

Дитя во времени.
Автобиографические сражения
Владимира Набокова*

С. С. Аванесов

НОВГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ ЯРОСЛАВА МУДРОГО

Аннотация. Статья посвящена анализу автобиографии как формы антропологической практики себя. В указанном ракурсе исследована автобиография Владимира Набокова «Другие берега» в связи с другими его произведениями. Рассмотрена философская сторона набоковских мемуаров, что позволило сформулировать главные проблемы автобиографического творчества писателя: соотношение памяти и воображения при построении сюжета, различие факта и события в структуре воспоминания, степень свободы личности от принуждения объективных исторических обстоятельств, возможность усмотрения смысла собственной биографии задолго до окончания физической жизни. В результате исследования автобиография Набокова характеризуется как борьба со временем за личное бессмертие на почве творчества. В этой борьбе писатель не столько выражает, сколько создает себя самого. Он занимает активную позицию в самом акте воспоминания, направляя память в русло поисков смысла своего

* Материал подготовлен при финансовой поддержке РФФИ, проект № 19-011-00124 «Философская автобиография как метод антропологической навигации».

Аванесов С. С. Дитя во времени. Автобиографические сражения Владимира Набокова // Критика и семиотика. 2020. № 2. С. 337–363.

прошлого, начиная с раннего детства. Человек, вспоминая себя, получает возможность вырваться из линейного хода времени, различить в прошлом повторы и прочесть их как знаки своей биографии. Наконец, перенастройка биографической оптики позволяет автору оказаться на такой точке зрения, с которой он сквозь обычные предметы начинает видеть не только прошлое и будущее в их взаимном переходе, но и вечность. Тем самым писатель избавляется от главной угрозы, нависающей над смертным существом, – от перспективы его полной аннигиляции.

Ключевые слова: автобиография, антропология, Владимир Набоков, время, память, личность, свобода.

УДК 128/129; 82-94

DOI 10.25205/2307-1737-2020-2-337-363

Контактная информация: Аванесов Сергей Сергеевич, доктор философских наук, профессор, заведующий кафедрой теологии, Новгородский государственный университет им. Ярослава Мудрого (Великий Новгород, Россия, iskiteam@yandex.ru)

И географии примесь
к времени есть судьба.

Иосиф Бродский
Строфы. IX
1978

Введение

Автобиография представляется наиболее парадоксальным из литературных предприятий, поскольку всегда чрезвычайно легко нарушает свои жанровые границы и активно вторгается в сферу антропных практик. Чем же является автобиография помимо того, что она представляет собой один из повествовательных жанров? Насколько автобиография оказывается для ее автора не просто нарративом, но «инструментом» постижения и созидания, «механизмом» сознательного поиска и осмысленного конструирования себя самого? Насколько она, более того, представляет собой дискурсивный способ «сборки» мира как поля жизни конкретной личности – не абстрактного «космоса» физиков и метафизиков, а того *реального* универсума, который вращается вокруг конкретного «я» и который несет на себе все признаки его присутствия? И, наконец, насколько успешным может быть автобиографическое сражение за «присвоение» и «освоение» мира, чей статус традиционно навязывается нам как объективный и принудительный? Можно ли понимать автобиографию как «пересоздание» этого мира и тем самым его возвращение к исходному, еще не искаженному об-

разу *человеческого* универсума, из которого «цивилизация» и «позитивная наука» нас так усердно выталкивают? Преодолевается ли экзистенциальная *вторичность* человека и культуры на автобиографическом поле битвы?

Эти вопросы имеют не только академический подтекст, они несут в себе очевидную экзистенциальную актуальность. Автобиография «как акт, а не как литературный жанр, рождается в моменты поиска человеком своего места в мире, в истории, в жизни» [Смирнов, 2019, с. 25]. Здесь происходит подлинно философский процесс самоопределения человека-в-мире, осмысления собственной жизни в форме *связной* биографии. Доступные нам экземпляры автобиографий демонстрируют прежде всего усилия их создателей по формированию самих себя и в этом отношении служат примерами самосозидания посредством мемуарного текста. Одним из лучших примеров такого рода является автобиография Владимира Набокова, внимательное чтение которой помогает нам получить частные ответы на поставленные выше общие вопросы.

Путь жизни

Автобиография Набокова известна нам в трех вариантах: «Conclusive Evidence: A Memoir» (1951), «Другие берега. Автобиография» (1954), «Speak, Memory: An Autobiography Revisited» (1967). Как видим, уже на стадии публикации этот текст переживал трансформации в течение 16 лет. Однако в целом, с учетом длительного подготовительного периода, автобиография Набокова в ее окончательной редакции – это «результат многочисленных кропотливых переработок на двух языках, длившихся в течение тридцати лет» [Розенгрант, 2001, с. 931]. Обратим внимание еще и на то, *когда именно* Набоков осуществил первую публикацию автобиографии как законченного текста. Это произошло в тот момент, когда ровно *две трети* биографии писателя были позади (прожито 52 года из 78), хотя *сочинять* ее Набоков начал еще в 1935 г. [Бойд, 2010, с. 837], когда его жизнь только подходила к экватору; сам Набоков утверждает, что «краеугольный камень» воспоминаний был заложен в 1936 г., когда ему стал ясен «порядок» произведения [Набоков, 1997б, с. 97]. Первое издание автобиографии Набокова приходится ровно на середину периода от начала написания до выхода ее последней (окончательной) версии: от 1935 / 1936 до 1967 – 32 года, половина этого срока – 16 лет, и ровно через 16 лет после начала автобиографической работы выходит «Conclusive Evidence», а еще через 16 лет – «Speak, Memory».

Вообще *мерность* жизни Набокова поразительна. Между рождением (1899) и написанием первого романа ¹ (1925) проходит 26 лет; между первым романом и первым изданным вариантом полной автобиографии (1951) – еще 26 лет; между первой автобиографией и кончиной (1977) – последние 26 лет. Жизнь, таким образом, упорядочивается этими двумя крайними событиями и двумя внутренними границами (первый роман и первая автобиография), распадаясь на три равных по объему «раздела» или «главы». При этом обе крайние даты жизни украшены двойными нечетными цифрами: 99 и 77. Те же *три* такта усматриваются и в судьбе Набокова-писателя: «Из князей в грязи историческим ураганом, а потом, на зубах, обратно в князья» [Курицын, 2013, с. 18]. В европейском изгнании Набоков превращается в Сирина, проходя «через сквозную нищету» [Ерофеев, 1990, с. 169] межвоенной эмиграции, а по отбытии в Америку опять становится Набоковым, по водам многим возвращаясь с новым опытом к своему прежнему имени, как Одиссей со своим троянским опытом возвращается к прежнему статусу царя Итаки. Правда, в этом биографическом возвращении Набокова нет того географического совпадения, которое позволило Одиссею пережить краткое чувство полного удовлетворения.

«Другие берега» представляют собой такой текст, в котором автор ищет путь к самому себе, уже почти потерявшемуся в эмпирической неразберихе великого переселения и всемирного культурно-исторического сдвига. Автобиография – это «своего рода перевал в творческом пути Набокова» [Аверин, 2017, с. 251], обозначающий и реализующий его усилие, направленное против всепобеждающего хаоса. В этой борьбе за самосохранение Набоков делает ставку на память. Именно так – как к истории борьбы автора против «законов времени» за собственное бессмертие ² – мы и должны подходить к смыслу «Других берегов».

Между тем, что означает само наименование русской версии автобиографии Набокова? Другие берега – они *другие* по отношению к чему? По отношению к России и Европе, откуда автор вглядывается в свое пока не наступившее заокеанское будущее? Ведь в Америку герой мемуарного сочинения так и не отплыл, и она в тексте присутствует как *отсутствующая*

¹ Роман «Машенька», по сообщению самого Набокова в предисловии к американскому изданию, был написан в основном в течение 1925 г. и к началу следующего года «был кончен» [Набоков, 1997а, с. 67]. Ср.: «“Машеньку” Сирин писал с весны до конца 1925 года», а уже 23 января 1926 г. «прочел роман в литературном кружке» [Курицын, 2013, с. 12].

² В этой целевой установке мы можем увидеть ответ Набокова на уже витающий в европейской культурной атмосфере радикальный тезис о «смерти автора» (ср.: [Смирнов, 2019, с. 30–34]). Набоков заранее демонстрирует, что автор жив как реальный «инициатор текста, заключающего в себе смысл и предназначенного для отклика читателя, приумножающего этот смысл» [Спешилова, 2016, с. 124].

щая, пока что еще *другая*. Вячеслав Курицын полагает: сочиняя в Париже «Подлинную жизнь Себастьяна Найта», в которой он занимается «перечетом» всего ранее написанного, Набоков словно бы «прикидывает, что из русского багажа пригодится на других берегах» [Курицын, 2013, с. 258], соответственно, в Америке³. Или они «другие» по отношению к России – если смотреть в сторону настоящей (а тогда предстоящей) Европы из русского былого? Или по отношению к Европе – если смотреть в сторону утраченной России (ср.: [Ерофеев, 1990, с. 164]), в хроническое и географическое прошлое? Соответственно, это берега американские? Европейские? Российские? Или вообще всякие? В последнем случае всплывает знакомая картина жизни как реки или моря, вообще водного простора, который надо преодолевать ради встречи с чаемым берегом. Тогда образ жизни предстает как образ путешествия, пути, плавания, подобно Одиссею, от одного берега к другому и далее: «Я страны менял, как фальшивые деньги» [Набоков, 1991, с. 271]. Биография в таком случае заранее, из самого заголовка, предстает как *одиссея*.

Но смена берегов – это не только и не столько перемещение в географическом пространстве. Это и путь в экзистенциальном смысле [Аванесов, 2018, с. 45–46]. Память писателя ведет нас, читающих его автобиографию, из его «нового рая» [Набоков, 1991, с. 275], обманчивого и зыбкого, «в подлинный набоковский рай, который дал ему возможность болезненно ощутить свое позднейшее существование как *изгнание* в гораздо более широком, а главное, более глубоком смысле, чем эмиграция» [Ерофеев, 1990, с. 177], – как перемещение к подлинно «другим берегам» по сравнению с его детским раем. Подобно изгнаннику Энею, он ищет тот берег, на котором сможет основать *свой* город, построить свою новую Трою. Уже сам поиск этого берега наполняет душу оптимизмом. Мысль о том, что мой потерянный рай сохранился *только* в моей памяти, вызывает тоску; мысль о том, что мой потерянный рай *сохранился* в моей памяти, отзывается в душе радостью обладания сокровищем.

Или *берега* – это и о *времени* человеческого присутствия в мире? О жизни и смерти, которая маячит вдали, за всеми биографическими берегами, как *последний причал*? И тогда чаемая встреча после смерти – это встреча «на иных берегах» [Курицын, 2013, с. 334], уже не земных, но потусторонних, где тебе становится ясен смысл и порядок твоей земной жизни.

³ В этом отношении чрезвычайно важно, что, являясь переводом *американского* текста, «Другие берега» растут всё же напрямую из России, из *русского* опыта автора. Поэтому неудивительно, что названная книга – «главная, если не единственная, творческая удача Набокова в американский период, таким в нём торчащая особняком, что у нас сложилась традиция публиковать мемуар в собраниях сочинений мастера среди текстов сирийской, русской эпохи» [Курицын, 2013, с. 18].

Воспоминание собственной жизни в ее внутренней связности побуждает Набокова обратить пристальное внимание на две *философские* темы. Это тема *времени* и тема *индивидуальной свободы*. «Как устроено время?», «насколько я свободен от эмпирических обстоятельств?» – вот вопросы, ответить на которые стремится Набоков, обращаясь к истории собственной жизни. Само это обращение свидетельствует о том, что наша биография может считаться состоявшейся, когда мы ответили себе на эти вопросы, а не тогда, когда закончится наша фактическая жизнь. Только поэтому и возможна *автобиография*. Иначе как мы можем описать свою жизнь, продолжая жить и после завершения текста о ней? Как может это сделать писатель, чья биография продолжается и после его физической смерти? Автобиография – это философия собственной жизни, построенная на осмыслении ее истории. И хотя *история* жизни может продолжаться, но если ясна ее *философия*, то и автобиография, следовательно, возможна. Она возможна даже и на середине пути от рождения к смерти, если ее автору и герою удалось вспомнить о себе самое главное.

Память и текст

К теме точности и полноты воспоминания можно отнести прежде всего вопрос о том, что именно видится автору в прошлом из будущего, что именно он помнит, а что в минувшем от него неизбежно скрыто им самим, вспоминая это минувшее как *свое* прошлое. Написание автобиографии – это не просто горделивый отказ от передачи собственной жизни на откуп будущему внешнему исследователю, отказ от биографического аутсорсинга. Голос прошлого, который слышит автор *чужой* биографии от современных ему свидетелей, отличается от голоса «автобиографической» памяти.

Этот Голос из Тумана раздался в самом тусклом закоулке моего сознания. Он был лишь отзвуком некоей возможной истины, вовремя напомнившим: не очень-то доверяй сведениям о прошлом, услышанным из уст настоящего. Остерегайся и самого честного посредника. Помни, что добытое тобою знание – с тройным дном: повествователем сшито, слушателем перекроено и от обоих сокрыто покойным героем повести [Набоков, 2008, с. 89–90].

Автобиография позволяет ее читателю надеяться, что такие искажения окажутся в значительной степени преодоленными за счет совпадения героя, слушателя (во всяком случае, *первого* слушателя) и повествователя в одном лице.

Удерживать власть над собственным прошлым, не передоверяя его никому постороннему, вовсе не означает прятать его от чужого взгляда; это значит решать, каким оно было *на самом деле*. Выступая в качестве автора собственной биографии, Набоков оставляет это право за собой. Сам «отто-

ченный слог» его воспоминаний наглядно подчеркивает абсолютную власть автора над прошлым [Бойд, 2010, с. 184–185], тождественную его власти над мемуарным текстом; после этого любая извне написанная биография уже с необходимостью превращается в комментарий к этому *первичному* тексту. Набоков ближе всех прочих стоит к своей текстуально оформленной биографии, он ее *первый* владелец. Сама художественность, подчеркнутая литературность этого текста свидетельствует о той же власти: «Перед нами не уличный балаган, набитый случайными воспоминаниями, но основательно отрежессированное представление с Набоковым в кресле постановщика» [Там же, с. 184], организующим сам процесс явления прошлого перед лицом зрителя. Главный герой этой презентации – сам «постановщик»; власть над прошлым оказывается, таким образом, просто самообладанием творца.

С одной стороны, автобиография – это речь самой памяти⁴. Автором воспоминаний, по собственному признанию Набокова, руководит «чистый ритм Мнемозины» [Набоков, 2017, с. 242]. Память здесь отпущена *на волю*, и автор должен только подстроиться под ее «ритм». Между прочим, Мнемозина – это титанида, а не муза; она родила муз от интимной связи со своим родным племянником Зевсом (Apollo. Bibl. I 3, 1). У Гомера же призывается как раз муза, помогающая складно *выразить* прошлое: «Муза, скажи мне о том многоопытном муже [Ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα, πολύτροπον]» (Od. I 1); «скажи же об этом что-нибудь нам, о Зевесова дочь, благосклонная муза [буквально – *богиня*: θεά]» (Od. I 10). Набоков зовет на помощь не какую-либо из муз, но саму их мать – память как исток творчества. Так что дело не в том, что Мнемозина якобы «муза памяти» [Курицын, 2013, с. 20], а в том, что музе вспоминающего писателя нужен материал для построения осмысленного сюжета жизни, а этот материал и должна ему предоставить отпущенная на волю память.

С другой стороны, «воспоминание – это художественный акт» [Там же], предполагающий, что позиция вспоминающего автора остается активной и пристрастной: «Я попытался дать Мнемозине не только волю, но и закон» [Набоков, 2017, с. 7]. Этот закон необходим как для достижения цели, так и для соблюдения стиля. Во-первых, автор присматривает за памятью и направляет ее работу, дабы отыскивать в прошлом «ключевые события собственной судьбы» [Питцер, 2016, с. 453]. Во-вторых, автор навязывает памяти тот внутренний порядок, который «находится в орга-

⁴ Между прочим, сам Набоков предполагал ввести имя матери муз в название последней версии своих мемуаров. «Выбранное им название взывает к памяти с торжественностью, достойной эпического поэта: “Муза, пропой нам...” Он даже подумывал о том, чтобы прямо обратиться к Мнемозине, богине памяти, матери всех муз, однако издатель предостерег его, сказав, что дать книге название “Говори, Мнемозина” – значит совершить коммерческое самоубийство» [Бойд, 2010, с. 179].

ничном согласии со всеми остальными, по которым построена эта проза» [Зверев, 2004, с. 9]. Память обязана способствовать достижению целей, поставленных автором. Цель и стиль обусловлены друг другом, работают друг на друга, совместно вводя освобожденную память в русло авторского замысла. Поэтому у Набокова мы не найдем строгого различия «между художественной формой и процессом отбора, без которого немислима память. И то, и другое результатом своим имеет создание узорчатого целого из разрозненных элементов, то и другое имеет структуру, которую можно уподобить космической синхронизации» [Александров, 1999, с. 60], позволяющей увидеть в череде случайных фактов порядок и, может быть, замысел.

Набоков с его врожденной способностью «заклинать и оживлять былое» [Набоков, 2017, с. 59] чувствует себя свободным по отношению к «фактам» прошлой жизни⁵. Более того, он даже утверждает, что «голых фактов в природе не существует, потому что они никогда не бывают совершенно голыми»; и плох тот писатель, который наивно верит, «что они могут существовать сами по себе» [Набоков, 2010б, с. 84]. Сочинение автобиографии не исключено из сферы действия этого принципа. «Любое воспоминание искажает, преувеличивает и преуменьшает», оно всегда «перемолото в фильтрах сознания и времени» [Курицын, 2013, с. 20]. Однако в этом масштабировании прошлого проявляется не произвол автора по отношению к своему былому, а то самое пристрастие, которое позволяет понять, что «в несущественных с виду деталях скрыты крупные события либо даже тематические доминанты жизни» [Александров, 1999, с. 58], и благодаря этому увидеть в прошлом *смысл и порядок*. Именно таким «законом» обуздана Мнемозина⁶. Набоков стремится к точности понимания себя, но это не «документальная» точность, и его автобиография строится «не по анкетному принципу» [Аверин, 2017, с. 245–246]. Своеобразная «художественная документалистика» набоковских воспоминаний [Кури-

⁵ Эта свобода проявляется прежде всего в том, что некоторым фактам личной жизни он принципиально не дает места в тексте. «Годы гаснут, мой друг, и, когда удалятся совсем, никто не будет знать, что знаем ты да я» [Набоков, 2017, с. 230]. Эта же тема преднамеренной скрытности звучит в романе «Смотри на арлекинов!»: «Одни лишь ослы и гусыни думают, будто автор воспоминаний опускает какие-то куски своего прошлого потому, что они тусклы и никчемны. <...> Я лишь исковеркал бы реальность, возмись я рассказывать здесь, *что* знаешь ты, *что* знаю я, чего никто больше не знает, о чем никогда, никогда не пронюхает фактолюбивый, грязнопытливый, грязнопотливый биографоман» [Набоков, 2010в, с. 282–284]. Бессмысленная откровенность грозит искажением *реальности*, поскольку способна отвлечь от *главного*, закрыть собой *подлинно важное*.

⁶ Внимание к частностям, к тому же, способствует обнаружению универсальных идей и закономерностей; так, например, «связать в синтез идею личности и идею общности» автору удастся, наблюдая гармоничное «экологическое единство» бабочек и среды их обитания [Набоков, 2017, с. 116].

цын, 2013, с. 20] далека от «объективной» фиксации всех фактов без разбора, она подчиняется логике поиска смысла. «Мне думается, – признаётся Набоков, – что в гамме мировых мер есть такая точка, где переходят одно в другое воображение и знание, точка, которая достигается уменьшением крупных вещей и увеличением малых: точка искусства» [Набоков, 2017, с. 16]. В этой парадигме память и воображение перестают противоречить друг другу.

Собственная биография создается не только из «чувства самосохранения» [Набоков, 2009, с. 79]: прошлое выступает как *ключ* к настоящему и будущему; именно в этом отношении воспоминание о прошлом является «ключевым» (conclusive) условием осмысленности жизни, превращения ее в *биографию* с замыслом и сюжетом. Писатель, делающий героем своего повествования самого себя (например, Пруст), «находит мост, соединяющий настоящее с прошлым»; этот мост – «произведение искусства – единственное средство для такого овладения прошлым» [Набоков, 2010а, с. 341–342]. И сам Набоков способен понять свою былую жизнь, «только поднимая ее на свет искусства» [Набоков, 2017, с. 16]. В прошлом – ключ к настоящему и будущему. Но требуется и второй ключ, позволяющий это прошлое воссоздать и представить. «Ключом к воссозданию прошлого оказывается ключ искусства», – утверждает Набоков [2010а, с. 298]. Такова «власть ключей», на обладание которой претендует автор собственной биографии.

Можно ли в таком случае строго различить воспоминание и воображение в едином пространстве автобиографического текста? Читателю Набокова, видимо, «следует с самого начала отказаться от вопросов относительно границ памяти и воображения в его рассказе. <...> Набоковская Мнемозина – воплощенный артистизм. У Набокова всё становится литературой, всё устремлено к литературе» [Зверев, 2004, с. 9], какими бы интимными ни были темы его повествований. Литература выступает для Набокова, помимо прочего, как способ противодействия окончательному забвению себя. Сочинение романа для него всегда оказывалось превращенной формой ведения дневниковых записей. Перемещения Набокова в пространстве «добросовестно делились декорациями с романами, герои которых отлучаются из Берлина в Швейцарию, Францию и Прагу примерно в пропорции отлучек своего автора»; так, Мартын Эдельвейс «весной 19-го уплывает из Крыма, несколько дней болтается в Афинах, вскоре поступает в Кембридж: всё по стопам Набокова» [Курицын, 2013, с. 283]. Исчезающее в пустынях памяти прошлое закрепляется в литературных персонажах, обретая в них свою определенность, как бы сохраняясь в них: «Сирин часто возвращался к своему – богатому во всех смыслах – детству, одаривая его осколками (то есть осколками детства. – С. А.) самых разных героев: кому <...> телефон в дом установит, кому сине-красный мячик подсунет, кому – гувернантку» [Курицын, 2013, с. 21], а кому и «гигант-

ский фаберовский карандаш» [Чук, 2015, с. 299]. В мемуарах же Набоков действует в обратном порядке: отбирает у героев ранее розданные им вещи, ситуации, впечатления, мысли и возвращает их себе. Теперь читатель может узнать, что и кому было и будет⁷ отдано во временное пользование.

Иначе говоря, Набоков умеет жить сразу в двух измерениях – в воспоминаниях о себе и в жизни героев собственных произведений. Пропорцию же между опубликованным и интимным определяет сам автор.

Воображение и искусство потребны писателю для того, чтобы преодолеть свою пассивную позицию в отношении собственной жизни, чтобы не поддаваться соблазну редуцировать ее к последовательности фактов, механически произведенных универсальной причинностью. Набоков писал автобиографию, «желая как можно полнее выразить собственную истину – не отобразить разрозненные эпизоды, имевшие место в прошлом, но попытаться преодолеть пределы времени» [Бойд, 2010, с. 179], взломать из текучего настоящего замкнутость и статичность прошлого. Поскольку точное изложение фактов ради самого этого изложения не вписывается в данную программу, постольку оно отбрасывается. Написание автобиографии, согласно Набокову, преследует *две* взаимосвязанные цели – «описать прошлое с предельной точностью и отыскать в нём полноточные очертания, а именно: развитие и повторение тайных тем в явной судьбе» [Набоков, 2017, с. 7]. Первая цель требует точной дескрипции фактов, вторая – их смысловой интерпретации. Таким образом, автобиография – произведение сколь историческое, столь же и философское. Биография и может возникнуть перед глазами только тогда, когда она сложится в некое образное единство, обусловленное открывшимся внутренним (тайным) смыслом, связующим отдельные и на первый взгляд разрозненные жизненные эпизоды. Но если гипотетическому автору чужой биографии допустимо хронически отстоять от своего героя сколь угодно далеко, дабы позволить постепенно проявиться скрытым смыслам его жизни, то писатель собственной биографии не имеет на это времени и должен усматривать их прямо сейчас.

Время и свобода

Усмотрение смысла собственного прошлого оказывается частью и даже условием настоящего: я емь тот, кем я себя помню. Стиль и сюжет – литературные инструменты для управления памятью, упряжь Мнемозины.

⁷ «Другие берега» играют двойную роль «по отношению к текстам, написанным до и после них. По отношению к первым они становятся комментарием, по отношению ко вторым приложением. <...> Любой текст, созданный Набоковым после “Других берегов”, писался с сознанием того, что читатель уже располагает автобиографическим ключом к его восприятию» [Аверин, 2017, с. 261–262].

Но власть над памятью – не крайняя цель Набокова. Эта власть нужна автору для осуществления более масштабной операции по выходу из-под пресса принудительной фактичности, для достижения такого состояния мира, когда существующим оказывается лишь то, что удостоилось моральной санкции автора. И если Набоков «не заметил» Гитлера (см.: [Курицын, 2013, с. 278–282; Ерофеев, 1990, с. 165]), то тем хуже для Гитлера. Низкому и неважному, сколь бы грандиозным по объективным масштабам оно ни было, принципиально не уделено внимания в избирательной памяти свидетеля. В *чистом* мире воспоминания, принадлежащем лично Набокову, для фюрера и компании нет места. В этой брезгливой позе Набокова можно довольно ясно прочесть своеобразный аскетико-эстетический мотив *отказа* смотреть в сторону мерзости, а тем более *рассматривать* ее, позволяя тем самым овладевать нашим вниманием, владеть нами. Мерзость «объективного» мира недостойна того, чтобы мы о ней даже упоминали, чтобы мы отводили ей место в нашей памяти, чтобы мы тем самым косвенно оправдывали ее существование, чтобы мы передавали ее нашим будущим читателям как вирус, способный их убить. В «объективном» историческом времени Гитлер, конечно, существовал; но художественное время не равно астрономическому, «они сделаны из разного теста», они конфликтуют друг с другом, у них разное содержание; поэтому у Набокова «время реальное и литературное – разные сущности и совпадать не могут» [Курицын, 2013, с. 286–287]. Набоков – не хронист, не летописец, не пассивный фиксатор исторических фактов, не зеркало эпохи, а избавитель мира от зла, новый Эмпедокл (ср: [Аванесов, 2007, с. 159]). Так на поле мемуарной литературы писатель пытается одолеть «объективное» время, которое пытается овладеть им.

Таким образом, вспоминающая мысль автора мемуаров движется по особой траектории: «между обманчивой поверхностью и подлинным внутренним смыслом» [Александров, 1999, с. 68], т. е. между *фактом* и *событием*. «Голые факты» случайны, бессвязны и мимолетны; события наполнены внутренним смыслом и, более того, встроены в общий смысловой узор, в универсальную картину личной судьбы. Задача писателя, вспоминающего себя, – высвободить этот узор из хаоса событий, дабы пройти «по личной обочине общей истории» [Набоков, 2017, с. 19], обнаружить и утвердить собственную *линию жизни*. В автобиографии всегда «речь идет о чем-то большем, чем память, сколь бы яркой и непрерывной она ни была. Нужно искать скрытый смысл» [Набоков, 2010а, с. 340], чтобы поднять факты до уровня событий. И вся литературная оснастка вспоминающего нужна ему именно для решения этой задачи.

Автор, глядящий на себя в прошлом «сквозь тщательно протертые стекла времени» [Набоков, 2017, с. 181], тем самым получает возможность поставить вопрос о природе этого времени и способен проникнуть в тайну его *нелинейного* устройства. События или связанные с ними вещи, по убе-

ждению Набокова, могут откликаться эхом в более поздние времена⁸. «Обнаружить и проследить на протяжении своей жизни развитие таких тематических узоров и есть, думается мне, главная задача мемуариста» [Набоков, 2017, с. 18]. Значит, Набоков уверен, что личное бытие логически и мелодически оформлено, что подлинная человеческая жизнь может быть только такой. Память как раз и помогает выявить эту гармоническую подоплеку жизни как ее неперемное условие. Мнемозина «соединяет разрозненные части основной мелодии, собирая и стягивая ландышевые стебельки нот, повисших там и сям по всей черновой партитуре былого» [Набоков, 2017, с. 149]. Эти сквозные темы и их «сложные взаимоотношения» [Бойд, 2010, с. 185] держат на себе сюжет автобиографии. В «Парижской поэме» (1943) Набоков утверждает ровно то же самое [Набоков, 1991, с. 277–278], дополняя и усложняя тему узоров / повторов идеями движения жизни по спирали, залегания начал взрослой жизни в раннем детстве, объяснения настоящего прошлым и, наконец, тезисом о личности как своеобразном «центре сборки» эмпирического мира.

Признак нелинейности движения времени схвачен Набоковым в образе повторяющегося событийного узора. «Признаюсь, я не верю в мимолетность времени – легкого, плавного, персидского времени! – пишет Набоков. – Этот волшебный ковер я научился так складывать, чтобы один узор приходился на другой. Споткнется или нет дорогой посетитель, это его дело» [Набоков, 2017, с. 118]. О ковре времени говорит и Цинциннат: «Там время складывается по желанию, как узорчатый ковер, складки которого можно так собрать, чтобы соприкоснулись любые два узора на нём, – и вновь раскладывается ковер, и живешь дальше, или будущую картину налагаешь на прошлую, без конца, без конца» [Набоков, 2010г, с. 89–90].

⁸ В качестве эталонного примера такой переключки Набоков предлагает нам случай со спичками генерала Куропаткина [Набоков, 2017, с. 17]. Вопрос внимательного читателя самому себе: откуда мы знаем, что встреченный на мосту «седобородый мужик в овчинном тулупе» – это бывший генерал Куропаткин? Из намека-подсказки самого Набокова, вставившего этот эпизод в контекст рассуждения об «узорах» истории? Но почему тогда он не говорит об этом прямо, хотя бы и со слов отца? «Вдруг они узнали друг друга», – это всё, что мы слышим от писателя. Да ведь и «огонька» у отца не оказалось, так что и спичечный «узор» мог сложиться, да не сложился. Поэтому мы вольны думать, что образ генерала возник в тексте Набокова, пробужденный внезапной ассоциацией с темой спичек. Не хочет ли здесь писатель, чтобы читатель в своем воображении сам достроил картину, которой в реальности не сложилось, и тем самым принял на себя часть ответственности за авторскую гипотезу? Похожий прием обнаруживается в эпизоде с подбрасыванием отца «мужиками» и спонтанным видением заупокойной службы [Набоков, 2017, с. 21–22]; прочитывая этот эпизод, читатель, еще не знающий дальнейших событий [Александров, 1999, с. 63], волен ассоциировать фигуру парящего отца и с «непринужденными позами небожителей» на церковных сводах, и с телом усопшего в гробу.

Время не уходит безвозвратно, события сохраняются и даже повторяются в новом облике; само их повторение свидетельствует об их значимости. Прошлое не исчезает навсегда, и время не может отнять у нас самого важного. Человек, помнящий себя во времени и понимающий время через себя, «всегда чувствует себя дома в своем прошлом» [Набоков, 2017, с. 100], хотя бы с тех пор «годы прошли и столетья» [Набоков, 1991, с. 269]. В этом и состоит эффект «космической синхронизации», позволяющей человеку вырваться из потока забвения и дающей ему возможность «вновь и вновь воссоединять свое настоящее со своим прошлым <...>, и через это воссоединение вновь и вновь восстанавливать, воскрешать свое единое “я”» [Аверин, 2017, с. 262], сохранять свою идентичность, несмотря на постоянную изменчивость. И если прошлое предоставляет настоящему сведения о его причинах и его происхождении, то настоящее предоставляет прошлому его смысл и, следовательно, его *спасение*. Поэтому для Набокова написание автобиографии – это «поиски времени, в котором он не будет отгорожен от своего прошлого» [Бойд, 2010, с. 190–191], но в котором и прошлое уже никогда не будет оторвано от него нынешнего.

Взаимное наложение узоров прошлого и настоящего исключает представление о времени как об однонаправленной прямой, по которой никогда нельзя вернуться. У Набокова время предстает «круглым» [Аверин, 2001, с. 494]. Но и такая форма времени пока что не дает чаемой свободы от него. «В начале моих исследований прошлого, – признаётся Набоков, – я не совсем понимал, что безграничное на первый взгляд время есть на самом деле круглая крепость» [Набоков, 2017, с. 11]. В «Speak, Memory» он передает эту мысль несколько иначе: «Initially, I was unaware that time, so boundless at first blush, was a prison» (цит. по: [Розенгрант, 2001, с. 934]), «первоначально я не знал, что время, столь безграничное на первый взгляд, было <на самом деле> тюрьмой» (ср.: [Бойд, 2010, с. 190]). Круглая, на себя замкнутая, безвыходная крепость времени оказывается *тюрьмой*, в которую заключен живой человек. Задача Набокова – поставить под сомнение и затем разорвать этот порочный тюремный круг времени, найти для себя другую форму временности.

Уже сам поиск повторений жизненных комбинаций и, следовательно, стремление игнорировать время как цепь причин и следствий выступают «прообразом чего-то, лежащего за тюремными стенами человеческого времени, некоего состояния сознания, при котором ничто не утрачивается»; так достигается «гармоничность времени» [Бойд, 2010, с. 188], и оно перестает быть врагом человека. Такое *очеловеченное* время может быть описано в категориях пространства, но «пространства особого» [Аверин, 2017, с. 257–258], т. е. такого пространства-времени, в котором прошлое *присутствует* в настоящем, в котором оно всегда *здесь* как действительный исток и смысловой оттенок настоящего. К такой обратимости настоящего и стремился Набоков; как и для Себастьяна Найта, «время и про-

странство были для него измерениями одной и той же вечности» [Набоков, 2008, с. 109]. В этом пространственно-временном континууме прошлое и настоящее не отрицают, а предполагают друг друга: прошлое производит настоящее, а настоящее проясняет прошлое, дает ему *сбыться*. Прошлое осуществляется в своем продолжении, как детство продолжается до смерти.

Близость детства к рождению обуславливает пристальное внимание Набокова к *начальному* этапу жизни, к той границе, на которой жизнь в силу своей новизны еще цветет наиболее яркими красками. «Детство, и в особенности раннее детство, трактуется как эпоха, более всего приближенная к такому порогу» [Аверин, 2001, с. 487]. Последующие ощущения полноты существования понимаются Набоковым как внезапные возвращения в детство или (что то же самое) как проявления детства во взрослой жизни, его прорывы из прошлого в настоящее, как взаимное сложение времен. Когда Ван, герой «Ады», приступил «к воссозданию своего глубинного прошлого, он в скором времени обнаружил, что те подробности его раннего детства, которые действительно были важны <...>, получают наилучшее, а зачастую и *единственно возможное* истолкование, лишь вновь возникая в позднейшие годы отрочества и юности в виде внезапных сопоставлений, воскрешающих к жизни часть и живящих целое» [Набоков, 2015, с. 41–42]. Такие вспышки детства лишней раз доказывают движение личной судьбы по спирали, удерживаемой от распрямления единством регулярно переживаемых *внутренних* состояний, создающих мосты и связи поперек линейного хода «физического времени».

Выходит, что движение во времени – это не «вечное повторение одного и того же», не *замкнутый* на себя круг, но линия, образующая *разомкнутый* круг, спираль как «одухотворение круга»; в ней, «разомкнувшись и высвободившись из плоскости, круг перестает быть порочным» [Набоков, 2017, с. 215]. Возвращение в прошлое, которое происходит *из опыта настоящего* и в контексте этого опыта, вполне описывается фигурой спирали⁹, символизирующей незамкнутость, незаконченность былого, его присутствие в настоящем как своем продолжении и своей реализации. И вместе с изменением опыта настоящего меняется и смысл прошлого, постигаемого из этого опыта. Спираль – это «форма, которая примиряет во времени повторы и изменения» [Александров, 1999, с. 53–54], в равной степени проявляющие себя в общем ходе жизни. Такая «наглядная» форма символизации опыта прошлого указывает на незамкнутость последнего, на его смысловую незаконченность и, самое главное, позволяет отличить факт от события: факт случается в конкретный момент времени и навсегда остается в нём, но смысловая сторона факта перманентно эволюциониру-

⁹ Виктор Ерофеев иронизирует над «доморощенной значительностью» таких набоковских сентенций, как «спираль – одухотворение круга» [Ерофеев, 1990, с. 164], поспешно относя их к философским конфузам писателя.

ет, будучи производной от изменяющейся *аксиологической* позиции наблюдателя, смотрящего в свое былое. Невозвратимость прошедшего превращает событие в непреложный факт; неостановимая текучесть времени, к которому мы принадлежим, позволяет развернуть факты – по определению самого Набокова, «фарсовые, обманчивые явления» [Александров, 1999, с. 70] – в осмысленные события.

Достижение такого переживания времени равносильно выходу в особое, *иное* пространство, занятию человеком такой позиции, которая позволяет ему наблюдать подлинную суть происходящего с ним и с миром:

Но однажды, пласты разуменья дробя,
углубляясь в свое ключевое,
я увидел, как в зеркале, мир и себя
и другое, другое, другое
[Набоков, 1991, с. 274].

Благодаря этому «другому» линия жизни получает дополнительные измерения и внутренние взаимосвязи, а автор приобретает способность движения в едином времени-пространстве своей жизни по всем направлениям. Переживание вневременности позволяет беспрепятственно передвигаться из настоящего в прошлое и обратно: «для того, кто переживает творческий порыв, значения это не имеет – время исчезло» [Александров, 1999, с. 52], прошлое – всегда здесь и сейчас.

«Выпадение из времени» обеспечивает мгновенное перемещение в пространстве: автор из Америки попадает в *прошлую* Россию, из России – в *будущую* Америку, оказываясь присутствующим, вопреки логике течения времени, в двух местах одновременно. Так, в детстве он переходит Оредежь и «на противоположном берегу» – на *другом* берегу¹⁰ – оказывается в северном болоте, наполненном бабочками.

Наконец я добрался до конца болота. Подъем за ним весь пламенел местными цветами – лупином, аквилеией, пенстемоном; лилия-марипоза сияла под пондерозовой сосной; вдали и в вышине, над границей древесной растительности, округлые тени летних облаков бежали по тускло-зеленым горным лугам, а за ними вздымался скалисто-серый, в пятнах снега Long Peak [Набоков, 2017, с. 115–117].

И тут невозможно однозначно решить, о чем нам рассказывает писатель: то ли русский ребенок нечаянно забрел в Колорадо, в свое будущее, то ли взрослый американец сознательно повторил свое былое путешествие по «арктическим» болотам, то ли нам вообще не дано различить эти два сюжета, поскольку русский ребенок со своим будущим и взрослый америка-

¹⁰ Французский перевод «Других берегов» (1961) озаглавлен «Autres rivages», где берег назван не «la côte» или «le bord», но обозначен словом, связанным с «la rivière», т. е. «река». Это, следовательно, другие *речные* берега. Как тут не вспомнить Оредежь?

нец со своим прошлым – *одно и то же* лицо. Здесь, на переходе от одного плана памяти к другому, «происходит обвал времени, пережитого автором, и это дает читателю такое ощущение бытийности, какое не дал бы самый тонкий анализ» [Александров, 1999, с. 55]. Занятие позиции вневременности позволяет автору без всякого труда переживать и демонстрировать свою идентичность как нечто географически непрерывное, производить *дефрагментацию пространства* своей биографии. И стоит только оказаться «по ту сторону Оредежи» [Набоков, 2017, с. 20], как ты обнаруживаешь себя в *своем собственном* будущем.

Такие «метафизические» ходы автобиографической речи не покажутся необязательным добавлением к воспоминаниям, предметом которых является *real life*, если обратить внимание на игру времени и пространства в связи с рождением самого Набокова, на что он с охотой указывает: «По старому стилю я родился 10 апреля, <...> и это было (если бы меня можно было мгновенно перекинуть через границу) 22 апреля, например, в Германии» [Набоков, 1997б, с. 100]. Само начало реальной жизни автора оказывается вписанным в хронопическую двусмысленность. Но и помимо этого начало биографии, как и ее окончание, предстает крайне неоднозначным: «Заглушая шепот вдохновенных суеверий, здравый смысл говорит нам, что жизнь – только щель слабого света между двумя идеально черными вечностями. Разницы в их черноте нет никакой» [Набоков, 2017, с. 9]. Однако мы вовсе не обязаны соглашаться с голосом здравого смысла, но имеем право сомневаться в его правдивости, если высшей ценностью выступает для нас личная свобода; тогда «всё общераспространенное, всё, что полагается данным или “обыкновенным”, берется под подозрение» [Александров, 1999, с. 33]. И тогда мы, следовательно, предпочитаем доверять шепоту вдохновенных суеверий, а не здравому смыслу. Вот пример с юношей, страдающим хронофобией: он просматривает домашний фильм, снятый за месяц до его рождения, и испытывает ужас от того, что его нет в кадре, что его существование в момент съемки равно нулю [Набоков, 2017, с. 9]. Несмотря на панику чувствительного юноши, мы всё же можем расслышать намек автора на неточность суждения здравого смысла: за *месяц* до рождения человек уже *жив*, хотя и «в иной форме» [Александров, 1999, с. 34]. И если, как сказано, разницы между крайними безднами нет никакой, то и после смерти, возможно... Именно здесь коренится надежда на неокончателность приговора здравого смысла и на правильность противостоящего ему внутреннего убеждения.

Открытие потенциальной безграничности, неопределимости личности временем и историческими обстоятельствами ломает всю традиционную объяснительную биографическую схему. Детство не объясняет взрослую жизнь, поскольку ребенок – не причина взрослого человека, как если бы

они были *разными* людьми¹¹. И социально-исторические обстоятельства жизни суть лишь содержание памяти автора, поэтому не они – его причина, а он – причина для них, существующих только потому, что он их *по-своему* помнит. Так в воспоминании размыкается круг ложной принудительности личной судьбы.

Децентрация биографического взгляда

Моменты обнаружения биографических «узоров» Владимир Александров вслед за самим Набоковым [Набоков, 2010а, с. 313] именует «эпифаниями» [Александров, 1999, с. 53], т. е. внезапными озарениями, прорывами потустороннего в посюстороннее, благодаря которым становится *заметной* подлинная (нелинейная) канва жизни и тем самым проясняется смысл происходящего. Этот прорыв универсального в локальное может быть связан с отдельными и на первый взгляд незначительными деталями или же с их неожиданным *оптическим* совмещением.

Характерными особенностями набоковских эпифаний являются синтез различных чувственных переживаний и воспоминаний, ощущение вневременности, интуитивное прозрение бессмертия. <...> Но этот опыт также структурно совмещен с *формальными* особенностями его книг, где детали, обладающие внутренней связью, рассеяны в контексте, который эту связь всячески скрывает. Такая повествовательная тактика понуждает читателя либо собирать, по одному, звенья той или иной цепочки, либо обнаруживать ту деталь, которая служит «шифром» ко всему коду; когда это удастся, вся цепь, или конструкция, внезапно освещаются ярким светом. <...> Поскольку заключения, к которым читатель приходит, зависят от того, насколько прочно осели в памяти детали, у него возникает некое подобие вневременного прозрения тех или иных смысловых оттенков текста; таким образом его изымают из локализованного, линейного и ограниченного во времени процесса чтения [Александров, 1999, с. 12–13].

Набоков приобщает читателя к своему собственному опыту «взгляда со стороны» [Курицын, 2013, с. 264], позволяющему *видеть* мельчайшие подробности былой жизни, те «просвечивающие предметы, сквозь которые сияет прошлое» [Набоков, 2014, с. 235]. Такого рода опыт требует определенной перенастройки оптики. Набоков чувствует, что «память смертного может быть предшественницей такого состояния сознания, которому прошлое доступно непосредственно, и тогда возможно бесконеч-

¹¹ Набоков не ставит перед собой цель, характерную «для многих автобиографий со времен Руссо», заключающуюся в том, чтобы «открыть истоки поведения и личности взрослого, показав, что ребенок является отцом взрослого. Скорее, в изображении своей жизни <...> Набоков пытается отыскать смысл другого порядка, который проистекает из веры в принципиальное единство личности ребенка и взрослого» [Розенгрант, 2001, с. 935].

ное исследование, могущее привести к открытию тайных знаков времени» [Барабтарло, 2011, с. 204], к прорыву в «бессмертное». Именно с точки зрения вечности мы сможем разглядеть подлинный рисунок нашей – на обычный взгляд беспорядочной и бессмысленной – жизни. Набоков предлагает своему читателю «увидеть мир дважды – один раз изнутри времени, другой как бы извне его. <...> Если мы отвлечемся от привычной связи вещей, если представим себе время не как неукоснительную последовательность причин и следствий, но как накопление ярких частных, которые все могут быть увиденными разом в некоем вневременном поле зрения, мир может внезапно перемениться» [Бойд, 2010, с. 197], сделаться «прозрачным» для нашего взыскующего взгляда.

Здесь останавливается речь, ломается линейная дискурсивность и начинает говорить видимое. Набоков, по его собственным словам, открывает прошлое «в таинственной оптической тишине» [Набоков, 2017, с. 146], в которой былое говорит на «неведомом языке безмолвия» [Набоков, 2008, с. 86]. Он *всматривается* в собственную жизнь, восстанавливая события по их *образам* в собственной памяти, опираясь на свое «внутреннее зрение» [Набоков, 2017, с. 198]. Поэтому не следует удивляться «паразитической зоркости Набокова, остроте его зрительной памяти, цепкости восприятия зрительных подробностей и значению, которое он придавал этой своей природной особенности» [Аверин, 2001, с. 489]. Самые ранние впечатления, признаётся Набоков, связаны со зрительными впечатлениями; они-то и проложили ему путь в подлинный рай, «в сущий рай осязательных и зрительных откровений» [Набоков, 2017, с. 14]. Герой автобиографии с детства созерцает домашнюю обстановку, «сопрягая звуковые узоры со зрительными» [Там же, с. 69]. В соответствующем месте второй англоязычной версии сказано: «И впрок сопрягая звуковые узоры со зрительными, я распутывал лабиринтообразный рисунок линолеума и находил в нём лица, на которых тень или трещинка предлагала глазу *point de repère*» (см.: [Бойд, 2010, с. 180]), своеобразный фотографический *punctum*, описанный Роланом Бартом [2011, с. 54] и поднимаемый Набоковым до симптома произошедшей эпифании.

В результате «внезапной смены точки зрения» [Набоков, 2010б, с. 102], когда «впечатления настоящего сомкнулись с воспоминаниями о прошлом» [Набоков, 2010а, с. 313], происходит достижение ясности, полной *видимости* (evidence), которая дает нам ключ к пониманию (conclusive evidence) самих себя. Так Набокову удается «выявить или выстроить в своем прошлом изумительно сложный рисунок», который поначалу оставался «совершенно неприметным» [Бойд, 2010, с. 197] – до тех пор, пока наблюдателю не покорилась вневременная точка зрения. Тогда вспоминающийся поднимается от ощущения одержимости быстротекущим временем до «пронзительного и трепетного чувства прошлого» [Набоков,

2017, с. 213], из которого объясняется настоящее и даже проясняется будущее.

В воспоминаниях Набокова мы видим попытку достичь такого состояния сознания, которое способно вобрать в себя и прошлое, и настоящее, способно «здесь замкнуть время накоротко» и *сейчас* испытать «возможность того, что когда-нибудь мы можем оказаться во времени иной разновидности, во времени, в котором ничто не будет утрачиваться» [Бойд, 2010, с. 185]. Когда таинственная картина индивидуальной судьбы обнаруживается в первоначальном хаосе отдельных воспоминаний, когда она вдруг складывается, выступая из путаницы линий (как на «загадочных картинках», где надо найти скрытую художником, замаскированную фигуру), тогда «однажды увиденное не может быть возвращено в хаос никогда» [Набоков, 2017, с. 242]. Виктор Ерофеев по этому поводу иронизирует: «Сомнительно, но все равно: аминь» [1990, с. 169]. Тем не менее исключительно способность видеть узор судьбы позволяет *написать* автобиографию.

Казалось бы, сам Набоков высказывает сомнение в прозрении будущего: «Но нет у будущего той реальности, с какой рисуется прошлое и воспринимается настоящее. Оно – речевая фигура, мыслительный призрак» [Набоков, 2014, с. 235]. Однако, несмотря на эту призрачность, будущее у Набокова играет важнейшую роль, будучи скрыто в самом понятии воспоминания о прошлом, когда в качестве этого прошлого выступает (точнее, *видится*) настоящее. «Набоков декларативно отрицает существование будущего и в то же время душевно общается с ним» [Чук, 2015, с. 291], делая на него весьма весомую ставку: «Далеко я забрел, – однако бывшее у меня всё под боком, и частица грядущего тоже со мной» [Набоков, 2017, с. 117]. Для Набокова (и его героев) характерно «конструирование внеположенных инстанций, плавные перемещения по шкале воплощенностей, взгляды из других эпох» [Курицын, 2013, с. 267], в том числе из будущего.

Здесь неизбежна привычная уже ссылка на рассказ «Путеводитель по Берлину» (1925). В этом тексте взгляд рассказчика (и, следовательно, самого автора) блуждает между настоящим и будущим. На трамвай рассказчик смотрит одновременно и из настоящего, относя его к «важным вещам» [Набоков, 2013, с. 206] своей берлинской жизни, и из будущего, в котором этих вещей уже, по его предположению, не будет. Под взглядом из грядущего привычные мелочи настоящего приобретают особое значение, становясь для этого будущего проводниками в минувшую жизнь, фрагментами, позволяющими воссоздать более или менее точную картину прошлого.

Трамвай лет через двадцать исчезнет, как уже исчезла конка. Я уже чувствую в нем что-то отжившее, какую-то старомодную прелесть. <...> Конка исчезла, исчезнет и трамвай – и какой-нибудь берлинский чудака-писатель

в двадцатых годах двадцать первого века, пожелав изобразить наше время, отыщет в музее былой техники столетний трамвайный вагон, желтый, аляповатый, с сиденьями, выгнутыми по-старинному, – и в музее былых одежд отыщет черный, с блестящими пуговицами, кондукторский мундир, – и, придя домой, составит описание былых берлинских улиц. Тогда всё будет ценно и полновесно – всякая мелочь: и кошель кондуктора, и реклама над окошком, и особая трамвайная тряска, которую наши правнуки, быть может, вообразят; всё будет облагорожено и оправдано стариной [Набоков, 2013, с. 206–208].

Будущая предполагаемая ценность этих простых вещей меняет настройку оптики сегодняшнего дня: мы смотрим на них не только с нашей нынешней позиции, но и как бы глазами будущих поколений. Оттого привычные вещи становятся *и для нас* важными, требующими внимания, подлежащими удержанию в памяти. Видимое нами сейчас ценно тем, что в будущем оно может стать содержанием воспоминания.

Как выясняется, такой двойной взгляд на вещи принадлежит, по убеждению Набокова, к числу важнейших умений литератора: «Мне думается, что в этом смысл писательского творчества: изображать обыкновенные вещи так, как они отразятся в ласковых зеркалах будущих времен, находить в них ту благоуханную нежность, которую почуют только наши потомки в те далекие дни, когда всякая мелочь нашего обихода станет сама по себе прекрасной и праздничной, – в те дни, когда человек, надевший самый простенький сегодняшний пиджачок, будет уже наряжен для изысканного маскарада» [Там же, с. 208]. Поэтому зарисовки с натуры, виды из трамвайного окна *пишутся* одновременно и как исторические свидетельства, как то, что когда-то будет прочитано в контексте памяти о прошлом. Автор сразу и фиксирует современную ему реальность, и, перенося себя в воображаемое будущее, как бы *вспоминает* о том, что он сейчас непосредственно видит: «Вот образы разных работ, которые я наблюдаю из трамвайного окна» [Там же]. Смотреть из трамвая, таким образом, – не менее почтенное дело, чем смотреть на трамвай.

Но в рассказе это не единственная форма «раздвоения», иконографической децентрации точки зрения на происходящее перед глазами. Описывая пивную, рассказчик не только меняет в пространстве позицию наблюдателя, перенося ее из общего зала в комнату хозяина, где сидит маленький мальчик и смотрит на людей в зале, смотрящих на него; он распространяет этот взгляд ребенка в будущее: «что бы ни случилось с ним в жизни, он навсегда запомнит картину, которую в детстве ежедневно видел из комнатки, где его кормили супом, – запомнит и бильярд, и вечернего посетителя без пиджака, отодвигавшего белым углом локоть, стрелявшего кием по шару, – и сизый дым сигар, и гул голосов, и отца за стойкой, наливавшего из крана кружку пива» [Там же, с. 210]. Рассказчик, таким образом, не просто увидел происходящее с ним самим в конкретном месте в конкретное время, но и «подглядел чье-то будущее воспоминание» [Там же,

с. 211]. Случившееся сейчас случается с нами как содержание нашей (и еще чьей-то) памяти.

На всё настоящее смотреть глазами памяти, т. е. как бы из будущего – прием, позволяющий *видеть* разрозненные факты как осмысленные события, встроенные в общую ткань жизни, имеющие в этом всеобщем бытии сущего свое значимое место. Недаром в стихотворении «Годовщина» (1926), посвященном теме памяти, Набоков предлагает всё той же Мнемозине:

Давай блуждать, давай глазеть, как дети,
на проносящиеся поезда,
на всякий блеск, на всякое движенье
[Набоков, 1991, с. 229].

Будущее через правильно настроенный взгляд наблюдателя оказывает влияние на настоящее (а следовательно, и на прошлое, неразрывно связанное с этим настоящим), давая ему подлинный смысл. Таким образом, все измерения времени оказываются актуализированными, когда занята вне-временная позиция наблюдения: время «делается совершенно послушным и позволяет производить над собою самые сложные манипуляции, если его наблюдать извне, с высоко поставленной обзорной точки» [Барабтарло, 2011, с. 204]. В «Путеводителе» Набоков не просто меняет позиции наблюдения в пространстве и во времени, но «ищет точку перспективы, с которой мог бы понять, объять бытие» [Чук, 2015, с. 292], т. е. увидеть факты и вещи в их универсальной «партиципации» и тем самым спасти их от бессмысленности и забвения.

Как видим, «метафизика взгляда из будущего» меняет всю онтологию, и вот уже «сама реальность существует как будущее воспоминание о ней» [Курицын, 2013, с. 266–267], т. е. как прошлое, содержащееся в этом воспоминании. Вяч. Курицын подозревает, что так смотрел на мир сам Набоков, «в ожидании биографа» [Курицын, 2013, с. 264] превращаясь в заботливый памятник самому себе. Конечно, настоящий автор пишет так или иначе о самом себе для самого себя¹². Однако в этой литературной диспозиции можно видеть не только своеобразный писательский солипсизм Набокова, но и единственный доступный ему способ оправдания настоящего времени. Мой читатель как будущая проекция меня самого позволяет мне видеть и описывать настоящее (трамвай, трактир) в его значимости, которая постигается не иначе как из его продолженности за свои границы, из

¹² «Писатель разговаривает с будущим самим собой» [Чук, 2015, с. 292]. Прямо эта мысль выражена в рассказе «Соглядатай», один из героев которого говорит о своем дневнике (т. е. о *мемуарном* тексте): «И когда-нибудь, когда Роман Богданович будет очень стар, сядет Роман Богданович за стол и начнет перечитывать свою жизнь. Вот для кого я пишу – для будущего старика с рождественской бордой» [Набоков, 2009, с. 80].

«большого времени», т. е. *благодаря его будущему*. Именно такой ход мысли и активируемая им оптика спасают ординарные вещи от их ординарности, превращают их в объекты, достойные внимания, возвращают их самим себе, очищая от примитивной функциональности.

Набоков словно бы внушает нам мысль о том, «что, если мы сумеем отрешиться от мира человеческого времени, нам, может быть, удастся увидеть нечто удивительное: гармонию и искусство, затаившиеся в вещах <...> и ведущие нас к точке, в которой сходятся все узоры, к великому переходу из жизни в смерть» [Бойд, 2010, с. 198]. Видеть экстраординарный смысл в «суете» ординарных вещей и фактов означает *приготовлять себя к вечности*. И огромный океанский пароход как подлинный «прототип» детских водоплавающих игрушек не намекает ли своей грандиозностью и подлинностью на то, что должно нам открыться в момент последнего путешествия к *другим берегам*, на то ошеломительное открытие, которое ожидает нас при нашем возвращении из временного в архетипическое? Возможно, именно в этот майский день 1940 г. осуществляется, пока еще только прообразовательно, пока еще только предчувственно, то младенчески ясное восприятие реальности, в котором «всё так, как должно быть, ничто никогда не изменится, никто никогда не умрет» [Набоков, 2017, с. 62], и зримо обнаруживает себя нисходящая на смертного человека райская вечность.

Заключение

Итак, прочитывая автобиографию Набокова, мы наблюдаем *сражения писателя с «объективным» временем за личное бессмертие*. Эти битвы ведутся по трем направлениям. Во-первых, писатель занимает активную позицию в самом акте воспоминания, полагаясь на работу памяти, но в то же время направляя ее в русло поисков *смысла* прошлого. Настоящее должно быть осмысленно прошлым, но это происходит только в том случае, если память способна отличать в былом события от фактов. Во-вторых, вспоминающий получает возможность вырваться из линейного хода времени, различить в прошлом повторы и прочесть их как опорные знаки своей *особой* биографии. В таком случае время перестает быть врагом человека, позволяя ему узнавать себя в любой хронической позиции. Наконец, перенастройка биографической оптики позволяет автору оказаться на такой точке зрения, с которой он сквозь обычные предметы начинает прозревать не только прошлое и будущее в их взаимном переходе, но и вечность. Тем самым побеждается главная угроза, нависающая над смертным существом, – перспектива его полного уничтожения.

Чтобы написать автобиографию, нет никакой необходимости дожидаться окончания срока физического существования; достаточно взойти на такой «перевал», с которого открывается *общая картина* жизни. Так сни-

мается, пожалуй, главный парадокс автобиографического предприятия. С одной стороны, автору собственной биографии «не дано предельное окончание жизни», а потому он «никогда не сможет дописать свою автобиографию» [Смирнов, 2019, с. 50]. Этот тезис верен, если под биографией понимать сумму фактов биологической жизни. С другой стороны, биография как целостный замысел и как осмысленное произведение может оказаться в нашем распоряжении, если мы сможем занять нужную позицию по отношению к эмпирической жизни. На таком именно тезисе и настаивает Набоков.

В автобиографии, «в этой беседе с потомками» [Набоков, 2010в, с. 284], писатель превращает читателя в соучастника событий. Такое участие имеет как прямой, так и инверсивный характер: читатель призван интерпретировать и достраивать смысл текста, но и писатель прямо или косвенно влияет на сам способ интерпретации. И, соответственно, данный текст об автобиографии Набокова тоже в определенном смысле есть предприятие самого Набокова, смотрящего на себя моими глазами. Он заранее определил и даже запатентовал такое положение дел, и меня, как «неслучайного читателя», объявил своим «двойником» [Набоков, 2010б, с. 111]. Остается смиренно признать это почетное соавторство.

Список литературы

- Аванесов С. С.* Путь как авто-био-графия // Человек.RU. 2018. № 13. С. 44–65.
- Аванесов С. С.* Эмпедокл: божественность и самоубийство // ΣΧΟΛΗ: Философское антиковедение и классическая традиция. 2007. Т. 1, вып. 2. С. 147–171.
- Аверин Б. В.* Воля и закон Мнемозины // Набоков В. В. Другие берега: Автобиография. СПб.: Азбука-Классика, 2017. С. 245–265.
- Аверин Б. В.* Воспоминание у Набокова и Флоренского // В. В. Набоков. Pro et contra. Антология. СПб.: Изд-во РХГИ, 2001. Т. 2. С. 485–498.
- Александров В. Е.* Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика / Пер. с англ. Н. А. Анастасьева. СПб.: Алетейя, 1999. 314 с.
- Барабтарло Г.* Сочинение Набокова. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. 462 с.
- Барт Р.* Camera lucida: Комментарий к фотографии / Пер. с фр. М. Рыклина. М.: Ad Marginem, 2011. 270 с.
- Бойд Б.* Владимир Набоков: Американские годы / Пер. с англ. С. Ильина и др. СПб.: Симпозиум, 2010. 950 с.
- Ерофеев В. В.* В лабиринте проклятых вопросов. М.: Сов. писатель, 1990.
- Зверев А. М.* Набоков. 2-е изд. М.: Молодая гвардия, 2004. 454 с.

Курицын Вяч. Набоков без Лолиты. Путеводитель с картами, картинками и заданиями. М.: Новое издательство, 2013. 452 с.

Набоков В. В. Стихотворения и поэмы. М.: Современник, 1991. 576 с.

Набоков В. В. Предисловие к английскому переводу романа «Машенька» («Maгу») / Пер. с англ. Г. Барабтарло, В. Набоковой // В. В. Набоков. Pro et contra. Антология. СПб.: Изд-во РХГИ, 1997а. Т. 1. С. 67–69.

Набоков В. В. Предисловие к автобиографии «Speak, Memory: An Autobiography Revisited» / Пер. с англ. М. Маликовой // В. В. Набоков. Pro et contra. Антология. СПб.: Изд-во РХГИ, 1997б. Т. 1. С. 96–102.

Набоков В. В. Истинная жизнь Севастьяна Найта / Пер. с англ. Г. Барабтарло. СПб.: Азбука-Классика, 2008. 352 с.

Набоков В. В. Соглядатай. СПб.: Азбука-Классика, 2009. 112 с.

Набоков В. В. Лекции по зарубежной литературе / Пер. с англ. С. Антонова и др. СПб.: Азбука-Классика, 2010а. 510 с.

Набоков В. В. Лекции по русской литературе / Пер. с англ. С. Антонова и др. СПб.: Азбука-Классика, 2010б. 448 с.

Набоков В. В. Смотри на арлекинов! / Пер. с англ. С. Ильина. СПб.: Азбука-Классика, 2010в. 318 с.

Набоков В. В. Приглашение на казнь. СПб.: Азбука-Классика, 2010г. 224 с.

Набоков В. В. Полное собрание рассказов. СПб.: Азбука-Аттикус, 2013. 736 с.

Набоков В. В. Просвечивающие предметы / Пер. с англ. А. Долинина, М. Мейлаха. СПб.: Азбука-Аттикус, 2014. 384 с.

Набоков В. В. Ада, или Радости страсти / Пер. с англ. С. Ильина. СПб.: Азбука-Аттикус, 2015. 704 с.

Набоков В. В. Другие берега: Автобиография. СПб.: Азбука-Классика, 2017. 382 с.

Питцер А. Тайная история Владимира Набокова / Пер. с англ. Е. Горбатенко. М.: Синдбад, 2016.

Розенгрант Дж. Владимир Набоков и этика изображения. Двухязычная практика / Пер. с англ. Т. Стрелковой // В. В. Набоков. Pro et contra. Антология. СПб.: Изд-во РХГИ, 2001. Т. 2. С. 929–955.

Смирнов С. А. Антропология автобиографии: автор и топика // Человек.RU. 2019. № 14. С. 24–55.

Спешилова Е. И. Бессмертие автора // Человек.RU. 2016. № 11. С. 118–125.

Чук Л. Время в романах Набокова / Пер. с серб. А. Масловой // Вопросы литературы. 2015. № 1. С. 284–302.

Article metadata

Title: Child in Time. Autobiographic Battles of Vladimir Nabokov

Author: S. S. Avanesov

Author's e-mail: iskiteam@yandex.ru

Author's affiliation: Yaroslav-the-Wise Novgorod State University (Veliky Novgorod, Russian Federation)

Abstract. This article is devoted to the analysis of autobiography as a form of anthropological practice of yourself. The autobiography of Vladimir Nabokov's "Other Shores" has been investigated from this perspective in connection with his other works. The philosophical side of Nabokov's memoirs is considered here. This made it possible to formulate the main problems of the writer's autobiographical work: the ratio of memory and imagination when plotting, the difference between fact and event in the structure of memory, the degree of individual freedom from coercion of objective historical circumstances, the possibility of discerning the meaning of one's own biography long before the end of physical life. As a result of the study, Nabokov's autobiography is characterized as a struggle against time for personal immortality. In this struggle, the writer is not so much expressing as creating yourself. He takes an active position in the act of remembrance, directing memory into the mainstream of the search for the meaning of his past, starting from early childhood. A person who remembers himself gets the opportunity to break out of the linear course of time, to distinguish repetitions in the past and read them as signs of his biography. Finally, reconfiguring biographic optics allows the author to come to a point of view from which he, through ordinary objects, begins to see not only the past and the future in their mutual transition, but also eternity. Thus, the writer avoids the main threat hanging over the mortal creature – the prospect of its annihilation.

Key terms: autobiography, anthropology, Vladimir Nabokov, time, memory, personality, freedom.

DOI 10.25205/2307-1737-2020-2-337-363

Reference literature (in transliteration):

Aleksandrov V. E. Nabokov i potustoronnost': metafizika, etika, estetika [Nabokov's Otherworld]. Transl. by N. A. Anastasiev. St. Petersburg, Aleteyya, 1999, 314 p. (in Russ.)

Avanesov S. S. Empedokl: bozhestvennost' i samoubiystvo [Empedocles: divinity and suicide]. *ΣΧΟΛΗ (Schole): Ancient Philosophy and Classical Tradition*, 2007, vol. 1, iss. 2, p. 147–171. (in Russ.)

Avanesov S. S. Put' kak avto-bio-grafiya [A Path as an Auto-Bio-Graphy]. *Chelovek.RU. Almanac of the Humanities*, 2018, no. 13, p. 44–65. (in Russ.)

Averin B. V. Vospominanie u Nabokova i Florenskogo [Memories in works of Nabokov and Florensky]. In: V. V. Nabokov. Pro et contra. Antologiya

[V. V. Nabokov. Pro et contra. Anthology]. St. Petersburg, RKhGI Publ., 2001, vol. 2, p. 485–498. (In Russ.)

Averin B. V. Volya i zakon Mnemosiny [The will and the law of Mnemosyne]. In: Nabokov V. V. Drugie berega: Avtobiografiya [Nabokov V. V. Other Shores: Autobiography]. St. Petersburg, Azbuka-Klassika, 2017, p. 245–265. (in Russ.)

Barabtarlo G. Sochinenie Nabokova [Nabokov's writing]. St. Petersburg, Ivan Limbakh Publ., 2011, 462 p. (in Russ.)

Barthes R. Camera lucida: Kommentariy k fotografii [Camera lucida: note on the photograph]. Transl. by M. Ryklin. Moscow, Ad Marginem, 2011, 270 p. (in Russ.)

Boyd B. Vladimir Nabokov: Amerikanskie gody [Vladimir Nabokov. The American Years]. Transl. by S. Il'in et al. St. Petersburg, Simpozium, 2010, 950 p. (in Russ.)

Chuk L. Vremya v romanakh Nabokova [Time in the novels of Nabokov]. Transl. by A. Maslova. *Voprosy Literatury*, 2015, no. 1, p. 284–302. (in Russ.)

Erofeev V. V. V labirinte proklyatykh voprosov [In the Maze of Damned Questions]. Moscow, Sovetskiy pisatel', 1990. (in Russ.)

Kuritsyn V. Nabokov bez Lolity. Putevoditel' s kartami, kartinkami i zadaniyami [Nabokov without Lolita. A guidebook with maps, pictures and quests]. Moscow, Novoe Izdatel'stvo, 2013, 452 p. (in Russ.)

Nabokov V. V. Stikhotvoreniya i poemy [Poetry and poems]. Moscow, Sovremennik, 1991, 576 p. (in Russ.)

Nabokov V. V. Predislovie k angliyskomu perevodu romana «Mashen'ka» [Preface to the English translation of the novel “Mary”]. Transl. by G. Barabtarlo, V. Nabokova. In: V. V. Nabokov. Pro et contra. Antologiya [V. V. Nabokov. Pro et contra. Anthology]. St. Petersburg, RkhGI Publ., 1997, vol. 1, p. 67–69. (in Russ.)

Nabokov V. V. Predislovie k avtobiografii «Speak, Memory: An Autobiography Revisited» [Preface to the autobiography “Speak, Memory: An Autobiography Revisited”]. Transl. by M. Malikova. In: V. V. Nabokov. Pro et contra. Antologiya [V. V. Nabokov. Pro et contra. Anthology]. St. Petersburg, RkhGI Publ., 1997, vol. 1, p. 96–102. (in Russ.)

Nabokov V. V. Istinnaya zhizn' Sevast'yana Nayta [The Real Life of Sebastian Knight]. Transl. by G. Barabtarlo. St. Petersburg, Azbuka-Klassika, 2008, 352 p. (in Russ.)

Nabokov V. V. Soglyadatay [The Eye]. St. Petersburg, Azbuka-Klassika, 2009, 112 p. (in Russ.)

Nabokov V. V. Leksii po zarubezhnoy literature [Lectures on Literature]. Transl. by S. Antonov et al. St. Petersburg, Azbuka-Klassika, 2010, 510 p. (in Russ.)

Nabokov V. V. *Lektsii po russkoy literature* [Lectures on Russian Literature]. Transl. by S. Antonov et al. St. Petersburg, Azbuka-Klassika, 2010, 448 p. (in Russ.)

Nabokov V. V. *Smotri na arlekinov!* [Look at the Harlequins!]. Transl. by S. Ilyin. St. Petersburg, Azbuka-Klassika, 2010, 318 p. (in Russ.)

Nabokov V. V. *Priglasenie na kazn'* [Invitation to a Beheading]. St. Petersburg, Azbuka-Klassika, 2010, 224 p. (in Russ.)

Nabokov V. V. *Polnoe sobranie rasskazov* [Complete collection of short stories]. St. Petersburg, Azbuka-Attikus, 2013, 736 p. (in Russ.)

Nabokov V. V. *Prosvechivayushchie predmety* [Transparent Things]. Transl. by A. Dolinin, M. Meylakh. St. Petersburg, Azbuka-Attikus, 2014, 384 p. (in Russ.)

Nabokov V. V. *Ada, ili Radosti strasti* [Ada or Ardor: A Family Chronicle]. Transl. by S. Ilyin. St. Petersburg, Azbuka-Attikus, 2015, 704 p. (in Russ.)

Nabokov V. V. *Drugie berega: Avtobiografiya* [Other Shores: Autobiography]. St. Petersburg Azbuka-Klassika, 2017, 382 p. (in Russ.)

Pitzer A. *Taynaya istoriya Vladimira Nabokova* [The Secret History of Vladimir Nabokov]. Transl. by E. Gorbatenko. Moscow, Sindbad, 2016.

Rosengrant J. *Vladimir Nabokov i etika izobrazheniya. Dvuyazychnaya praktika* [Vladimir Nabokov and image ethics. Bilingual practice]. Transl. by T. Strelkova. In: V. V. Nabokov. *Pro et contra. Antologiya* [V. V. Nabokov. Pro et contra. Anthology]. St. Petersburg, RkhGI Publ., 2001, vol. 2, p. 929–955. (in Russ.)

Smirnov S. A. *Antropologiya avtobiografii: avtor i topika* [Anthropology of Biography: The Author and Topic]. *Chelovek.RU. Almanac of the Humanities*, 2019, no. 14, p. 24–55. (in Russ.)

Speshilova E. I. *Bessmertie avtora* [The Immortality of the Author]. *Chelovek.RU. Almanac of the Humanities*, 2016, no 11, p. 118–125. (in Russ.)

Zverev A. M. *Nabokov*. [Nabokov]. 2nd ed. Moscow, Molodaya gvardiya, 2004, p. 454. (in Russ.)