не был легкомысленной жар-птицей, а наоборот строгим моралистом, который награждал грех пинками, раздавал оплеухи глупости, высмеивал вульгарных и жестоких и придавал высшее значение нежности, таланту и гордости” (Дарк, 1990:40). Поскольку в лице Вик. Ерофеева Набоков, кажется, наконец-то обрел столь ожидаемого им “переоценщика”, интересно и немаловажно остановиться на основных положениях его “защитной” позиции.

“Я убежден в том, - пишет Вик. Ерофеев, - что гордая, одинокая, независимая личность набоковского лирического героя всегда послужит *коррективом* к излишне поспешным попыткам писателей отказаться от личной ответственности, записавшись в очередную организованную экскурсию в поисках коллективного “парадиза”, что сдержанное набоковское “я”, отчужденное и от соборного сознания “мы” в русском реалистическом романе, и от “мы” “железных батальонов рабочих”, - пример воспитания собственного взгляда на мир, умения трезво оценить себя и полагаться на собственные “слабые силы”. Набоковский роман, как я его понимаю, - это прежде всего роман воспитания “я”, то есть один из вариантов воспитания...” (Ерофеев, 1988:12).

В таком случае одной из главных социально-философских проблем творчества Набокова является конфликт между “я” и “мы”, столь актуальный в период становления новой коллективистской идеологии. Вспомним “Мы”, вынесенное в название романа Е. Замятиным, “мы” покорителей будущего у Ю. Олеши в “Зависти”, красноармейское “мы” в “Собачьем сердце” М. Булгакова, которое для этих авторов в сущности означает “они”, рассмотренные, исследованные со стороны критически мыслящих “я”.

В той же самой традиции рассматривается “мы” и у Набокова. Лишь с тем серьезным, принципиальным отличием, что его “я” не подвластно никаким искушениям, идущим от “мы”, не испытывает к “мы” ни малейшей зависти, как у Олеши, ни малейшего желания найти с ним точки соприкосновения, как у

героев “Белой гвардии” Булгакова. В силу своего метафизического сомнения Набоков закрыл для своего “я” выходы не только в горизонтальную плоскость “мы”, но и в вертикальную плоскость слияния с мировой душой в некое мистическое, соборное “мы”.

“Таким образом, набоковское “я” (и плеяда его романских “двойников”), считает Вик. Ерофеев, - оказалось в полном одиночестве, предельной изоляции, и, удержав в сознании символическую идею неподлинности “здешнего” мира, условности его декораций, оно волей-неволей, не имея доступа в верхние этажи, должно было театрализовать этот мир декораций (в театрализации содержится момент преодоления и освобождения от неподлинного мира). Причем “другой” в мире Набокова ... также оказывается видимостью, призраком, наконец, вещью... Стало быть, нетрудно предположить, что основное содержание набоковских романов - авантюры “я” в призрачном мире декораций и поиски этим “я” состояния стабильности ...” (Ерофеев, 1988:13).

Несомненно, что опору авторского “я” на самое себя должно считать вынужденной мерой, обусловленной трезвым осознанием невозможности иного, более фундаментального выбора, жесткой ограниченностью собственных метафизических способностей. В этом смысле Набоков предельно честен перед собой и читателем: он не вымышляет той реальности, которой не осязает, но пишет о том, что доступно его “земной природе”, хотя такое положение его отнюдь не удовлетворяет.

Метафизическое одиночество, чувство онтологической неукорененности человека в мироздании, понимание мира как царства иллюзий (декораций) - доминанта мироощущения набоковского героя, представляющего alter ego автора, метафорически-совершенно выражена в первых фразах его позднего романа “Другие берега”:

«Колыбель качается над бездной. Заглушая шепот вдохновенных суеверий, здравый смысл говорит нам, что жизнь - только щель слабого света между двумя идеально черными вечностями ... ». (ДБ, 2000:200)

“Сколько раз, я чуть не вывихивал разума, стараясь высмотреть малейший луч личного среди безличной тьмы по оба предела жизни! Я готов был стать

единоверцем последнего шамана, только бы не отказаться от внутреннего убеждения, что себя я не вижу в вечности лишь из-за земного времени, глухой стеной окружающего жизнь” (ДБ, 2000:252).

Из разных попыток подобного рода ничего не вышло. И тогда Набоков, “не умея пробиться в свою вечность”, не находя посильных способов преодоления бездны и боясь заглянуть в нее, словно останавливается на ее краю и обращается “к изучению ее пограничной полосы - моего младенчества” (ДБ, 2000:267). И младенчество, и раннее детство как пора “чистого” восприятия мира таят в себе “загадочно-болезненное блаженство”, которое сохранилось у писателя как память на всю последующую жизнь, определив основную тематику произведений Набокова-Сирина. В его сознании этот период прочно соединен с представлением о рае. Живые воспоминания о рае детства дают возможность писателю болезненно ощутить свое позднейшее существование как изгнание, в гораздо более широком и глубоком смысле, чем эмиграция. Моя тоска по родине лишь своеобразная гипертрофия тоски по утраченному детству, - признается он в “американской и великобританской версиях” “Других берегов”.

“Изгнание из рая само по себе мощная психическая травма, *переживание* которой и составляет прафабульную основу русскоязычных романов Набокова. Воспоминание о рае драматично и сладостно одновременно. Проза Набокова, с ее особой чувственной фактурой, призвана не только отразить эту двойственность, но и преодолеть противоречие, тем самым превращаясь не просто в воспоминание, но и в обретение рая, доступное в акте творчества” (Ерофеев, 1988:14-15).

“*Загадочно-болезненное* блаженство не изошло за полвека, если и ныне обращаюсь к этим первичным чувствам. Они принадлежат гармонии моего совершеннейшего, счастливейшего детства, - и в силу этой гармонии, они с волшебной легкостью, сами по себе, без поэтического участия, откладываются в памяти сразу перебеленными черновиками. Привередничать и корчиться Мнемозина начинает только тогда, когда доходишь до глав юности ... 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 его на свет искусства” (ДБ, 2000:230)

По мнению Набокова, то, чем занимается писатель, есть не описание “настоящей” жизни, а лишь ее многочисленных моделей, которые своим правдоподобием могут сбить с толку доверчивого читателя. Мерцание деталей завораживает взгляд читателя (Набоков говорил, что писатель - это человек, волнующийся по пустякам, однако в *большой* литературе мелочей как таковых просто не бывает), в поле зрения которого начинает прорастать созданная автором дивная галлюцинация.

6.1 «Машенька»

Первой попыткой творческого возвращения потерянного рая стал для Набокова роман “Машенька”, где конфликт строится на контрасте “исключительного” и “обыденного”, “подлинного” и “неподлинного”. Перед писателем возникает проблема создания незаурядного героя и доказательства его незаурядности. Но тут-то и начинаются “корчи Мнемозины”, ибо в “Машеньке” эта проблема не находит своего убедительного разрешения. Исключительность скорее декларируется, чем “срастается” с внутренним “я” героя. Предпринимая решительную попытку вернуть потерянный рай, Ганин, главный герой романа, отказывается от своей псевдоизбранницы (Людмилы) и собирается похитить свою первую любовь (Машеньку) у ее теперешнего мужа (Алферова). Для достижения своей цели он совершает малопривлекательный в этическом плане поступок: напаивает Алферова в ночь перед приездом Машеньки и переставляет стрелки будильника, чтобы Алферов не смог встретить ее на вокзале (тип поведения, достойный, скорее Грушницкого, чем Печорина). При этом герой не испытывает ни малейшего угрызения совести: в мире теней и декораций ей попросту не место. В конечном же счете Ганин и сам не встретит Машеньку, вдруг осознав, что прошлого вернуть нельзя:

“Он до конца исчерпал свое воспоминание, до конца насытился им, образ Машеньки остался ... в доме теней (пансионе), который сам уже стал воспоминаньем”.

Переболев прошлым, Ганин уезжает на другой вокзал в надежде уехать в будущее. Однако финал романа оптимизма не вызывает. Попытка героя обрести потерянный рай на деле обернулась для него отказом от рая, ибо, как понимает он сам, “кроме этого образа, другой Машеньки нет и быть не может”.

В 1926 году, в Берлине было издано первое большое прозаическое произведение Набокова – Сирина роман *Машенька*. Научная литература об этом произведении многочисленна и интересна. Исследователи отмечали чеховский дух романа, аналогию встреч/ расставаний Ганина/ Машеньки – Онегина/ Татьяны, автобиографические черты в образах главных героев, основные структурные мотивы *Машеньки*: поезда и трамваи, свет и тени. Особого внимания заслуживают работы о методе креативной памяти у Набокова, структурных принципах организации текста, а также о свойстве *полигенетичности* набоковской прозы, проявившемся уже в первом крупном произведении.

Нора Букс дает альтернативную трактовку этого произведения. В своей книге «Эшафот в хрустальном дворце» (1998) она раскрывает читателю свой оригинальный подход, мотив запах – душа. Букс разбирает по цитатам произведение, наделяя почти каждую запахом цветка или пением соловья. А также проводит аналогии с известными поэтическими произведениями как русских так и зарубежных поэтов.

В романе присутствуют черты поэтики зрелой прозы Набокова. Текст вырастает из центральной метафоры, элементы которой разворачиваются в романе в самостоятельные тематические мотивы. Указанием на метафору служит прием литературной аллюзии, доведенной в более поздних произведениях Набокова до изысканной потаенности, но в *Машеньке* реализованный с уникальной авторской откровенностью – с прямым названием адресата. Отсылка размещена в условной сердцевине текста, в точке высокого лирического напряжения, в момент символического обретения героем души, в сцене на подоконнике в *мрачной дубовой уборной*, когда 16-

летний Ганин мечтает о Машеньке. «И эту минуту, когда он сидел... и тщетно ждал, чтобы в тополях защелкал фетовский соловей, - и эту минуту Ганин теперь справедливо считал самой важной и возвышенной во всей его жизни»

Несмотря на внешнюю (в сравнении с позднейшими произведениями писателя) традиционность, *Машенька* – вовсе не классическая повесть о любви. Набоков отбрасывает шаблонный и предлагаемый самой расстановкой персонажей ход – «любовный треугольник»; отказ Ганина от встречи с Машенькой имеет не традиционную психологическую, а глубинную философскую мотивировку: набоковский персонаж осознает ненужность встречи, ибо невозможно обращение времени вспять, и подобная попытка могла бы оказаться подчинением прошлому и отказом от себя самого. Героиня, чье имя составляет заглавие произведения, ни разу не появляется в яве на его страницах, и само ее существование кажется полуреальным, полужфемерным.

Машенька построена как воспоминание русского эмигранта Ганина о прежней жизни в России, оборванной революцией и Гражданской войной; повествование ведется от третьего лица. Главное событие русской жизни Ганина – любовь к Машеньке, оставшейся на родине. Ганин узнает, что Машенька стала женой Алферова, его соседа по берлинскому пансиону и что она должна приехать в Берлин. Герой повести ожидает встречи с ней, как чуда, как возвращения в казалось бы навсегда утраченное прошлое. Он едет на вокзал, чтобы встретить Машеньку, но когда поезд подходит, внезапно едет на другой вокзал, чтобы покинуть город.

В *Машеньке* Набоков обрел дорогие и притягательные темы, присутствующие или доминирующие в большинстве романов, созданных им позднее. Это тема безвозвратно потерянной России как подобия утраченного рая и как воплощения счастья молодости; тема воспоминания, одновременно противостоящего все уничтожающему времени и терпящего неудачу в этой тщетной борьбе.

В повести, как и в нескольких более поздних прозаических произведениях писателя, преломились события отрочества и юности автора: дачное место Воскресенск напоминает Батово, Выру и Рождествено, в которых прошли детство, отрочество и юность Набокова; история Ганина и Машеньки

отдаленно наводит на мысль о юношеской любви Владимира Набокова и Люси Шульгиной, с которой будущий писатель познакомился в имени своего дяди Рождествене под Петербургом летом 1915. Однако, сохраняя автобиографический «след» в сюжете повести, автор осознанно избегает прямого сходства.

Несмотря на внешнюю (в сравнении с позднейшими произведениями писателя) традиционность, *Машенька* – вовсе не классическая повесть о любви. Набоков отбрасывает шаблонный и предлагаемый самой расстановкой персонажей ход – «любовный треугольник»; отказ Ганина от встречи с Машенькой имеет не традиционную психологическую, а глубинную философскую мотивировку: набоковский персонаж осознает ненужность встречи, ибо невозможно обращение времени вспять, и подобная попытка могла бы оказаться подчинением прошлому и отказом от себя самого. Героиня, чье имя составляет заглавие произведения, ни разу не появляется в яве на его страницах, и само ее существование кажется полуреальным, полужфемерным.

В *Машеньке* предварены черты, развившиеся в позднейшей поэтике Набокова: игра литературными цитатами и аллюзиями и построение текста как вариации то ускользающих, то проявляющихся лейтмотивов и образов. Таковы разнообразные звуки (от соловьиного пения, означающего природное начало и прошлое, до шума поезда и трамвая, олицетворяющих мир техники и настоящее), запахи, повторяющиеся образы – поезда, трамваи, свет, тени, сравнения героев с птицами. Литературные подтексты повести – *Евгений Онегин* А.С.Пушкина, на сюжет которого проецируются встречи расставания героев повести, лирика А.А.Фета (образы соловья и розы), А.С.Пушкина и А.А.Блока (героиня под снегом и среди снегов, свидания в метель).

Машенька принесла автору успех; критика признала в Набокове одного из талантливых писателей молодого поколения.

6.2 «Другие берега» и другие

Мемуарная книга *Другие берега*, первоначальный английский вариант которой – книга *Conclusive Evidence* (*Убедительное доказательство* 1951), а позднейшая версия – книга *Speak, memory* (*Память, говори*, 1966) была написана Набоковым в 1954 году и впервые издана в Нью-Йорке.

Галя Димент (Diment, 1993) сравнивает ДБ с английским сборником эссе Иосифа Бродского «Меньше единицы» (1986), основываясь на уникальных чертах, роднящих эти два текста: выбор иностранного, английского языка для русских воспоминаний; понимание биографии поэта как «изгибов его языка» (his twists of language) (Бродский), «истории его стиля» (the story of his style) (Набоков). Димент считает, что основная функция иностранного языка для обоих – создать эстетическую дистанцию с прошлым, таким образом его остранив, что играет терапевтическую роль и помогает избежать тривиальности. Это объяснение верно для Бродского, который в избранной им малой форме отрывка, эссе (в противоположность в общем традиционной биографической наррации в ДБ/SM) постоянно актуализирует роль чужого языка: «...все пережитое в русском пространстве, даже будучи отображено с фотографической точностью, просто отскакивает от английского языка, не оставляя на его поверхности никакого заметного отпечатка. Конечно, память одной цивилизации не может и, наверное, не должна стать памятью другой. Но когда язык отказывается воспроизводить негативные реалии другой культуры, тут возникают тавтологии наихудшего свойства» (Бродский, 1997:200). Выбор английского языка маркирован им как биографический факт: его родители никогда не смогли бы прочесть то, что он о них пишет, потому, что они умерли, и потому, что эти строки на английском (Бродский, 1997:322), это также протест против государства, издевавшегося по-русски над двумя стариками, которые, «скитаясь по многочисленным государственным канцеляриям и министерствам в надежде добиться разрешения выбраться за границу, чтобы перед смертью повидать собственного сына, неизменно именно по-русски слышали в ответ двенадцать лет кряду, что государство считает такую поездку “нецелесообразной”» (Бродский, 1997:325).

Набоков, чей выбор английского языка для русских воспоминаний кажется на первый взгляд столь же парадоксальным, не тематизирует этот разрыв, а интериоризирует его как «складку» своей автобиографической личности, включает эту «невязку» в код текста, кроме того, иностранный язык - английский или французский - был естественной языковой средой его детского общения. Таким образом, внешнее совпадение с Бродским демонстрирует совершенно разные функции использования иностранного языка для русских воспоминаний.

Обыкновенно, приложение к литературному произведению «от составителя», которое мы обязательно находим в начале и в конце книги не представляет собой литературоведческой ценности и годится лишь в помощь школьникам для написания поверхностного сочинения. Но, приложение от составителя сборника произведений Набокова, заслуживает на наш взгляд внимания, и может еще и потому, что передает личные ощущения автора этой работы.

Составитель объясняет, что предпочел отказаться от традиционного комментария, исходя из особенностей прозы В. В. Набокова и, прежде всего «Других берегов». Решающую роль в этом сыграло то обстоятельство, что набоковский текст не просто «насыщен реалиями» о том кто такая Мнемозина или Джозеф Конрад или что такое «Богема» Пуччини читатель Набокова просто обязан знать. В автобиографической книге, к примеру, масса мифологических имён, названий предметов искусства или писательских фамилий, прошу прощения за невольный каламбур, просто выходит из берегов. Она потребовала бы целой «телефонной книги» линейных реалий. Но как раз они- то и ничего бы не добавили к содержанию «Других берегов». Тем более что книга является своеобразным «самокомментарием», заходит ли речь о партии кадетов или говорится о специальных частностях энтомологии как науки. В то же время спрессованный «синодик» имен представляется обычным для набоковской прозы глубоким «культурным слоем» его словесной почвы (Михайлова, 1988:509).

В других случаях, однако, появляются чисто набоковские «иронизмы», плохо просвечиваемые при поверхностном чтении и нуждающиеся либо в пространных рассуждениях по поводу, либо уж в оставлении их читателю с

надеждой, что тот сам преодолет такую ловушку. Так, например, слово «фрейдовщина» в «Других берегах» вовсе не предполагает выдачу справок о Фрейде. Уже своим семантическим наклоном (сравните не «фрейдизм», но «фрейдовщина», нечто вроде «чертовщины») оно указывает на полное неприятие особенно модного в 20-е и 30-е году учения венского психиатра.

У Набокова младенчество и раннее детство – пора «чистого» восприятия мира, они таят в себе «загадочно-болезненное блаженство», которое не исчезнет в личности героя за всю жизнь, – «они принадлежат гармонии моего совершеннейшего, счастливейшего детства» – рая земного. Набоков рассматривает обретение рая как глобальную творческую сверхзадачу, которая обеспечивает его литературное дарование и его роман экзистенциальным и эстетическим значением одновременно. Этот рай детского переживания мира – изначальная норма; любое иное состояние – нарушение. Личность элитарная, т.е. отдельная, независимая и творческая, вырастает у него не через привлечение множества учителей, а скорее вопреки им.

«Другие берега» – произведение, которое являет нам образ в широчайшем смысле слова. Источник личности у Набокова – это восприимчивость ребенка, для которой есть условия: «в смысле этого раннего набирания мира, дети моего поколения и круга одарены были восприимчивостью поистине гениальной», которая наделяла их души и тем, что по годам им еще не причиталось. И несмотря на то, что говорил один из самых любимых учителей Василий Мартынович: «о тяжелой необходимости взрывать тиранов динамитом», оставалось в памяти и оформляло личность рукопожатие, которое было крепкое и влажное... «Ко мне, ребенку, он обращался на вы, как взрослый к взрослому, т.е. совершенно по-новому, — не с противной интонацией наших слуг...» (ДБ, 2000:278). Страстная энергия памяти детских впечатлений – это не только гипертрофированная тоска по утраченному детству, но и исследование жизни и развития души, где «ощущение определенной беззаботности благоденствия, густого летнего тепла заполняет память и образует такую сверхполагающую действительность... Лиственная тень играет по белой с голубыми мельницами песку. Влетевший шмель, как шар на резинке, ударяется во все лепные углы потолка и удачно отскакивает обратно в окно». И вывод взрослого сознания о ценности этого для «Я»: «Все так, как должно быть,

ничто никогда не изменится, никто никогда не умрет», «однажды увиденное не может быть возвращено в Хаос никогда (ДБ, 2000:289).

Эта эмоциональная энергия переживания, когда будятся суггестивные возможности, а телесная практика переживается как непрерывно становящийся поток психосоматических событий, конечно, недоступна ухватыванию языковыми структурами детского сознания. Но она настолько питает переливчатую подвижность души, обогащает фонд ассоциаций, что ребенок, переживший это, может стать поэтом.

И, несмотря на то, что мальчик научился читать по-английски раньше, чем по-русски, до конца своей жизни он не вложит себя в чужую культуру, потому что, в то время пока рядом «брат смиренно выслушивал отповедь англичанки», слух и взгляд героя был наполнен этой жизнью: «чернила пахнут черносливом... иволги в зелени издают свой золотой, торопливый, четырехзвучный крик... в окно видать поденщиц...». А если и возникает среди этого пиршества чувственно возникающих восприятий мысль, то и она волнует сладко. Поэтому автор и обращается ко взрослым:

«Никогда не говорите ребенку «Торопись!», ибо во время этих путешествий чувственности рождается поэтическая смесь – а из нее будущий Поэт, Творец, умеющий переживать «устойчивость и гармоническую полноту этой жизни» (ДБ, 2000:299).

Детская восприимчивость к наблюдаемым природным явлениям, преобразование этих явлений во впечатления-образы позволяют уже сознанию взрослого уловить в метафоре ритм того, «как пряхь и дальше всю нить жизни» (*Ницше, 1991:287*), но уже как метафорически интерпретированное бытие. Метафора сближает несближаемое двух событий, переживаний реальности, но само бытие остается тогда уже недоступным. Впрочем «средства выражения, которыми располагает язык, непригодны для того, чтобы выразить становление...» (*Ницше, 1991:288*). Взрослому достанется ностальгия по детскому раю и поэзия. Несмотря на то, что на том месте, где сидели очередные гувернеры, герой вспоминает неясный переменный образ, пульсирующий вместе с меняющимися тенями на листве, происходит накопление силы и возможностей, чтобы с третьего семестра Тенишевского

училища вступить в жесткий ритм обучения многому: с утра бокс и фехтование, повтор уроков, занятия в училище, занятия в библиотеке, освоение разнообразных спортивных увлечений в превосходном качестве.

Основное значение в становлении способностей к саморазвитию личности, умеющей в любой, новой или сложной ситуации воссоздать способность человека понимать и находить себя и свое место через информацию, которую он имеет о мире (*Мамардашвили, 1994:15*), у Набокова отведено влиянию родителей, образы которых необычайно сильно и нежно воссозданы им в «Дальних берегах». Мама имела основное правило жизни – «любить всей душой, а в остальном доверяться судьбе». Она говорила «запомни» и предлагала увидеть «вспышки ночных зарниц», «краски кленовых листьев на палитре мокрой террасы». Только родители понимали безумную угрюмую страсть мальчика к бабочкам, могли тонко оберегать от пошлости, соглядатайства учителя. С отцом он состоял в «заговоре», в котором только они оба понимали те тайные знаки принадлежности к богатейшему детскому миру, где отец и сын были связаны таинственным ровесничеством. Отсюда увлечения одного поддерживались или уважались другим: так отец мог внезапно сорваться из уютной беседы на террасе вслед за редким махаоном, а сын следовал всем спортивным увлечениям отца, помогая ему поддерживать бодрую спортивную форму. Но отец, увлекающийся политикой и погибший на этом поприще, всегда уважал непреодолимое отвращение сына ко всяким союзам и обществам. Основное содержание отношений родителей и детей в романе – это проникновенное слышание настроений, реакций, импульсов – всего того психически спонтанного, что делает нас живущими – женской природы личности-души.

В «Других берегах» создается облик элитной личности, основой развития которой было данное ей пространство, время и условия для впечатления и переживания окружающего мира, куда взрослые были только проводниками. И это давало уже взрослому человеку возможность понимать «тонкую сущность приволия времени и простора веков» – и стать поэтом и писателем.

А любовь и близость к родителям позволила переживать такую же нежность и радость в общении со своим ребенком – и это создало счастливого отца.

Поэтому его книга начинается с исследования своего рая детства и заканчивается знакомством с тем раем, который способен стал созидать его сын – будущий студент Гарвардского университета. Слова, каждый из которых взаимообуславливает друг друга и служит источником рождения личности творца – отца и поэта. Набоков, напротив, скорее инкорпорирует русскую историю в мифологическое пространство собственной памяти, противопоставляя исторической изменчивости мнемоническое искусство. Мнемозина может следовать дальше по личной обочине общей истории.

Чтобы правильно расставить во времени некоторые ранние воспоминания..., приходится равняться по кометам и затмениям (Набоков, 1990:143). Так, однажды на Адриатическом курорте отец Набокова немедленно встал и вышел из кафе, увидев двух японских офицеров: благодаря этому жесту отца, отложившемуся в памяти ребенка, у повествователя “Других берегов” появляется возможность датировать свое воспоминание о том, как он успел схватить *«...целую бомбочку лимонного мороженого, которую так и унес в набухающем небной болью рту»*. Время, значит, 1904 год, мне пять лет (Набоков, 1990:137). У Набокова приближающаяся русско-японская война служит пустым временным оператором тактильной памяти детства.

Набоков в поиске себя обращается не к исторической хронологии, а к своим первым воспоминаниям: обретение *Я* происходит не через привязку к линейному историческому времени, а через приобщение к биологическому времени своих родителей, — для этого органического процесса важны не даты, а цифры, не законы хронологии, а таинство нумерологии: *«Итак, лишь только добытая формула моего возраста, свежезеленая тройка на золотом фоне, встретила в солнечном течении тропы с родительскими цифрами, тенистыми тридцать три и двадцать семь, я испытал живительную встряску»* (Набоков, 1990:138).

Набоков репрезентирует историю не через рассказ, а через неподвижное изображение, состоящее из отдельных фигур. История начинается с него (с большого дивана), с флоры прекрасного архипелага, там, где крупная гортензия в объемистом вазоне... скрывает пьедестал мраморной Дианы, на которой сидит муха. Прямо над диваном висит батальная гравюра, ...намечая

еще один этап. Стоя на пружинистом кресте, я извлекал из ее смеси эпизодического и аллегорического разные фигуры, смысл которых раскрывался с годами.

Сюжетное, временное развитие возникает благодаря фрагментарному характеру пространства изображения, в результате последовательного прочтения смысла этих фрагментов. Диахроническое измерение возникает с помощью мнемонического механизма, фрагментирующего реальность на дискретные отрезки, картинки-впечатления. Фрагмент реальности помещается в эстетическую рамку восприятия, становится знаком — аллегорией, последовательность чтения которой и производит историю. Перед нами — механизм “волшебного фонаря”, оптический эффект которого имитирует движение при смене неподвижных картинок.

Для Набокова вообще характерен прием специализации времени, стремление “приручить” время, транспонировав его необратимое движение на плоскость, в которой действует пространственная логика, позволяющая складывать один “тематический узор” из отдельных фрагментов-воспоминаний. Вот описание одного из путешествий вместе с родителями на французскую Ривьеру на “Норд-Экспрессе”: *«В апреле того года Пури дошел до Северного полюса. В мае пел в Париже Шаляпин. В июне, озабоченный слухами о новых выводах цепелинов, американский военный министр объявил, что Соединенные Штаты намерены создать воздушный флот. В июле Блерио на своем моноплане перелетел из Кале в Дувр... Теперь был август. Ели и болота северо-западной России прошли своим чередом и на другой день... сменились немецкими соснами и вереском»* (Набоков, 1990:214).

Анализируя мемуары Эйзенштейна, В.А. Подорога описывает сходный мнемонический опыт: “Помнить — это видеть, мгновенно “схватывать” сцену прошлого со всей четкостью отдельных деталей... (Набоков, 1990:191) “Прошлое” — это зрительно очерченная территория памяти, составленная из плоских картинок... они накладываются друг на друга... но в любой момент могут быть извлечены” (Подорога, 2001:26). Эффект присутствия, порождаемый письмом, снимает различие между вербальным и визуальным. В случае Набокова вспоминать — значит видеть, а не рассказывать историю.

У Набокова стремление к возвращению, реализуемое в автобиографическом дискурсе, означает плетение узора, в котором орнамент представляет собой вариацию единого ритмического рисунка. Продолжая музыкальную метафору, можно сказать, у Набокова ее роль сводится к аккомпанементу, она лишь хронологически ситуирует интимные восприятия героя и позволяет встраивать индивидуальное повествование в общедоступный и общезначимый нарратив. Набоков предпочитает роль ценителя и коллекционера: *«Обнаружить и проследить на протяжении своей жизни развитие таких тематических узоров и есть, думается мне, главная задача мемуариста»* (Набоков, 1990:141).

Один видит задачу человека в утверждении собственной судьбы, в создании собственного узора на ковре, для другого судьба заключается скорее в обладании исключительной проницательностью и чуткостью к едва слышному ритму времени и пространства, и эти качества позволяют ему максимально пристально вглядываться в уже вытканные узоры (возможность выбора и вариативность собственной судьбы заключаются для Набокова в компетенции чтения, а не письма, в наблюдении за — манифестируемой в качестве автоматической — работой памяти) (Набоков, 1990:236).

Осуществляемое Набоковым возвращение в утраченное мифологическое детство (Набоков, 1990:170) можно рассматривать как выпадение из истории, — не только из внешней истории (редуцированной к орнаменту, обрамляющему “узор” человеческой судьбы), но из самого исторического регистра. Исторические законы снятия и преодоления Набоков замещает мнемоническими законами удвоения. Метафора “другие берега” представляют собой отражающую зеркальную поверхность, более того, в них совмещаются предмет и его отражение: “другие берега” — это одновременно и “реальные” берега зрелости и эмиграции, и “воображаемые” берега вновь обретаемых в реставрирующем мемуарном дискурсе детства и родины.

Описание отраженных в зеркале предметов удваивается в зеркальности различных повествовательных планов (рассказываемом времени и времени рассказа) (Набоков, 1990:149). Время конституируется как оптический эффект, оно помещается в зеркальную рамку и таким образом подчиняется не

временной, но пространственной логике: метонимическим законам наложения, совмещения, совпадения. Так, рассказчик описывает один из регулярных «железнодорожных» маршрутов своего детства: Париж — Ривьера (Биарриц): *«Хотя день еще не начал тускнеть, наши карты, стакан, соли в лежащем флакончике и — на другом оптическом плане — замки чемодана демонстративно отражаются в оконном стекле. Через поля и леса... призрачные, частично представленные картежники играют на никелевые и стеклянные ставки, ровно скользящие по ландшафту. Любопытно, что сейчас, в 1953-м году, в Орегоне, где пишу это, вижу в зеркале отдельного номера эти же самые кнопки того же именно, теперь пятидесятилетнего материнского несесера..., который мать брала еще в свадебное путешествие и который через полвека вожу с собой...»* (Набоков, 1990:215)

В обоих случаях (воспоминание, относящееся к 1909 году, и метанарративное отступление, сделанное в 1953 году) речь идет не о самих предметах, а об их отражениях. «Демонстративность» отражения относится здесь не столько к оптическим свойствам “замков чемодана”, сколько к симптоматичной склонности автора к этому поэтическому приему и к стоящей за этим симптомом психической фиксацией. В своей книге “Будущее ностальгии” С. Бойм подчеркивает не принадлежность набоковского повествователя одновременно к “этому” и “тому” миру, к “реальности” и “зазеркалью”, но его акцентированность на самой процедуре перехода, на оптической игре, которая разворачивается между объектом и его отражением. «“Мой” Набоков... — это беспаспортный странник во времени, равно как и в пространстве, который слишком хорошо знает, что объект в зеркале ближе, чем кажется — и если ты приблизишься к нему слишком близко, ты сольешься со своим отражением... И это не эстетическая или металитературная игра, но искусный механизм выживания» (Boym, 2001:49).

Кажется, что более продуктивный подход к творчеству В. Набокова должен сводиться не к оппозиции — физическое / метафизическое — и не к аргументации авторского выбора между ее терминами (такова аналитическая стратегия книги В. Александрова: (1991)), а к акценту на самом моменте перехода, перевода, трансцендирования, на самой приставке мета-, которая позволяет Набокову пребывать одновременно в и между двумя мирами,

непрерывно курсируя между прошлым и настоящим и, главное, между реально утраченным домом и домом, вновь обретенным в собственном поэтическом мире. Невероятная быстрота этого челночного курсирования, мгновенность перехода отменяют границы, делая время иррелевантным, а объект равным своему отражению. Время и история одновременно и задаются и преодолеваются этой оптической игрой, становятся производными функционирования *самега obscura*. Пятьдесят лет “материнского несессера” не просто отражаются в зеркале орегонского отеля, они растворяются между двумя отражениями.

6.3 «Память говори» и неизданное

«Память, говори» (1966) или (1967) — заключительная, переработанная и дополненная версия русскоязычных «Других берегов» (1954), была создана Набоковым в городке Монтрё, в Швейцарии и по различным свидетельствам получила в этом провинциальном местечке свое продолжение в виде «Говори дальше, память (Америка)», второй книги мемуаров. Ее наброски, а равно и рукопись романа «Подлинник Лауры», остались в архиве писателя, так и не оформившись в окончательную редакцию. Несмотря на то что «Память, говори» изобилует именами и лицами, самые откровенные места книги касаются одного только автора, в них описываются муки, радости и забвение времени, испытанные им во время погони за редкими бабочками, сочинением стихов и составлением шахматных задач.

«В предисловии к SM посредством аналогии вариантов автобиографии метаморфозе бабочки Набоков представляет последовательные версии своей автобиографии как стадии развития одного организма». (Маликова, 2001:48)

Прагматика обращения на «других» американских берегах в первую очередь к автобиографическому материалу, как в автобиографии, так и в первом написанном на английском романе «Истинная жизнь Себастьяна Найта» (1941), видимо, состоит в необходимости конструирования «набоковского мифа» как неотъемлемой части художественного мира Набокова, это

сформулировал Александр Долинин: «Оставив “русскую музу”, которая в новой ситуации не сулила ему ни читателей, ни средств к существованию, Набоков увлекся невероятно сложной задачей перевоплощения в американского литератора и начал, шаг за шагом, приближаться к намеченной цели. Пришелец ниоткуда, без узнаваемого имени и культурно значимой биографии, он должен был начать с нуля и строить свой образ заново, как если бы писателя Сирина (в Америке никому не известного) никогда не существовало. Для того, чтобы заполнить биографический вакуум и представить себя англо-американской аудитории, в конце 1940-х Набоков написал свою автобиографию, само название которой – “Conclusive Evidence” (буквально “Окончательное / убедительное доказательство” или “Свидетельские показания, решающие дело”) - выдавало его интенцию: он стремился предложить американской культуре такое свидетельство о своем прошлом, которое было бы принято ею за истину и положено в основу того, что можно назвать набоковским мифом, (Долинин, 2000:30). Автобиографический миф в американском контексте, т. е. при адресации читателям, не знающим русского писателя Набокова-Сирина, должен был создаваться автобиографией и ею же строго ограничиваться: в письме к редактору издательства «Harper and Brothers, Набоков предложил им составить рекламную аннотацию на “Conclusive Evidence” (далее – «СЕ») из выдержек из 16 главы: «...главным образом потому, что она содержит все, что следует сказать в рекламной аннотации, в конце концов, читатель все узнает об авторе из самой книги» (Selected Letters, 1989:105). Видимое противоречие между многократными утверждениями Набокова о том, что «ни один биограф даже краем глаза не посмеет заглянуть в мою личную жизнь» (Лекции по русской литературе, 1981:222) и последовательным конструированием «авторского мифа» как неотъемлемого элемента его художественного мира (Tammi, 1985:230-240) разрешается пониманием «анти-биографической, позиции наряду с «авторским мифом», как элемента «жизненной ситуации», актуализированного в художественном мире Набокова. Анти-биографическая позиция Набокова функционирует как устойчивый тематический комплекс в его произведениях: объекты биографий (Константин Кириллович Годунов-Чердынцев, Себастьян Найт) ускользают от своих биографов; враждебные и навязчивые соседи подглядывают за Романтовским («Королек»), не дают покоя

«скромному и кроткому» Василию Ивановичу («Облако, озеро, башня»), Цинциннату («Приглашение на казнь»), Гумберту («Лолита»), посторонние видят горе Чорба («Возвращение Чорба») и Синеусова («Ultima Thule»), добровольные шпионы следят за романтическими встречами героев «Дара», ДБ и «Ады», - все эти мотивы соединены в «Бледном огне».

Анти-биографическая позиция сформировалась у Набокова, видимо, во второй половине 1930-х годов в противостоянии запоздалому декадентскому житнетворчеству «литературных самоубийц» в эмиграции, Идеологии «человеческого документа», западной моде на *biographie romanesque* и юбилейному «биографическому» пушкиноведению в традиции «Пушкин в жизни».

ДБ, казалось бы, должна была быть возвращением к «прежнему, основному языку», тому «ладу» «музыкально-недоговоренному, русскому», на который изначально была «настроена память» (ДБ, 2000:144), но Набоков неоднократно утверждал, что, напротив, это было чудовищное, невероятно трудное, «безумное дело», «мучительная метаморфоза». Роману Гринбергу Набоков писал: *«С переводом “Conclusive Evidence” у меня заскок психологический. Предвижу невероятные, хотя вполне и даже весело преодолимые затруднения»* (письмо от 6 ноября 1953 года, Дребезжание моих ржавых русских струн:391- 392); когда первые главы уже были переведены и посланы для публикации в издававшийся Гринбергом журнал «Опыты», он добавил: *«У меня всякие несчастья и бури с переводом этой книги. Я очень многое меняю...»* (1953:396). Разным адресатам Набоков описывал работу над русским переводом как крайне трудную: *«Я был погружен в крайне мучительную работу русскую версию и перегруппировку “Убедительного доказательства”. Кажется, я не однажды рассказывал тебе, каким мучением было вначале сороковых переключение с русского на английский. Пройдя через ту чудовищную метаморфозу, я поклялся, что никогда не вернусь из моей умудренной хайдовой формы в более просторную джекилову и вот, после пятнадцати лет отсутствия, я снова купаюсь в горькой роскоши моей русской словесной мощи»* (Авторитетные мнения, 1954:149); закончив Превращение СЕ в ДБ, он пребывал *«без сил и в истерике»* (Переписка Набокова с Вилсоном, 1955:285).

Видимо, адекватность в ДБ языка воспоминаний их материалу парадоксальным образом нарушала идею книги, не случайно Набоков вводит тему трудностей автоперевода именно в предисловие к ДБ, а в русском тексте регулярно дает отсылки к объяснениям, которые был вынужден давать в СЕ: *«В оригинале этой книги мне пришлось подчеркнуть само собою понятное для русского читателя отсутствие гастрономического значения в этом деле (сборе грибов)»* (ДБ, 164), *«В сем месте американской и великобританской версий нынешней книги, в назидание беспечному иностранцу...»* (ДБ, 183)

Повторное возвращение к автобиографии, уже законченной и даже напечатанной, причем без расширения хронологии, с сохранением тематической и временной структуры, явление уникальное в истории жанра (в противоположность дописыванию автобиографии на протяжении десятилетий или переработке при переизданиях). Обычно причинами такого возвращения бывают радикально изменившееся представление о собственной жизни, смене адресата или более широкого контекста рецепции. В случае же с Набоковым интересно то, как, сохраняя, в общем, прежним корпус текста, он меняет его «окраску», применяясь к разным типам рецепции. В предисловии ДБ Набоков описывает различие между ДЕ и СЕ метафорически: *«Предлагаемая русская книга относится к английскому тексту как прописные буквы к курсиву, или как относится к стилизованному профилю в упор глядящее лицо: “Позвольте представиться, - сказал попутчик мой без улыбки, моя фамилья N.”. Мы разговорились. Незаметно пролетела дорожная ночь. “Так-то, сударь”, - закончил он со вздохом. За окном вагона уже дымился ненастный день, мелькали печальные перелески, белело небо над каким-то пригородом, там и сям горели, или уже зажглись, окна в отдаленных домах... Вот звон путеводной ноты»* (ДБ, 144).

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

- Критика и дополнения к “Убедительному доказательству”
- 2. Три времени

- Сны
- М[узей] С[равнительной] З[оологии] и собирание бабочек (переход назад в Россию)
- Школа св. Марка (со всеми подробностями)
- Рассказ, который пишу сейчас
- “Двойной разговор” (“Double Talk”) (расширенный)
- Эдмунд У[илсон]
- Лектор (the assistant professor), которого так никогда и не нашли (Кросс Фербенкс),

далее идут незаполненные пункты плана 10-14 и финальный пятнадцатый: *«Критика и дополнения к этому»* (Nabokov, 1943-1973:468-469).

7 ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В данной работе мы рассмотрели автобиографические романы Владимира Набокова, и сделали выводы на основе их исследования.

В приложении к работе представлена личная разработка автора, график писательской активности Владимира Набокова, где отражены практически все известные современности произведения писателя, а также географическое местоположение Набокова в момент написания того или иного произведения и хронологическая последовательность, в которой эти произведения были написаны Набоковым-Сириным.

Метод, которым пользовались мы, мы назовем методом критического литературного анализа.

Мы можем сделать вывод, что фикциональный, художественный текст, безусловно, базируется на отдельных фактах биографии писателя. Если же просто считать представленные произведения только художественными, то пропадает автобиографическая составляющая текста.

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

специфики интертекстуальности Набокова и особенностей автобиографической интертекстуальности.

Но, не стоит слишком увлекаться сопоставлением фактов, Набоков держит читателя в постоянном напряжении, играет с ним. Мы рекомендуем читателю, охранять свое индивидуальное восприятие текста и наслаждаться Набоковым

Из графика 1 , представленного автором в приложении к данной работе можно сделать вывод, что наиболее плодотворными в творчестве Владимира Набокова были 20-е годы прошлого столетия, проведенные писателем в Европе. Тем самым в заключение нашей работы мы ставим для себя новую цель, исследовать обстоятельства столь выдающейся писательской активности в указанный период жизни Набокова.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бойд Б. Владимир Набоков. Русские годы. Биография. Пер. с англ. М., Изд. “Независимая Газета”, СПб., “Симпозиум”, 2001.
2. Букс Н., Эшафот в хрустальном дворце, Москва, 1998
3. Гессе Г., Игра в бисер, Москва, 1969
4. Дарк О. Загадка Сирина / Набоков В. В. Собр. соч.: В 4т. Т. 1., Москва, Правда, 1990
5. Долинин А., Загадка недописанного романа, Звезда, 1997
6. Ерофеев В. Русский метароман Владимира Набокова, или В поисках потерянного рая // Вопросы литературы, 1988. № 10. С. 125-160
7. Ерофеев В., Русская проза Владимира Набокова , Набоков В. В. Собр. соч.: В 4т. Т.1.
8. Лекции по русской литературе, Независимая газета, 1996
9. Лекции по зарубежной литературе, Независимая газета , 1998
10. Маликова М. , Набоков: автобиография, Санкт-Петербург, 2002
11. Мамардашвили М. Философия и личность // Человек, 1994. №5.
12. Мышалова Д. Очерки по литературе русского зарубежья. Новосибирск: Наука, 1995
13. Набоков В. Другие берега, Москва, 1999
14. Набоков В., Американский период, Собр. соч. в 5т., СПб, 2002

15. Набоков В., Романы, Москва, 1988
16. Набоков В., Русский период, Собр. соч. в 5т., СПб, 1999-2000
17. Набоков В., Собр. соч. в 4т., т.1, Москва, 1990
18. Пузько В.И. , Ностальгия по элитному образованию в фельетонную эпоху
19. Стендаль А., Жизнь Анри Брюлара, Собр. соч. в 12т. Т. 12, Правда
20. Томашевский Б., Литература и биография, 1923, №4, 6-9
21. Bruss E., Autobiographical Acts/ The Changing Situation of a Literary Genre, 1976
22. Conclusive Evidence by Vladimir Nabokov, New Yorker, 1998-1999
23. Conclusive Evidence – Speak Memory. London, 1951
24. De Man P., Autobiography as de-Facement, 1984, 67-82
25. Diment G., English is a Sanctuary: Nabokov's and Brodsky's Autobiographical Writings, Slavic and East European Journal, 1993
26. Diment G., Vladimir Nabokov Nabokov and the Art of Autobiography, 1999
27. Do1eziel L., Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds, 1998, 18
28. Gusdorf 1956, 118
29. Lejeune Ph., On Autobiography, 1989
30. Pilling J., A Tremulous Prism: Nabokov's «Speak, Memory», Autobiographical statements, 154-171
31. Searle J., The logical status of Fictional Discourse, 1975, 319- 322
32. Spengemann W., The Formes of Autobiography, Episodes in the History of a Literary Genre, 1980, 168

33. Starobinski 1971, 287
34. Strong Opinions, New York, 1990, (1973)
35. Tammi P., Problems of Nabokov's poetics, Helsinki, 1985
36. Tammi P., Russian Subtexts in Nabokov's Fiction, Tampere, 1999

ИСТОЧНИКИ В ИНТЕРНЕТЕ

1. Ранчин А., биография Набокова
<http://www.krugosvet.ru/articles/104/1010417/1010417a1.htm>
2. Калинин И., «С того берега к другим берегам: Клио Герцена и Мнемозина Набокова, статья первая»,
<http://www.nlo.magazine.ru/scientist/90.html>
3. Ганина М., «Охотник на бабочек»
<http://sumbur.n-t.org/lc/ob.htm>
4. Проскурина Е., «Общая характеристика и основные тенденции прозы первой волны русской эмиграции»
<http://www.philology.nsc.ru/win/paper/emigration.html>
5. Шульман М., «100% Nabokoff»,
http://exlibris.ng.ru/bios/2001-11-29/6_nabokoff.html

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

Как Брайан Бойд не гонялся за дикими гусями: Интервью с официальным биографом Набокова

- *Брайан, как Вы стали официальным биографом Набокова?*
- **Брайан Бойд:** Я написал докторскую диссертацию о Набокове, и часть ее послал Карлу Профферу, редактору “Ардис-пресс”, издававшему Набокова по-русски в Америке, и он затем переправил ее Вере Набоковой. Когда я узнал, что Набоковой понравился фрагмент, я прислал ей всю работу целиком. После этого она пригласила меня в Швейцарию. В это время я работал над библиографией Набокова: существовало много работ о Набокове, но в них было очень мало фактов, и мне хотелось собрать библиографию, из которой ученые могли бы черпать более точные сведения. Итак, я приехал к Вере, и мы встречались четыре дня подряд. Вопросов у меня было масса. Набокова же была ко мне очень внимательна и даже засиживалась со мной допоздна. Она говорила, что моя докторская диссертация - самая замечательная вещь из всего, что было написано о Набокове. Тем более что кроме научной части, там было много биографических сведений. Потом я отправился назад в Новую Зеландию - мне пришлось быстро вернуться по условию моей стипендии - и вскоре мне пришло письмо от Набоковой. Она спрашивала, не хочу ли я заняться каталогизацией набоковских архивов. Я приступил к ним летом 1979 года, в Новой Зеландии, - тогда в нашем полушарии была зима - и продолжал в 1980. Вера Набокова очень оберегала свою частную жизнь. Она, конечно,

понимала, что для работы мне нужен доступ и к менее открытым материалам, в частности, письмам Набокова к матери. Но когда я попросил у нее посмотреть переписку, Вера возразила: “Зачем вам эти письма, вы же пишете библиографию? Если бы писали биографию, я бы вам их дала...” В это время я занимался преподаванием всего второй год, и писать было, в общем-то, некогда, но все равно я подал заявку на грант, чтобы писать биографию Набокова. И после этого напомнил Вере о нашем разговоре. Вера не знала, что делать. Но, с другой стороны, она была очень враждебно настроена к набоковской биографии, сочиненной Эндрю Филдом (имеются в виду книги Филда “Nabokov: His Life in Art” - “Набоков. Его жизнь в искусстве” и “Nabokov: His Life in Part” - “Набоков его жизнь в частностях”, - полные неточностей и скабрзностей. - Н. У.), и я убедил ее в том, что намерен “преодолеть” биографию Филда.

- *Когда вы писали биографию Набокова, не испытывали ли Вы то же ощущение, что было создано им в “Подлинной жизни Себастьяна Найта”?*
- **Брайан Бойд:** Да, отчасти. Набоков всегда боялся людей, которые передают информацию из вторых рук. Он предупреждал: “Бойтесь любого брокера!” История одного человека, переданная другим, увиденная третьим или рассказанная от лица умершего предполагает совершенно разные подходы. С другой стороны, я работал с архивами, рукописями, поэтому это не было “погоней за дикими гусями”, как в “Себастьяне Найте”. Я пытался рассказать не только о его личной жизни, но и о работе с текстами и издателями.
- *Зная, как Набоков относился к критике, можно предположить, что он мог испытывать подобные чувства и к собственному биографу. Вряд ли он не предостерегся на этот случай и не припас какой-то подводный камень, подвох...*
- **Брайан Бойд:** Набоков пытался контролировать восприятие и интерпретацию своей жизни и даже позднее говорил, что все его рукописи должны быть сожжены. Но все же после “Лолиты” он понял,

что все его рукописи очень ценны, и поэтому в дальнейшем он ничего не сжигал - разве что саму “Лолиту” и “Пнина”. Когда люди делают заметки в дневниках - чаще это предназначено для тех, кто их будет читать позже, как в случае Вирджинии Вульф. Но Набоков вел дневник лишь для собственных, частных целей и делал записи абсолютно практического содержания.

- *Какими принципами Вы руководствуетесь, анализируя прозу Набокова?*
- **Брайан Бойд:** Когда Набоков в автобиографии сравнивает шахматную задачу с текстом, он уподобляет читателя человеку, решающему шахматную композицию, а писателя - тому, кто ее составляет. Он описывает очень подробно одну шахматную задачу, которую, как мне кажется, специально составил для того, чтобы продемонстрировать ее как аналогию собственной литературной работы. Первое решение задачи, по Набокову, приходит на ум неопытному игроку, второе - возможно, полностью противоположное, - постигает человек, который снова обдумывает эту задачу, и только на третьем витке, когда он вновь подходит к ее разгадыванию, читатель находит по-настоящему мудрое решение, включающее предыдущие версии. Набоков сравнивает это с гегельянской идеей тезиса-антитезиса, чью диалектику Набоков называет спиралью, где первый виток - это тезис; виток, ведущий в противоположную сторону, - антитезис и третий - синтез, обобщающий и повторяющий их движения. На первом витке читатель совершает массу открытий в отношении характеров, сюжета, расположения вещей, предметов. И эти открытия приносят удовольствие. Набоков подготавливает новые пути, чтобы при повторном прочтении заинтересовать читателя. Часто он его разочаровывает и даже раздражает, поскольку читателю все время кажется, что существуют еще какие-то пути, еще какие-то решения. И только при третьем прочтении для наиболее умудренного читателя эти решения сводятся в одну точку. И только тут для читателя обнаруживаются абсолютно скрытые узоры и факты, которые, если бы он не продолжил свой поиск, не проявились бы. Они находятся на метафизическом уровне, уровне понимания тех глубинных идей, которые непостижимы при первых прочтениях.

- *Если сравнивать набоковские тексты с шахматной доской, позволяет ли он читателю выиграть?*
- **Брайан Бойд:** И да, и нет. Набоков позволяет выиграть, но, в то же время, тут же предлагает “победителю” более сложную игру. Многие считают, что Набоков стремится унижить своего читателя, заставить его проиграть. Но мне как человеку, который наслаждался трудами Набокова столько лет, кажется, что этот писатель не просто приглашает к игре, но делает нас соавторами своего творчества, разрешает приблизиться к ощущению творчества, подняться до уровня творца.
- *Как Вы относитесь к литературоведческой работе Набокова? Его размышления о коллегах - дают ли они ключи к пониманию, в том числе его творчества?*
- **Брайан Бойд:** Набоков очутился в необычной ситуации: большинство писателей его уровня не преподают литературу. В ту пору, когда он читал лекции в Корнелле и обучал студентов не самого высокого уровня, он был на вершине своей творческой жизни. Литературоведческие труды Набокова нацелены на очень разные аудитории - не во всех своих лекциях он сильно “старался”. Например, существует лекция Набокова о Пушкине, которая адресована очень интеллектуальной аудитории. С другой стороны, есть книга о Гоголе, в которой Набоков слишком много внимания уделяет особенностям языка. Однако, и в этой книге есть такие части, куда все время хочется возвращаться, для того, чтобы обнаружить глубочайшие секреты Набокова, например, подсказки к интерпретации “Дара”. И во многих других книгах он дает некое представление о том, как толковать его самого. Однако в “Комментариях к “Евгению Онегину”” Набоков старается быть не литературным критиком, а ученым - дисциплинированным и очень строгим к себе, что для него вообще не характерно.
- *Вы рассказывали, что, послав Набокову свою диссертацию о “Бледном огне” и изучая правку, в одном месте по его почерку поняли, что он очень раздражен. Что это было?*

- **Брайан Бойд:** В основном он отмечал небольшие опечатки. Но самое большое исправление касалось одного из комментариев, где я написал, что это ссылка на Кинбота. И Набоков написал очень зло: “Нет! Это профессор Харелей!”. Владимир Владимирович не написал мне, ответила Вера. Она сообщила также, что он нашел некоторые мои идеи просто блестящими.
- *Прекрасно зная творчество Набокова, Вы все же что-то открыли в нем после создания биографии?*
- **Брайан Бойд:** До того, как я стал писать биографию, я, конечно, много работал в архивах, пытаюсь понять его персонажей и основные идеи. Но все же работа над биографией помогла мне дополнить представление о его жизни и творчестве. Первая идея - Набоков переворачивает свой жизненный опыт и превращает его во что-то отрицательное. В “Машеньке” это история того, что было с ним, но - перевертыш с негативной стороны. То же самое в “Король, дама, валет” - точно такое же холодное, сердитое отношение к тому, что было с ним. Вторая - я понял, что Набоков использует тему искусства и счастливого супружества как трансценденцию по ту сторону себя, выход за пределы своей личности, бегство из тюрьмы самого себя. Это видно и в “Даре”, и в “Бледном пламени”, и в “Память, говори!”, и в “Смотри на арлекинов!”. Конечно, до тех пор, как я стал писать о “Смотри на арлекинов!”, я этого не понимал. И только когда я взялся за его последний роман, я увидел этот узор, и мне пришлось вернуться к началу и все переписать.

Беседовала Наталья Ульянова

Книжная витрина, Еженедельный информационный бюллетень.

<http://www.opt-kniga.ru/kv/interview.asp?id=90>

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

Основные издания:

- Александров В.Е. *Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика*. СПб., Алетейя, 1999.
- Анастасьев Н. А. *Владимир Набоков. Одинокий король*. М.: ЗАО Изд-во Центрполиграф, 2002.
- Анастасьев Н. А. *Феномен Набокова*. М., Сов. Писатель, 1992.
- Бло Ж. *Набоков*. СПб., 2000.
- Бойд Б. *Владимир Набоков. Русские годы. Биография*. Пер. с англ. М., Изд. “Независимая Газета”, СПб., “Симпозиум”, 2001.
- Букс Н. *Эшафот в хрустальном дворце. О русских романах Владимира Набокова*. М., Новое литературное обозрение, 1998.
- Мартынов Г.Г. *В.В. Набоков: (Библиогр. указат. лит. опубл. на рус. яз. в СССР, России, странах СНГ и гос. Балтии)*, СПб., 2001.
- Гурболикова О.А. *Тайна Владимира Набокова. Процесс осмысления*. М., 1995.
- Зверев А.М. *Набоков*. М., 2001 (Жизнь замечат. людей; Сер. биогр.; Вып. 812).
- Курганов Е. *Лолита и Ада*. СПб., 2001.
- Линецкий В.В. *«Анти-Бахтин» – лучшая книга о Владимире Набокове*. СПб., 1994.
- Люксембург А.М., Рахимкулова Г.Ф. *Магистр игры Вивиан Ван Бок: Игра слов в прозе Владимира Набокова в свете теории каламбура*. Ростов н/Д, 1996.

- Маликова М.Э. В. *Набоков. Авто-био-графия*. СПб.: Академический проект, 2002.
- Мулярчик А.С. *Русская проза Владимира Набокова*. М., Изд-во МГУ, 1997.
- Носик Б. *Мир и дар В. Набокова: первая русская биография писателя*. М., Совм. Изд. «Пенаты» и фирма «Рид», 1995.
- Проффер К. *Ключи к “Лолите”*. СПб., 2000.
- Хасин Г. *Театр личной тайны. Русские романы В.Набокова*. М., СПб., “Летний сад”, 2001.
- Шаховская З.А. *В Поисках Набокова; Отражения*. М., 1991.
- Шифф Стейси. *Вера (Миссис Владимир Набоков): Биография*. М., 2002.
- Шраер М.Д. *Набоков: Темы и вариации*. СПб., 2000.
- А.С. Пушкин и В.В. Набоков (*Сборник докладов международной конференции*). СПб., 1999.
- *Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова: Критические отзывы, эссе, пародии*. М., Новое литературное обозрение, 2000.
- *Набоков В.В. Pro et contra*. СПб., 1997.
- *Набоковский вестник. Выпуск 1-5*. СПб., 1997-2000.
- *Набоковский сборник: Мастерство писателя*. Калининград, 2001.
- Field, Andrew: *Nabokov: His Life in Art*. Boston, MA: Little, Brown and Co., 1967

ПРИЛОЖЕНИЕ 3

Биография Владимира Набокова

1899-1919 Россия

22 (10 по ст. ст.) апреля 1899 - Владимир Владимирович Набоков родился в Петербурге на Большой Морской улице, 47, в семье аристократов Елены Рукавишиковой и Владимира Дмитриевича Набокова.

1900 - рождение Сергея, первого брата Владимира Набокова (Сергей умрет в концентрационном лагере Nazi в 1945 году.)

1901 - мать Набокова отвозит своих детей в По, во Францию, в дом ее брата Василия, известного как Дядя Рука. В 1916 Дядя Рука завещает Владимиру огромное богатство, которое последний никогда не увидит.

1902 - появление первой гувернантки Набокова, мисс Рэйчел Хоум (Rachel Home).

1903 - рождение первой сестры Владимира, Ольги. В "Speak, Memory" Набоков отмечает, что самые ранние его воспоминания относятся к 1903 году.

1905 - Появление "Мадемуазель", швейцарской гувернантки из Луизианы, которая останется с Набоковым до 1912 года.

1906 - рождение второй сестры Владимира, Елены.

1908 - отец Набокова, член первой Думы, заключается в тюрьму на 90 дней, после подписания политического манифеста.

1911 - Набоков поступает в училище Тенишева. Рождение второго брата Набокова, Кирилла, который умрет в Мнине в 1964 году.

1914 - Набоков пишет свой первый стих.

1916 - первая книга поэзии, “Стишки” (68 поэм на русском), публикуется в Петербурге на средства семьи автора.

1917 - после революции отец Набокова работает в министерстве питания. 2-ое ноября - Владимир со своим братом Сергеем уезжают в Крым, где они живут на даче друзей их семьи, недалеко от Ялты. Вскоре к ним присоединяются и сестры с матерью.

1919-1939 Европа

Март 1919 - семья Набоковых покидает Севастополь на корабле, направляющемся в Константинополь, а затем в Лондон.

1919-22 - Владимир с братом посещают лекции в Кембриджском университете. Владимир в Trinity College, Сергей в Christ College. Семья временно проживает в Англии.

Август 1920 - семья Набоковых переезжает в Берлин, где отец становится редактором русской газеты “Руль” (The Rudder). Именно в “Руле” появятся первые переводы французских и английских поэтов, первая проза Владимира.

28 марта 1922 - в Берлине правыми экстремистами убит отец писателя. Июнь - Набоков получает степень доктора французской и русской литературы в Кембриджском университете, и вместе с семьей переезжает в Берлин. Публикует “Romain Roland”, “Colas Breugnon” (переводы с французского). В Берлинском “Слове” выходит сборник “Гроздь” (36 стихов на русском).

1923 - мать Набокова (одна с его сестрой Еленой) переезжает в Прагу, где ей предложена пенсия как вдове В.Д. Набокова. Выходит в свет “Торний путь” (The Emyrean Path) (128 стихов на русском). В Берлинском

журнале “Грани” появляются “Скитальцы” (The Wanderers) “предполагаемый перевод первого акта пьесы несуществующего английского писателя Вивиана Калмброода (анаграмма)”. Публикует “Аню в стране чудес” (перевод “Alice's Adventures in Wonderland” Льюис Кэрролл). 8 мая - Набоков. встречает свою будущую жену Веру Слоним на бал-маскараде в Берлине. 20 мая - в “Руле” публикуется “Смерть” (Death), драма в стихах в двух актах. 14 октября - в “Руле” публикуется “Дедушка” (The Grandad), драма в стихах в одном акте. 2 декабря - в “Руле” публикуется “Agasfer”, “драматический монолог, написанный в виде пролога к инсценированной симфонии” (подзаголовок Владимира Набокова.).

1924 - Заканчивает свою первую пьесу “Трагедия господина Морна” (The Tragedy of Mister Morn), драма в стихах в пяти актах. 6 апреля - публикация в “Руле” отрывков пьесы. 14 и 16 августа - публикация в “Руле” “Полюса” (The Pole), драма в стихах в одном акте.

25 апреля 1925 - свадьба с Вирой Слоним в Берлине. Сентябрь - в “Руле” публикуется “Драка”. В.Н. пишет “Машеньку” (Mary), свой первый роман. Февраль 1926 - в “Руле” публикуется история “Бритва” (The Razor). В Берлинском “Слове” выходит “Машенька”. Вторая пьеса Владимира Набокова “Человек из СССР” (The Man from the USSR) написана в Берлине.

1 января 1927 - в “Руле” публикуется только один акт из “Человека из СССР”.

Сентябрь 1928 - в “Руле” публикуется одна глава из книги “Король, дама, валет” (King, Queen, Knave) . В Берлинском “Слове” выходит “Король, дама, валет “. Декабрь - в “Руле” публикуется “Рождественский рассказ” (A Christmas Tale).

1929 - Набоков со своей женой отправляются сначала в Париж, а затем в восточные Пиренеи ловить бабочек. Начинает работу над книгой “Защита Лужина” (The Defense). В “Слове” публикуется “Возвращение Чорба” (The Return of Chorba) (15 историй и 24 стихотворения на русском). Многие из этих историй были опубликованы в “Руле” в

- 1924-1927 г.г. Сентябрь - в "Руле" публикуется одна глава "Защиты Лужина". В "Современных записках" (Contemporary Annals), № 40-42 публикуется "Защита Лужина". Выходит книга "Защита Лужина" (Берлин, "Слово").
- 1930 - в "Современных записках" , № 44 публикуется роман "Соглядатай"(The Eye).
- 1931 - в "Современных записках" , № 45-48 публикуется роман "Подвиг"(Glory).
- 1932 - выходит книга "Подвиг" (Париж, "Современные записки"). В "Современных записках" , № 49-52 публикуется "Камера обскура"(Laughter in the Dark).
- 1933 - В.Н. начинает работу над "Даром" (The Gift). Выходит книга "Камера обскура" (Париж, "Современные записки").
- 1934 - в "Современных записках" , № 54-56 публикуется роман "Отчаяние". 10 мая - рождается единственный ребенок Набокова Дмитрий.
- 1936 - выходит книга " Отчаяние " (Despair) (Берлин, "Петрополис"). В "Современных записках" , № 58-60 публикуется роман "Приглашение на казнь"(Invitation to a Beheading).
- 1937 - Набоков и Вира уезжают в Париж, спасаясь от растущей угрозы нацизма. Владимир вовлекается в "La Nouvelle Revue Francaise", встречается с Жаном Поланом (Jean Paulhan) и Джеймсом Джойсом (James Joyce), и сочиняет эссе на французском о Пушкине, названном им Пучкиным, "ou le vrai et le vraisemblable". Март - в "Последних новостях" публикуется "Подарок".
- 1938 - Дописывает две пьесы, начатые в России и Париже: "Событие" (The Event) и "Изобретение вальса"(The Waltz Invention). "Событие" публикуется в "Русских записках" (Russian Annals) в апреле, а "Изобретение вальса" в ноябре. В "Современных записках" , № 63-67 публикуются 1,2,3 и 5 главы "Дара". Выходит книга "Приглашение на казнь" (Париж, "Дом книги"). Выходит книга "Соглядатай" (роман с 12

историями на русском) (Париж, “Русские записки”). Начинает писать книгу на английском “ The Real Life of Sebastian Knight “ (Истинная жизнь Себастьяна Найта).

1939 - Сочиняет на французском “Mademoiselle O.”. Сочиняет “Волшебник” (The Enchanter), “первые наброски Лолиты”.

1940-1960 Америка

1940 - Публикует фрагменты “Solus Rex” (из неоконченного романа) в “Современных записках”, № 70. Набоковы отправляются в Соединенные Штаты. Владимир Набоков начинает свою работу в Музее Национальной Истории в Нью-Йорке. Знакомится с Эдмундом Вилсоном (Edmund Wilson), который рекомендует Набокова в газете “The New Yorker”.

1941 - выходит первый английский роман Набокова “The Real Life of Sebastian Knight” (Норфолк, КТ, “ New Directions “).

1942 - Становится исследователем в музее зоологии при Гарвардском университете. Три дня в неделю преподает русскую литературу в колледже Велесли (Wellesley College). В Нью-Йоркском “Новом журнале”, № 1 публикуется вторая часть “Solus Rex”, под названием “Ultima Thule”.

1944 - появляются публикации о Гоголе (Норфолк, “ New Directions “). Выходит книга “ Three Russian Poets “ (Три русских поэта) - переводы Пушкина, Лермонтова и Тютчева (Норфолк, КТ, “ New Directions “).

1945 - Набоков и Вира становятся гражданами США.

1947 - публикуется “Bend Sinister” Нью-Йорк, “Holt”). Выходит книга “ Nine Stories “ (Девять историй) - истории, некоторые из которых переведены с русского, а некоторые написаны на английском (Норфолк, КТ, “ New Directions “).

- 1948 - Набоков становится профессором русской и европейской литературы в Корнельском университете в Итаке, Нью-Йорк.
- 1951 - публикуется “Conclusive Evidence” (Нью-Йорк, “Harper”).
- 1955 - “ Lolita “ (Лолита), которую отказались опубликовать четыре американских издательства, выходит в Париже в “ Olympia Press”.
- 1956 - в Нью-Йорке публикуется “Весна в Фиальте” (14 историй на русском).
- 1957 - публикуется “ Pnin “ (Пнин) (Гарден Сити, НЙ, “Doubleday”). Отрывки “Лолиты” публикуются в “Anchor Review”.
- 1958 - выходит переведенный Дмитрием и Владимиром Набоковыми “Герой нашего времени” Лермонтова (Hero of Our Time) (Гарден Сити, НЙ, “Doubleday”). Публикуется “Dozen” (Дюжина) (Гарден Сити, НЙ, “Doubleday”). В США выходит “Лолита” (Нью-Йорк, “Putnam”).
- 1959 - “ Poems” (Стихи) (Гарден Сити, НЙ, “Doubleday”).

1960-1977 Швейцария

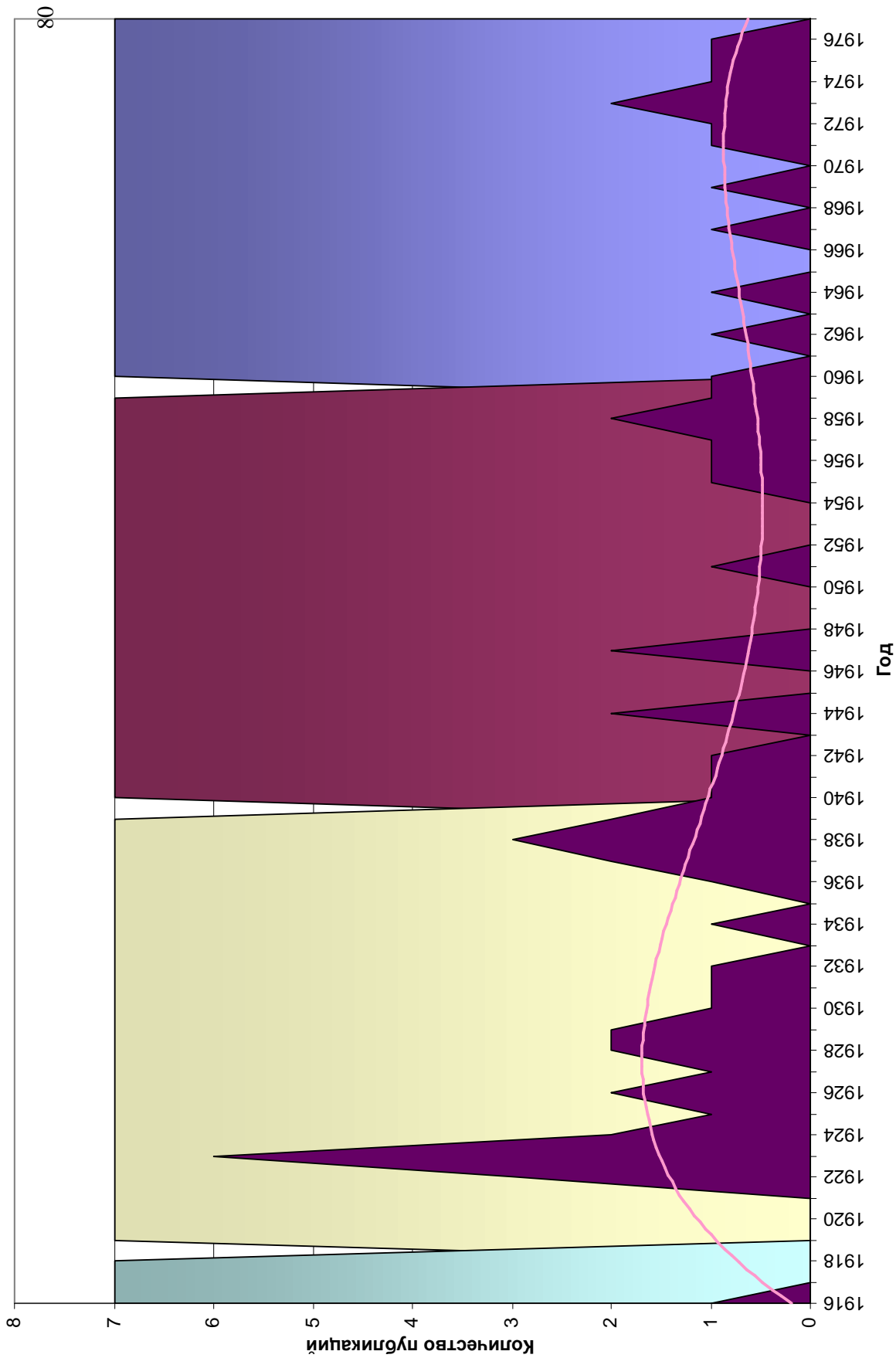
- 1960 - Владимир и Вира покидают США и уезжают в Швейцарию в Монтрею Палас (Montreux Palace). Публикуется переведенное Набоковым “Слово о полку Игореве” (The Song of Igor's Campaign) (Нью-Йорк, “Random House”).
- 1962 - публикуется “ Pale Fire “ (Бледный огонь) (Нью-Йорк, “Putnam”). Выходит фильм “Лолита”. Режиссер Стэнли Кубрик (Stanley Kubrick), в ролях Джэймс Мэйсон (James Mason), Шэлли Уинтерс (Shelley Winters), Питер Селлерс (Peter Sellers) и Сью Лайн (Sue Lyon). Владимир Набоков попадает на обложку “Newsweek”.
- 1964 - публикуется переведенный Набоковым “Евгений Онегин” Пушкина с комментариями (Принцтон, НЙ, “Princeton University Press/Bollingen Foundation”).

- 1967 - выходит "Speak, Memory" (Нью-Йорк, "Putnam"). Публикуются первые критические работы о Набокове: "Page Stegner's Escape into Aesthetics" и "Andrew Field's Nabokov, His Life in Art".
- 1969 - выходит "Ada or Ardor: A Family Chronicle" (Ада, или эротиада: семейные хроники) (Нью-Йорк, "McGraw-Hill"). Набоков попадает на обложку "Time".
- 1971 - публикуется книга "Poems and Problems" (Стихи и проблемы) (39 стихов на русском и английском, 14 стихов на английском, 18 шахматных проблем) (Нью-Йорк, "McGraw-Hill").
- 1972 - публикуется "Transparent Things" (Нью-Йорк, "McGraw-Hill").
- 1973 - публикуется "A Russian Beauty and Other Stories" (13 историй, некоторые из которых переведены с русского, а некоторые написаны на английском) (Нью-Йорк, "McGraw-Hill"). Публикуется "Strong Opinions" (интервью, критика, эссе, письма) (Нью-Йорк, "McGraw-Hill").
- 1974 - публикуется неиспользованный Кубриком сценарий "Лолиты" (Нью-Йорк, "McGraw-Hill"). Публикуется "Look at the Harlequins" (Посмотри на арлекинов) (Нью-Йорк, "McGraw-Hill").
- 1975 - публикуется "Tyrants Destroyed and Other Stories" (14 историй, некоторые из которых переведены с русского, а некоторые написаны на английском) (Нью-Йорк, "McGraw-Hill").
- 1976 - публикуется "Details of a Sunset and Other Stories" (13 историй, переведенных с русского) (Нью-Йорк, "McGraw-Hill").
- 2 июля 1977 - Набоков умирает в Лозанне. Он похоронен в Кларенсе под надгробным камнем, на котором написано: "Vladimir Nabokov, estivain" ("Владимир Набоков, писатель").

ПРИЛОЖЕНИЕ 4

График относительной творческой активности Владимира Набокова.

Составитель: Ю. Гайдай



Швейцария Америка Европа Россия Ролу. (Активность)

ГРАФИК 1

