

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования
«Тюменский государственный университет»

На правах рукописи

Дроздова Анастасия Олеговна

ПЕРЦЕПТИВНАЯ ПОЭТИКА ТВОРЧЕСТВА В. НАБОКОВА
ФРАНЦУЗСКОГО ПЕРИОДА (1937–1940)

5.9.1. Русская литература и литературы народов Российской Федерации

Диссертация
на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель
Рогачева Наталья Александровна
доктор филологических наук, доцент

Тюмень – 2022

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ФРАНЦУЗСКИЙ ПЕРИОД В ТВОРЧЕСТВЕ В. НАБОКОВА: ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ	20
1.1. Оптика художественного и научного дискурса в произведениях В. Набокова как предмет научных исследований.....	20
1.2. Статус произведений В. Набокова 1937–1940-х гг.....	37
1.3. Писательская идентичность В. Набокова перед языковым переходом....	48
1.4. Репрезентация читательского и творческого опыта в полидискурсивных текстах В. Набокова	54
ГЛАВА 2. АКСИОЛОГИЯ ВОСПРИЯТИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ, КРИТИЧЕСКОМ, МЕМУАРНОМ ДИСКУРСЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ 1937–1940-Х ГГ.	60
2.1. Закономерности восприятия в процессе чтения, воспоминания и творчества	60
2.2. Способы оценки собственного и чужого восприятия	82
2.3. Недостоверная перцепция: ошибка или возможность?	96
ГЛАВА 3. ФОРМЫ НОМИНАЦИИ ПЕРЦЕПТИВНЫХ ОЩУЩЕНИЙ В ТВОРЧЕСТВЕ ФРАНЦУЗСКОГО ПЕРИОДА	112
3.1. Языковые и внеязыковые приемы передачи чувственного опыта.....	112
3.2. Коммуникативный барьер как проблема восприятия	131
3.3. Деавтоматизация восприятия и языка.....	143
ГЛАВА 4. ОПЫТ ВОСПРИЯТИЯ КАК АТРИБУТ ИДЕНТИЧНОСТИ ХУДОЖНИКА.....	155
4.1. Автометаописательная функция перцептивной образности	155
4.2. Сенсорная чувствительность как основание литературной генеалогии	164
4.3. Физиология восприятия в ситуации языкового и пространственного перехода	177
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	185
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	194

ВВЕДЕНИЕ

Период жизни В. Набокова во Франции с 1937 по 1940 гг. является сложным этапом в творчестве писателя. Переезжая из Германии в Бельгию и затем во Францию, В. Набоков «ищет будущее для своей семьи, надеясь, что три языка, знание которых он привез из России, помогут ему где-нибудь обрести пристанище» [38, с. 502]. Он активно участвует в литературных событиях Парижа – столицы русской литературы за рубежом в 1930-е гг. [53, с. 305]: в первый месяц во Франции, 24 января 1937 г., его творческий вечер открывает поэт и влиятельный критик В. Ходасевич; В. Набоков сочиняет пьесы для «Русского театра»; публикует произведения в «Современных» и «Русских записках». Во французский период писатель создает последние русскоязычные драмы и художественную прозу («Волшебник», «Событие», «Изобретение Вальса» и др.).

К 1940-м годам, когда семья Набоковых эвакуируется из оккупированной Франции, писатель констатирует гибель русской интеллигенции в Париже (см. эссе «Воззвание о помощи»). Переезжая в Америку, В. Набоков «буквально пересекает границу литературы русской эмиграции» [220, с. 133]. Предпосылки для лингвистического перехода возникают еще в берлинский период. С 1934 г. начинается издание текстов писателя на английском языке, в 1936 г. В. Набоков создает первое художественное произведение на французском языке – рассказ «Mademoiselle O». Однако именно в конце 1930-х гг. смена языка воспринимается как единственный путь продолжения писательской карьеры. В это время писатель укрепляет связь с англоязычным миром: он приезжает на вечера и выступления в Лондон, имеет литературного агента в Нью-Йорке, в 1937 г. перерабатывает роман «Камера обскура» для американского читателя (см. подробнее [38, с. 517–518]), а в 1939 г. завершает первый англоязычный роман «The Real Life of Sebastian Knight».

Степень научной разработанности темы. В произведениях 1937–1940-х гг. исследователи отмечают «ощущение завершенности двадцатилетнего периода русской литературы за рубежом» [19, с. 205], «перемену поэтического облика» [19, с. 220], связанную с корпусом «фантомных текстов» конца 1930-х гг. (цит. по [115, с. 193]). Последние годы в Париже оцениваются как переход В. Набокова к новой

(англоязычной) карьере [237, с. 151], «пограничное время» [53, с. 202]. Однако тексты французского периода до настоящего времени не рассматривались как самостоятельный корпус.

Произведения переходного этапа включены исследователями в рамки «европейского» или русскоязычного творчества. В литературоведении проблема развития стиля В. Набокова рассматривается прежде всего в связи с изменением языка (см., например, полярные взгляды на языковой переход В. Набокова Б. Бойда и А. Долинина [231]). Так, единственное полное собрание сочинений писателя на русском языке включает два раздела: «Русский» и «Американский». Бинарная периодизация творчества приводится в двухтомной биографии В. Набокова Б. Бойда, где выделяются части, связанные с этапами эмиграции писателя («Часть 1. Россия: Лоди», «Часть 2. Европа: Сириин» и т. д.) [38]. Такое разделение совпадает и с мифом о творчестве русскоязычного писателя Сирина и англоязычного Nabokov'a, признанного гения литературы. В создании этого мифа, как отмечает А. Долинин, участвует и сам писатель [246, с. 49]. В автобиографическом романе «Память, говори» (1967) В. Набоков создает пародийный сюжет об исчезнувшем писателе: Сириин «исчез так же загадочно, как появился», «пронесся, как метеор, и исчез, не оставив после себя ничего, кроме смутного ощущения тревоги» [130, с. 565].

Оценка собственного и чужого творчества эксплицируется в литературно-критических текстах В. Набокова. В настоящее время изучение его критики, лекций и эссе как «макротекста» [21, с. 5], [9, с. 20] подчинено задачам имманентного анализа художественных произведений. Так, в работах В. Е. Александрова, А. В. Злочевской, Ю. Барабаш, Э. В. Пивановой, О. С. Рудовой, А. В. Стехова, подчеркивается, что в «дискурсивных писаниях» (критике, эссе, лекциях, автобиографиях и т.д.) [9, с. 16], в том числе и в произведениях, посвященных другим авторам, передаются взгляды писателя на искусство [181], [171], [157], [83]. Сопоставительный анализ текстов разных жанров позволит установить, как связано рецептивное, мемуарное и художественное творчество писателя, и проследить, как развивается

художественная система В. Набокова. Изучение творчества этого периода осложнено тем, что многие письма и документы конца 1930-х гг. считаются утраченными [259, с. 55].

Биографический миф о художнике на границе времени и пространства связан с современным В. Набокову литературным контекстом. Исследователи отмечают, что категория «перехода» является ключевой в эстетике писателей русского зарубежья: в произведениях жанра путешествия реконструируется не реальное, а «ментальное путешествие» [103, с. 133]; фиксируется «энтропия вещественного мира изгнания» [201, с. 135]; сама по себе эмиграция наделяется семантикой *rite de passage* [46, с. 5]. Художники первой волны эмиграции сталкиваются с проблемой «кризиса идентичности» [107, с. 10] и сохранения групповой, коллективной памяти для «грядущего историка» [88, с. 36].

Уникальность творчества В. Набокова проявляется в том, что писатель не только перешел из одной языковой среды в другую, но и состоялся в обеих.

Актуальность исследования определяется тем, что в литературоведении проблемным остается вопрос об идентичности В. Набокова как русского и англоязычного автора, о периодизации и авторской оценке русскоязычного творчества [231, с. 186–187], [246, с. 58], [283, с. 6–7], [87, с. 36], [149, с. 100] выделения в нем переходных этапов [23], [38], [53]. В свете возросшего внимания к перцептивной поэтике В. Набокова (см., к примеру, материалы конференции «‘Do the Senses Make Sense?’ The Five Senses in Nabokov’s Works») становится возможным по-новому оценить специфику произведений, написанных в 1937–1940 гг., выявить в них признаки переходной художественной системы.

Поэтика переходных этапов привлекает внимание ученых, которые рассматривают процесс развития литературы на стыке разных эстетических направлений и эпох [175]; [176]; [103]; [117]; [4]; [43]; [168]. Произведения В. Набокова французского периода являются уникальным материалом: их анализ позволяет проследить, как переход осуществляется в творчестве конкретного автора. В преддверии смены коммуникативной среды писатель осмысливает соотношение физиологии и языка, памяти и вымысла, чтения и письма.

Объектом анализа является система приемов, с помощью которых в произведениях В. Набокова передаются чувственные ощущения и сам процесс восприятия. При том, что любой художественный образ обладает качеством пластичности (имеет «чувственную окраску», доступен «внутреннему зрению» автора [52]; см. также [204, с. 91], [222, с. 252]), перцептивные образы имеют специфические черты: 1) акцентируют ситуацию восприятия, которая интерпретируется в речи наблюдателя [93]; [65]; [174, с. 22]; 2) содержат оценку способности героя воспринимать мир, различать чувственные ощущения [39, с. 79]; [206]; [165, с. 19]; 3) характеризуют физиологию и кругозор субъекта восприятия [15, с. 213]; [189, с. 103]; [51, с. 250]. В работе понятия «перцептивный» и «сенсорный (чувственный) образ» используются как синонимы: учитывается способность перцептивных образов передавать и субъективные переживания наблюдателя (акцентируется в понятии «перцептивный образ» [94, с. 48]), и информацию об объекте восприятия (свойство «чувственного образа» [94, с. 49]). Как следствие, перцептивная поэтика включает 1) композицию психологических точек зрения [194]; 2) способы наименования чувственного ощущения (указание на источник ощущения либо его пропуск, прямая или метафорическая номинация); 3) оценку способности восприятия и иерархию субъектов восприятия.

Определение «перцептивного образа» восходит к трудам психологов (Л. Выготский, А. Леонтьев, Р. Хольт, Дж. Гибсон) и философов. Познавательный потенциал чувственного образа отмечают уже философы-эмпирики XVIII века (Э. Кондильяк, Д. Локк, Д. Юм). В рационалистической модели мира (И. Кант, Г. Лейбниц, Г. Гегель) ощущение является лишь начальной формой познания, но может иметь аксиологическую и онтологическую ценность в эстетическом образе. Философы XX в. обращают внимание на опосредованность восприятия и сознания языком, физиологией, психикой. Чувственное впечатление не только является содержанием произведения, но имеет специфические формы выражения и влияет на читателя [86, с. 28].

В исследовании художественной сенсорики мы опираемся на теорию М. Мерло-Понти, считающего, что восприятие – акт познания «себя в мире», из

которого нельзя вычлени́ть человека [123, с. 9]. Главной целью восприятия является не нахождение пространственной схемы, а познание самодостаточного мира. Сенсорный опыт трудно передать на языке науки. По мысли М. Хайдеггера, дистанция между вещью и наблюдателем преодолевается в художественном произведении, где чувственные впечатления служат «воспроизведению всеобщей сущности вещей» [202, с. 125] или «бытию сущего» [202, с. 131]. В философии Э. Гуссерля процесс «феноменологического постижения сущности» близок искусству тем, что его познавательная основа выходит за границы психофизических явлений: «внутреннее созерцание как раз не обязано быть актуальным внутренним восприятием или каким-либо другим внутренним опытом (воспоминанием); скорее для него точно так же может послужить [основой] любая фантазия, созданная чистым вымыслом» [63, с. 401].

Совмещение индивидуальных качеств наблюдателя и объективно воспринимаемых чувственных стимулов ведет к созданию уникального пространства сенсорики. Научное описание такого перцептивного пространства дает о. П. Флоренский в статье «Обратная перспектива» [198, с. 90]. По мысли П. Флоренского, данные каждого органа чувств можно описать на языке пространственных категорий: «различаются пространство зрительное, пространство осязательное, пространство слуховое, пространство обонятельное, пространство вкусовое, пространство общего органического чувства и т. д., с их дальнейшими более тонкими подразделениями» [Там же]. Реальность, строящаяся на основе чувственных впечатлений, имеет «внутреннюю упорядоченность и строение» [198, с. 60]. Работы современных литературоведов, посвященные перцептивной поэтике, опираются на мысль П. Флоренского о том, что не ограниченная теоретическими построениями перцепция оказывается более глубокой формой познания действительности, чем научная картина мира (см. [1, с. 88], [167, с. 7], [178, с. 111]). Философы подчеркивают гносеологическое значение перцептивного образа, представленного в искусстве.

Разработанные филологами и культурологами типологии перцептивных образов опираются на традиционное разделение чувственных ощущений по

модусам перцепции [172], [113], [191], [116]. Исследователи творчества В. Набокова подробно характеризуют систему образов разных модусов перцепции [60], [99], [96], [292], подчеркивают «чувственно-образную яркость» его произведений [101, с. 221]. В диссертации типология образов перцепции учитывает как их соотношение с модусами восприятия, так и функции в разных типах дискурса.

Предметом исследования является перцептивная поэтика в произведениях В. Набокова переходного периода. Аксиологическое значение перцептивной поэтики проявляется в оценке собственной и чужой наблюдательности, в выявлении возможностей языковой репрезентации восприятия в художественных текстах. Эстетическое значение перцептивной поэтики касается экспериментов писателя с композицией, пространством и временем, субъектной структурой произведений.

В мемуарном и литературно-критическом дискурсе писателей русского зарубежья образы восприятия задают двойную оптику реального и ирреального пространства [48, с. 16]. Особенности сенсорной образности позволяют отметить неожиданные параллели вне традиционного разделения писателей на литературные группы и поколения: «Художественный мир первой группы писателей [М. Алданов, М. Осоргин, И. Шмелев, А. Ремизов, Б. Зайцев] полнокровен, запечатлен в цвете, звуке, запахе, дорогих, памятных мелочах; художественный мир вторых [В. Набоков, В. Ходасевич, Г. Иванов] нередко иллюзорен, подобен декорации, сновидению» [26, с. 3–4]. Выбор определенного типа перцепции может рассматриваться как фактор эстетической общности и как ключевая форма актуализации памяти культуры [110, с. 200]. Такой подход к литературному процессу имманентен творчеству В. Набокова, который сопоставляет писателей по «остроте зрительных и других чувственных восприятий» (цит. по: [20, с. 389]). В осмыслении перцептивного образа В. Набоков близок античным художникам, для которых «термин *aisthēsis* значит “ощущение” или “чувственное восприятие”» [108, с. 99].

В основе **методологии исследования** стоит *структурно-семиотический метод*, связанный с работами Р. Якобсона, Ю. Лотмана, К. Леви-Стросса, М. Гаспарова, Е. Фарино, Ю. Левина. Во-первых, обращение к данному подходу мотивировано задачей выявить функцию перцептивного образа как элемента художественного целого произведений В. Набокова. Структурно-семиотический анализ позволит определить место неоконченных, но художественно завершенных произведений В. Набокова в его творчестве. Во-вторых, типологизация перцептивных образов в произведениях В. Набокова французского периода опирается на представление о художественном тексте как о «тексте с повышенными признаками упорядоченности» [109, с. 39]. Наблюдение за тем, как реализуется синтагматическая и парадигматическая упорядоченность в произведениях В. Набокова, позволит углубить представление о соотношении художественного и рецептивного творчества В. Набокова, прозы и лирики писателя.

В диссертации используется *нарратологический* подход к анализу текста, опирающийся на труды Ф. Штанцеля, Ж. Женетта, Б. Успенского, В. Шмида. Ключевым аспектом нарративного анализа избрана система точек зрения в произведениях В. Набокова. Изучение точек зрения в плане психологии, фразеологии, пространственно-временной композиции (в терминах Б. Успенского) позволяет определить, как решается проблема художественного разграничения субъектов восприятия и их индивидуальных характеристик. Обращение к категориям нарратологии мотивировано необходимостью проследить, как связаны между собой «восприятие» и «передача событий» (наррация) [219, с. 122], и составить полную характеристику сенсориума во французском творчестве автора. Описание точек зрения используется самим В. Набоковым в его англоязычном «Предисловии к “Герою нашего времени”», когда повествовательная композиция романа М. Лермонтова сравнивается с системой наблюдателей в стихотворении «Сон» [129, с. 525–526].

Метод нарративного анализа необходим также для определения границ типов художественной речи в произведениях В. Набокова 1937–1940-х гг., когда

менялось отношение автора к предшествующей традиции модернизма, где «конститутивные принципы поэзии распространяются на нарративную прозу» [219, с. 264].

Произведения В. Набокова содержат многочисленные отсылки к текстам писателей-предшественников и современников. Для того чтобы установить аксиологическое значение перцептивной образности, используется *метод интертекстуального* анализа, опирающийся на труды Р. Барта, Ю. Кристевой, А. Жолковского, М. Гаспарова, В. Москвина, Н. Фатеевой. В данной работе классификация фигур интертекста [196, с. 19, 39], [126, с. 24–27] позволяет уточнить, как трансформируется чужая перцептивная поэтика в художественном и рецептивном творчестве В. Набокова.

Для характеристики коммуникативных стратегий В. Набокова и их специфики в разных дискурсах используется метод *дискурсивного анализа*, концептуализированный Р. Бартом, Ж. Женеттом, Н. Арутюновой, А. Кибриком, У. Митчеллом. В. Александров предлагает рассматривать корпус литературно-критических текстов как «дискурсивные сочинения» [9, с. 16]. Нехудожественные произведения писателя содержат «ключевые слова и понятия», важные для интерпретации всего творчества В. Набокова [Там же]. По мысли Р. Барта, в дискурсе имплицирован «структуральный портрет», где задано «место человека, который про себя <...> говорит перед лицом другого» [28, с. 81]. Говорящий использует фигуры – формы высказывания, отсылающие к «прочитанному, услышанному, испытанному» [28, с. 82–84]. Отличительной чертой дискурса является способность фигур быть определенным образом упорядоченными [28, с. 85–87], перформативными (т. е. характеризующими речевое поведение говорящего [28, с. 81]). Дискурс «почти универсального диапазона» конструируется «пространственными метафорами» [74, с. 128]. Используя пространственные категории («дистанция, горизонт, универсум, пейзаж, место, ландшафт, дорога, жилище» [74, с. 133]), говорящий раскрывает свою идентичность.

Чувственные образы, организующие пространство произведений В. Набокова, выходят «за пределы одного текста» [187, с. 27], имеют

«предусловия», «контекст» [49, с. 20]. Эксперимент с художественным, критическим, мемуарным дискурсами высвечивает поиск В. Набоковым приемов для фиксации художественной оптики. В разграничении критического, мемуарного дискурса мы учитываем различия контекстов восприятия (чтения или воспоминания), имплицированных в тексте. Ситуация восприятия не обязательно базируется на достоверных впечатлениях, в ее характеристике важен сам опыт артикуляции ощущения: «Посредством модели восприятия могут описываться достаточно разнородные фрагменты действительности» [93, с. 14]. В коллективной монографии «Discourse and Ideology in Nabokov's Prose» рассматривается, как на кругозор В. Набокова влияет его читательская практика (пародии на М. Кузмина в «Соглядатае» [280]; дискуссия с Э. Уилсоном в начале 1940-х гг. [244]), как трансформируется в текстах современный В. Набокову «идеологический фон» [266], [256].

С одной стороны, метод дискурсивного анализа позволяет охарактеризовать стратегию письма Набокова как реципиента и адресанта – писателя и в то же время читателя собственных ранних текстов, произведений классиков и современных ему писателей-эмигрантов. С другой стороны, проводимое в работе исследование перцептивного образа предполагает рассмотрение его связи с различными типами дискурса. Так, в определении образа мы опираемся на исследование У. Митчелла, где «образ» характеризуется как «общая идея, разветвляющаяся на множество видовых подобий»: в частности, «семейство» «перцептуальной образности» объединяет разные «интеллектуальные дисциплины», является пограничным для разных дискурсов [124, с. 25]. Художественный образ, обладающий коммуникативной природой, понимается и лингвистами, и психологами как «перцептивное высказывание о мире» [156, с. 84], а не только как вербальный результат психофизической деятельности человека. Вербальное (семантическое) знание является лишь одним из вариантов знания о мире, которое дает нам восприятие [238, с. 278].

Работа опирается на исследования, в которых восприятие рассматривается как ключевой элемент языковой картины мира, концептосферы национального

языка и особенность идиостиля [14]. Формами репрезентации чувственных впечатлений в художественном тексте служат деталь, точка зрения, перцептивный образ. Перцептивная поэтика писателей формируется в контексте эпохи, литературного направления [160], [192], [69], [239], [284], [84]. Исследователи анализируют способы репрезентации чувственных ощущений, используя методологию разных дисциплин [225], [13], [224], [209], [76]. Литературоведы разрабатывают методологию анализа поэтики восприятия как черты стиля художника [203], [16], [52], [267] (проект словаря перцептивных образов писателя [206]).

Выбор **материала исследования** обусловлен тем, что в произведениях французского периода писатель осмысляет возможности собственного стиля и языка. Рефлексия лингвистического перехода продолжается и в американский период, когда В. Набоков меняет датировки и локализацию произведений в сборниках «Весна в Фиальте» (1956), «Tyrants Destroyed and Other Stories» (1975), а также комментирует переводы для сборников «Nabokov's Quartet» (1958), «Poems and Problems» (1968), «A Russian Beauty and Other Stories» (1973), «Tyrants Destroyed and Other Stories» (1975). Материалом исследования послужили опубликованные в собраниях сочинений В. Набокова на русском языке эссе и художественные произведения В. Набокова: «[Памяти А. О. Фондаминской]», «О Ходасевиче», «Литературный смотр», «Волшебник», «Лик», «Облако, озеро, башня», «Василий Шишков», «Ultima Thule», «Solus Rex», «Истребление тиранов», «Изобретение Вальса», «Событие», «Поэты», «Око», «Что за ночь с памятью случилось...», «Отвяжись – я тебя умоляю!», «Мы с тобою так верили в связь бытия...», «Пушкин, или правда и правдоподобие». В корпус художественных и литературно-критических текстов писателя французского периода включены два произведения 1936 г. (автобиографический рассказ «Mademoiselle O», рассказ «Весна в Фиальте»), анализ которых позволяет уточнить, как писатель готовится к языковому переходу.

Особенность материала исследования заключается в том, что произведения французского периода имеют экспериментальный характер. В. Набоков

дистанцируется от собственного поэтического наследия, пытается писать от другого лица, перерабатывает лирические сюжеты в эпическую форму (см. мистификации под псевдонимом «Василий Шишков»). В произведениях французского периода возрастает роль внесистемных элементов текста, используются двойные номинации, указывающие на одно явление («Ultima Thule» и «Solus Rex» существуют как главы недописанного романа «Solus Rex» и как отдельные рассказы).

Внимание к «системе внесистемного» [110, с. 94] вызвано переходом в иную культуру и связано с двумя закономерностями: 1) упорядочиванием – в текстах конца 1930-х гг. активно разрабатываются приемы авторефлексии: В. Набоков подводит итог собственному русскоязычному творчеству и наследию писателей русского зарубежья; 2) трансформацией созданной в предшествующий, берлинский, период художественной системы – в незавершенных произведениях, мистификациях В. Набоков фокусируется не на «гармонии мелочей» («Драка», 1925 г. [139, с. 75]), а на процессуальности творчества, материалом которого являются воспоминание, чужой художественный мир, аберрации восприятия.

Цель работы – установить эстетическое и аксиологическое значение перцептивной поэтики в творчестве В. Набокова 1937–1940-х гг., участвующей в осмыслении перехода в иное культурное и коммуникативное пространство.

Языковой переход влияет на перцепцию художественного автора, задает перспективу мира произведения. Во-первых, в литературно-критических текстах конца 1930-х гг. В. Набоков внимателен к гиперчувствительному, болезненному восприятию писателей русского зарубежья, а также к новым типам сенсорики и новому языку Советской России. Во-вторых, для писателя важно определить возможности языка для фиксации данных восприятия. Даже в русскоязычных текстах В. Набокова доминирующим режимом восприятия является оптика «иностранца»: «Было бы самонадеянно утверждать, что повествовательные приемы и когнитивные модели Набокова, непривычные для русского языка, являются результатом его многоязычия» [277, с. 82]. В-третьих, В. Набоков учитывает, что смена языка сказывается на читательском воображении, которое

участвует в восприятии художественного мира. Чувственный образ может вызывать разные ассоциации у носителей разных культур. На пересечении критического, художественного, мемуарного дискурсов В. Набоков осмысляет собственное и чужое творчество, взаимодействие национальной и мировой литературы, отношение к языку и читателю, а также возможности физиологии и фантазии художника.

В исследовании творчества В. Набокова 1937–1940-х гг. мы опираемся на труды А. Михайлова, И. Смирнова, посвященные переходным периодам в истории литературы, когда происходит «смена языка культуры» или категориальный слом [125, с. 21, с. 30]. Переход – не механическая перестройка, а «живая метаморфоза» [125, с. 650]: художественный опыт «иных» культур (предшествующих эпох или других национальных традиций) перестает оцениваться как норма «извне», но «внутренне переживается и усваивается» [125, с. 30]. И. Смирнов считает, что в момент перехода трансформируются представления о функции поэтического знака: «На сломе систем вступает в действие такой семиотический процесс, по ходу которого перестраивается концепция художественного знака» [176, с. 32]. Анализируя творчество Н. Гоголя, А. Михайлов демонстрирует, как в переходный период проявляется связь между словом, чувственным опытом и литературной традицией («Гоголь <...> приходит к гомеровскому через действительность и ее образ» [125, с. 323]). Когда эксплицируется связь между чувством и словом, обновляются формы комического: например, «остроумие посреди страдания заражает зрителя конкретно-чувственной деталью» [125, с. 92].

В творчестве В. Набокова французского периода прослеживаются черты лингвистического и культурного перехода. В переходный период укрепляется статус Сирина как «остроумного» художника (см. отзыв Г. Адамовича 1938 г.: «Сирин действительно исключительно остроумный писатель» [6, с. 156]). В. Набоков не просто обращается к традициям другой культуры, но и создает оригинальные тексты на английском языке («The Real Life of Sebastian Knight» написан в 1938–1939 гг.). Не случайно первым англоязычным произведением В. Набокова в Америке (1942–1944 гг.) является книга «Николай Гоголь»:

Н. Гоголь – «поэт на гребне огромного исторического перелома» [125, с. 321]. С одной стороны, В. Набоков осмысляет культурные, лингвистические особенности восприятия Н. Гоголя: «Одно из основных положений “Николая Гоголя” состоит в том, что фантастические искажения и внезапные смены зрительных планов достигаются Гоголем посредством тонких языковых приемов и что единственный способ испытать на себе его волшебство в том, чтобы выучить русский язык» [37, с. 71].

С другой стороны, в произведении подводится итог собственному опыту перехода на другой язык. Переходность творчества 1937–1940-х гг. связана не только со сменой языка или культуры, но, как и глобальные явления истории культуры [110, с. 215], имеет характер внутреннего конфликта: писатель дистанцируется от своего творчества, проводит эксперимент с собственной идентичностью художника. Этот внутренний конфликт – не столько психологический, сколько эстетический – оказывается темой его произведений французского периода. В рецепции В. Набокова наиболее важным результатом культурного перехода оказывается преобразование художественной сенсорики.

Цель исследования определяет основные **задачи** работы:

1) рассмотреть перцептивную поэтику в структуре текстов В. Набокова разных родов и жанров (определить функции перцептивных образов, описать динамику точек зрения, повествовательную структуру, найти константы с учетом разных форм восприятия);

2) определить, как авторская оценка национальной литературной традиции и языка влияет на репрезентацию чувственного восприятия;

3) обозначить стратегии художественного исследования В. Набоковым перцептивной поэтики других авторов – как современных ему писателей-эмигрантов, так и русских и зарубежных классиков;

4) на основе анализа точек зрения, перцептивной образности, средств вербализации чувственных ощущений установить автометаописательный статус перцептивной поэтики.

Гипотеза нашего исследования заключается в том, что В. Набоков использует приемы перцептивной поэтики для осмысления эстетически пограничных явлений: поэзии и прозы, русского и английского языка, художественного и рецептивного творчества. Структура перцептивной образности связывает художественный и критический метод В. Набокова во французский период его творчества. С одной стороны, перцептивные образы обращены к индивидуальному опыту восприятия писателя-синестетика ([114, с. 754], [224, с. 211]). С другой стороны, цвета, звуки, запахи являются важным аспектом научных (энтомологических, оптических [292], [258]; ботанических [281]) и читательских интересов В. Набокова (см. например, интерпретация произведений М. Лермонтова [60]).

Научная новизна работы связана с уточнением взаимосвязи художественной перцепции и дискурса: установлено, как выбор языка, дискурса, рода и жанра влияет на формы передачи сенсорного опыта. В исследовании выявлено, как подготовка писателя к переходу в иноязычную читательскую среду влияет на выбор средств передачи чувственного опыта. На основании анализа общих приемов художественной оптики тексты французского периода впервые рассмотрены как самостоятельный корпус, представляющий один из этапов развития перцептивной поэтики В. Набокова.

Степень достоверности исследования обеспечивается дискретным изучением произведений В. Набокова конца 1930-х гг., в ходе которого учитывается культурно-исторический контекст создания произведений, наличие индивидуального авторского лингвистического и сенсорного опыта. Представленный в диссертации анализ перцептивной поэтики опирается на результаты исследований, посвященных творчеству В. Набокова и писателей русского зарубежья.

Основные положения, выносимые на защиту.

1. Произведения В. Набокова 1937–1940 гг. являются корпусом текстов, тематически связанных с проблемой смены языка, культурного контекста, читательской аудитории. Переходный статус французского периода сказался в

подчеркнутой экспериментальности стиля В. Набокова конца 1930-х годов; незавершенности значительного ряда произведений, открытых как в предшествующее, так и в будущее творчество автора; в полемической переоценке современной литературы (советской и русского зарубежья); в осмыслении статуса собственного художественного наследия.

2. Смена языка проблематизирует возможность адекватной репрезентации чувственного опыта. В. Набоков подчеркивает, что нельзя утратить индивидуальную оптику, так же как нельзя полностью овладеть чужой точкой зрения. Носители разных кругозоров могут найти общий язык, если преодолеют автоматизм и психофизиологическую заданность восприятия. Главным способом репрезентации индивидуальной перцепции является перевод чувственного ощущения в другую языковую систему.

3. Тексты французского периода являются полидискурсивными: топосы критического, мемуарного и научного (меньше всего представлен в корпусе) дискурсов тематизируются как в художественных, так и в литературно-критических произведениях (в произведениях разных жанров и литературных родов). Скрещивание типов дискурса обусловлено репрезентацией разных ситуаций восприятия (вымысел, воспоминание, чтение, изучение). Одаренный писатель обладает большим репертуаром режимов восприятия: и условно-объективный взгляд критика, и наблюдательность ученого, и замутненное видение ослепленного горем наблюдателя.

4. Структура перцептивного образа в произведениях В. Набокова неоднородна: нейтрализуется разница между модусами восприятия, образ деформируется в результате аббераций памяти, ошибочных номинаций, наслоения разных языков. Образы, относящиеся к одному модусу восприятия, могут выступать в качестве дополнительной характеристики более сложных перцептивных явлений. В текстах 1937–1940 гг. акцентирована связь художественного образа с ситуацией восприятия и оценкой субъекта перцепции.

5. Перцептивная образность, композиция точек зрения привлекается В. Набоковым для оценки творчества русских писателей. В 1937–1940 гг.

выстраивается модель литературного процесса как художественного сенсориума: культура не конструируется объединениями, сообществами, идеологиями, а подчиняется естественным законам. Наблюдение над закономерностями физиологии и, в частности, восприятия позволяет художнику или критику объективно оценивать собственную и чужую «литературную генеалогию».

6. В ошибках вербализации восприятия В. Набоков видит художественную возможность. В границах автометаописания с помощью перцептивной поэтики создается контраст между недолговечной и слепой «литературной ложью», недальновзоркой критикой и «истиной искусства», объединяющей художников всех эпох и национальных традиций.

Работа представляет **теоретическую значимость**, поскольку в ней расширено научное представление о функциях перцептивной поэтики: сформулированы принципы, позволяющие рассматривать перцептивную поэтику как критерий для выявления и оценки переходного статуса произведений В. Набокова. Перцептивный образ является и объектом, и формой рефлексии художника, в переходный период определяющего константы своей писательской идентичности. В работе апробирована методология анализа перцептивной образности в художественных и литературно-критических текстах, ранее не объединявшихся в один корпус.

Практическая значимость работы связана с возможностями использования результатов диссертации для изучения поэтики восприятия в творчестве других авторов (в первую очередь писателей-билингвов). Предложенный алгоритм анализа художественной оптики может быть применен для выявления культурных и лингвистических коннотаций перцептивных образов в текстах художественного, мемуарного, критического дискурса. Выводы, сформулированные по итогам исследования текстов В. Набокова французского периода, используются в рамках преподавания элективной дисциплины «Миры В. Набокова: не только “Лолита”» Тюменского государственного университета. Результаты исследования могут быть включены в практику обучения и преподавания курсов истории русской литературы и теории литературы.

Основные результаты работы прошли **апробацию** в качестве докладов на конференциях: международная конференция «В. В. Набоков и трансатлантические связи в американской и европейской культуре» (Россия, г. Санкт-Петербург, СПбГУ, Музей В. Набокова, 14.05.–16.05.2021), международная конференция «Intermediality now: remapping in-betweenness» (Hungarian University of Transylvania, Румыния, г. Клуж-Напока, 18.10–20.10.2018), IV международная междисциплинарная конференция «В поисках границ фантастического: средства передвижения и перемещения в пространстве» (Россия, г. Москва, РГГУ, 16.11.–17.11.2020), международная конференция «Комическое в русской литературе XX–XXI вв.: история и современность» (Россия, г. Москва, ИМЛИ РАН им. А. М. Горького, 18.11.2020), X конференция молодых исследователей «Текст, комментарий, интерпретация» (Россия, г. Москва, ВШЭ, 16.04.–17.04.2021), XIV Всероссийская научная конференция с международным участием «Дергачевские чтения – 2021» (УрФУ, Россия, г. Екатеринбург, 14–15.10.2021), 44-я Общероссийская научно-практическая конференция с международным участием «Православные истоки славянской письменности и культуры» (ТюмГУ, г. Тюмень, 24.05.2021), 2021 English Language and Literature Association of Korea International Conference «Beyond Pandemic: Reimagining the Humanities and the New Normal» (Virtual Online Conference, ELLAK, Korea University, Республика Корея, г. Сеул, 16.12.–18.12.2021). Диссертационное исследование выполнено при поддержке Российского Фонда Фундаментальных Исследований в рамках грантового проекта № 20-312-90036 «Поэтика перцептивного образа в художественном и литературно-критическом творчестве В. В. Набокова французского периода (1937–1940)». Результаты работы опубликованы в 12 статьях, из которых 5 опубликованы в журналах ВАК.

Объем работы составляет 223 страницы, исследование **включает** Введение, четыре тематические главы, заключение, список использованной литературы (293 источника).

ГЛАВА 1. ФРАНЦУЗСКИЙ ПЕРИОД В ТВОРЧЕСТВЕ В. НАБОКОВА: ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ

1.1. Оптика художественного и научного дискурса в произведениях В. Набокова как предмет научных исследований

В литературной критике русского зарубежья творчество В. Набокова оценивается как «чужеродное» современному литературному процессу [44, с. 123]. Уже в первых рецензиях на произведения Сирина критики, пытаясь выявить литературную генеалогию писателя, характеризуют его перцептивную поэтику: «И его мир смахивает скорей на посредственную бутафорию. Все его эпитеты взяты от раннего символизма (багряные тучи, лазурные скалы, лазурные страны, лучезарные щиты, полнолуния и т. д.), многие строки навеяны Блоком» [30, с. 21]; «если доискиваться его поэтических предков, надо прежде всего обратиться к очень чтимому им Бунину, отчасти к Майкову и классикам. <...> От чтения его стихов – часто очень хороших, умелых стихов! – становится тяжело и душно» [182, с. 21–22]; «ритмы и звуки мастеров – в их крови» [127, с. 23]; «у него вполне поэтические восприятия» [112, с. 24]. В рецензии В. Амфитеатрова-Кадашева на ранний сборник стихов В. Набокова «Гроздь» комбинация чувственных образов оценивается как художественное открытие писателя: «сквозь многопеструю ткань фактов поэт прозревает стройное Единство» [10, с. 22]. Впоследствии сам В. Набоков, анализируя чужое творчество, связывает дар художника с сенсорной чувствительностью: «Толстой воспринимал окружающее острее, чем большинство людей: он обладал сверхчувствительным, сверхчеловеческим сознанием» (см. в воспоминаниях студентки В. Набокова [59, с. 204]).

На единство психологического, метафизического и физического в художественном мире В. Набокова обращает внимание Ю. И. Айхенвальд: «его редкая наблюдательность и приметливость по отношению к внешнему миру. <...> Во всяком случае, эти всепроникающие глаза позволяют их обладателю <...> рассыпать по всей книге множество бликов и блесков... <...> На едва заметные шелковинки бывает разобрана у Сирина человеческая душа – особенно там, где психология соприкасается с физиологией» [8, с. 38]. Как считают критики,

В. Набоков использует особый режим оптики – дистанцирование, которое ведет к «обостренности» восприятия: автор – «случайный соглядатай» «меж людьми чужими» [173, с. 3]. Чувственная достоверность мира В. Набокова связывается с точной оптикой самого автора: «глаза, глядящие поверх жизни» [120, с. 45], «читателей постигает двойной оптический обман» (о структуре повествования), «цветной, дышащий, благоухающий возникает он [мир Сирина] на этих страницах» [11, с. 219–220], «утонченная наблюдательность» [208, с. 48], «удивительная зрительная память и наблюдательность в мелочах» [147, с. 50]. Ключевую роль визуальных образов в текстах писателя отмечают современники, знакомые с его англоязычным творчеством. Например, в работе «Русская литература в изгнании» (1956) Г. Струве замечает, что В. Набоков являлся «всегда поэтом пластического, а не песенного склада» [183, с. 122], он близок «русскому парнасизму» [Там же].

Как отмечают современные литературоведы, уже в критических текстах формулируются «концептуальные обобщения», которые касаются в том числе и чувственной образности в текстах В. Набокова [44, с. 108]. В России анализ перцептивной поэтики писателя начинается с конца 1980-х гг., за рубежом – в конце 60-х. Исследователи соотносят особенности художественной сенсорики с индивидуальным стилем автора. G. Ivask выделяет «бесконечное разнообразие» визуальных деталей в художественном мире В. Набокова [254, с. 134]. Исследователь замечает, что разделение на «слепых» и «видящих» персонажей составляет основу набоковских сюжетов [254, с. 135]. Зрение определяется как доминирующий модус перцепции в произведениях писателя [254] (см. также [267, с. 93]). По мнению Г. Барабтарло, для В. Набокова «искусство прозы есть собственно и прежде всего искусство изобразительное» [24, с. 277].

Перцептивные образы в произведениях В. Набокова имеют интермедальную природу. D. Stuart сопоставляет живописную и повествовательную технику в «Подлинной жизни Себастьяна Найта» (1939, издан в 1941 г.): «Жизнь Себастьяна сочиняется в буквальном смысле как картина» [286, 312]. В романе передается эффект фрагментарности, неполноты восприятия: с

помощью смены планов изображения подчеркивается зыбкость границы между реальностью и вымыслом [286, с. 324, с. 327].

Ю. Левин одним из первых в русскоязычном набоковедении применяет объединяющую разные искусства категорию «точки зрения» в анализе повествовательной композиции текстов В. Набокова. В романе «Дар» (1933–1936 гг., публикуется в «Современных записках» в 1937–1938 гг.) динамика точек зрения и, в частности, персонификации повествователя в лицах других персонажей организуют особое пространство воображения, пересекающееся с «реальным» пространством [101, с. 193]. Анализируя «смыслозрительные» комплексы» [101, с. 211], исследователь доказывает, что дар «переселения в другого» [101, с. 197] напрямую связан со способностями восприятия героя и повествователя. Отмечается 1) совмещение элементов внешнего и внутреннего опыта (зрительные и смысловые); 2) синестетические комплексы; 3) наложение двух или более пространственно-временных ситуаций; 4) иконическое изображение объекта через слово. Ю. Левин выделяет типы синестезии (зрительно-вкусовые, слухозрительные, тактильно-зрительно-вкусовые и др.) и на их примере характеризует «многоплановое» мышление героя [101, с. 213]. Кроме смыслозрительных комплексов, В. Набоков использует эллипсис – монтажный прием, передающий трансформацию пространства и времени. Выделяется три вида пространственных эллипсисов: а) внутрипространственные; б) межпространственные; в) межплановые [101, с. 215]. Их различие заключается в характеристике пространственно-временного континуума. Как отдельный вид эллипсисов выделяются тематические пропуски, функция которых – включение читателя в художественный мир произведения, установление презумпции его всеведения.

Как доказывает исследователь, психологически мотивированное [101, с. 214] смешение планов (перцептивных, фаз восприятия, планов содержания и выражения) передает синтетическое (вымысел – воспоминание – восприятие) восприятие героя и повествователя, обладающих даром творчества. «Комплексность и неиерархичность восприятия внешнего и внутреннего мира» [101, с. 221] выделяется как одна из характерных черт поэтики В. Набокова и его

философии искусства: создается структура романа «как “переживаемого” и “пишущегося” в одно и то же время» [101, с. 222].

Мир может восприниматься не только органами чувств, но и через предчувствия, прозрения. Г. Барабтарло отмечает, что в структуре перцептивного пространства важное значение имеет второй план, к которому невнимательны «черствы́е наблюдатели» (формулировка самого В. Набокова в письме к К. Вайт) [24, с. 74]. Сенсорные образы связывают физический и метафизический планы, которые обращены к перцептивному опыту читателя: «Двойное это требование к образу и его описанию (чтобы у читателя было ощущение старого и личного, но обойденного вниманием знакомства) почти всегда определяет выбор детали у Набокова. Запахи сирени, сенокоса, сухих листьев (начальный и сквозной свирест звучит в каждом из этих четырех слов), к которым сводится дачное лето для мальчика; сладко-чернильный вкус лакричных палочек под языком» [24, с. 275]. В совокупности чувственные образы составляют систему «межевых знаков», которые направляют и жизни героев, и интерпретацию читателя.

Способность к ясному восприятию отличает набоковских протагонистов [236, с. 4]. Как убеждает J. Connolly, отношения субъекта восприятия с другими персонажами зависят от его наблюдательности [236, с. 6]: так, конфликт соперников может обернуться внутренним конфликтом героя, противопоставляется «уникальное художественное видение» и «стремление контролировать» созданный мир [236, с. 165]. Высшая степень внимательности к окружающему миру – погружение в чужое восприятие, совмещение кругозоров [236, с. 31]. Писатель экспериментирует с приемами передачи искаженного восприятия [236, с. 99]: в «Защите Лужина» (1930) увлеченность героя вымышленным миром приводит его к гибели [236, с. 93].

В. Набоков подчеркивает креативную силу воображения [290, с. 12], [275, с. 28]. Воспоминания, фантазии расширяют и искажают восприятие героев [260, с. 20]. L. Toker, рассматривая оптические приемы в «Laughter in the Dark» (1938), отмечает, что если в первом заголовке, «Камера обску́ра», присутствует указание на визуальные эффекты, то в англоязычном названии акцентированы звуковые

образы. В этом исследователь видит проявление «анаморфизма» искусства, которое трансформирует обыденную оптику [290, с. 120]. Метафорой такого восприятия является «отверстие» или «щель» в другой мир [290, с. 99].

С мотивом прозрения связана особая временная организация художественного мира: одаренным героям чувственное восприятие позволяет ощутить эффект «космической синхронизации» удаленных во времени и пространстве объектов [9, с. 87]. Открытие, прозрение – результат познавательной активности читателя, который участвует в процессе нелинейного восприятия текста [9, с. 25]. Возможности сверхчувственного восприятия раскрываются только в творчестве: «Набоковская цветопись выходит за пределы привычного земного цвета. Рождается неповторимое сочетание цвета, блеска, поданное в разной степени их интенсивности» [80, с. 233]. Потусторонней является гармония, царящая в многообразном мире.

Противопоставление здравого смысла и игры, пошлости и красоты, правды и обмана в произведениях В. Набокова представлено наглядно. Рассматривая дихотомию пошлого умысла и творческого вымысла, М. Липовецкий отмечает, что «иллюзорное» и «точное, живописное, естественное» [105, с. 642] переносятся в область эстетической оценки: «набоковская реальнейшая реальность поразительно предметна, ярко вещественна, чувственно (а не сверхчувственно) осязаема и всегда осязаемо выражена в слове – это беспредельность плоти жизни» [105, с. 658]. Внимание к тонким ощущениям характеризует В. Набокова как художника, энтомолога (отмечает не только цвета, но и «звуки и даже запахи» бабочек), составителя шахматных задач («тактильные и звуковые ощущения» от игры в шахматы) [267, с. 103].

Анализируя перцептивную поэтику В. Набокова, литературоведы учитывают особенности восприятия автора (графемно-цветовую синестезию), его знание научных теорий цвета. К ключевым оптическим приемам В. Набокова относятся преобразование «неоднозначных визуальных стимулов» (способность видеть формы и контуры объектов в однородной текстуре), «синестезия», «мимикрия» [64, с. 168–169]. Зрительные образы выполняют сюжетобразующую функцию [64, с. 172],

служат аллюзиями на произведения других авторов [64, с. 170]. В романе «Дар» раскрывается, как художественный мир возникает из «зрительно-изобразительных открытий» героя-поэта [Там же]. Такие приемы, как хроместезия и иконичность высвечивают авторское присутствие в тексте [215]. К примеру, ключом для декодировки анаграмм в произведениях может служить «азбучная радуга» [215], где графеме соответствует определенный цвет.

Связь ощущения и его наименования имеет характер таксономического соответствия. Языковые шаблоны, порожденные коллективным сознанием, творчески не продуктивны. Точное наименование опирается на индивидуальную память, как, например, способность соотнести вид бабочки с местом ее поимки [224, с. 174], запомнить и обозначить «идентичности», «места», «факты» [224, с. 182]. Исследователи не выработали единого мнения о том, как в эстетической системе В. Набокова связаны память и слово. М. Ямпольский считает, что точность восприятия затрудняет процесс вербализации ощущения [224, с. 187]. Эту закономерность отмечает и Г. Барабтарло: «извлеченное образом (“художественным”) прошлое размывает первоначальный оттиск тем более, чем ярче и свежее был контактный отпечаток, вынутый из барабана с проявителем» [24, с. 242]. Хотя визуальный образ «фиксирует мnezический след», он замещает воспоминание [224, с. 188]. Такая дезинтеграция видимого наблюдается при рассматривании цветной поверхности в микроскопе: целостный элемент складывается из по-разному окрашенных фрагментов. Иной точки зрения придерживается В. Александров: «набоковская концепция языка антинигилистична в том смысле, что внутренне направлена против представления, будто любой закрепленный в слове смысл неизбежно ускользает» [9, с. 18].

М. Ямпольский сопоставляет трансформацию воспоминания в вымысел с метемпсихозом в рассказе В. Набокова «Пильграм» (1930), где смерть персонажа наступает в результате выворачивания «наблюдателя наружу» – его соприкосновения с зеркальным отражением «внутреннего зрения» на крыльях бабочки [224, с. 210] (см. также [245, с. 210]). Исследователи наблюдают и обратный эффект, когда обостренное восприятие увеличивает дистанцию между

субъектом и объектом. По мнению E. Pifer, в романе «Король, дама, валет» (1928) Франц обрекает себя на физическое страдание от «сверхчувственного» восприятия. Сенсорика Франца значительно отличается от перцепции героев-творцов, обладающих «психическим» или «духовным» видением [275, с. 19]. Ощущения кажутся Францу бессвязными, подчиняют себе воспоминания и воображение героя, «пленника тюрьмы физической жизни» [275, с. 21]. Передать специфику индивидуального восприятия, обостренного или замутненного, – одна из главных художественных задач В. Набокова.

На перцептивную поэтику В. Набокова влияет его опыт исследователя. Работы, посвященные художественной перцепции В. Набокова, убеждают, что писатель обращается к сложным физическим, оптическим эффектам: «Наложённые и скрытые образы, одни из которых возникают, а другие растворяются; <...> двойная перспектива и зеркальные отражения, требующие корректировки фокуса; пейзажи, которые одновременно сбивают с толку и забавляют» [233, с. 254]. Знание устройства оптики влияет на принципы игры с читателем. Произведения В. Набокова *анаморфичны*: текст устроен таким образом, что читатель легко может его визуализировать [233, с. 266]. Как считает R. Ciancio, детализация природного мира высвечивает точку зрения писателя-энтомолога [233, с. 249].

И в творчестве, и в научной практике В. Набокова привлекает мимикрия как искусное воплощение творческого замысла. Набоков тщательно изучает цветовые аспекты мимикрии. L. Z. Wu, рассматривая первый англоязычный роман В. Набокова «Подлинная жизнь Себастьяна Найта», обращается к карточке из «Архива Набокова», где писатель схематично изображает цветное колесо. Датировка карточки 1940 годом доказывает, что В. Набоков интересовался теорией цвета в момент языкового перехода: после окончания работы над «Даром» (первая публикация по частям с 1937–1938 гг. под псевдонимом «В. Сири») и до публикации «Себастьяна Найта» [292, с. 8]. В первом англоязычном романе В. Набоков передает сложные «маскировочные» тона: оттенки пастельного и фиолетового, «пленочного цвета» [292, с. 10, с. 12].

Энтомологическими исследованиями инспирирована попытка написания «амбициозной работы» о феномене мимикрии, которая не была доведена до конца: физического объяснения мимикрии писателю было недостаточно, чтобы охарактеризовать ее сущность. Опыт научного поиска влияет на интерактивную природу повествования Набокова. Б. Бойд отмечает, что повествователь является субъектом «многоуровневого восприятия» [232, с. 169], наблюдает «внезапную смену перспективы» [232, с. 170]. L. de la Durantaye отмечает, что повествовательная стратегия В. Набокова имеет игровую природу, связанную с поиском «спрятанного» [241, с. 311]. Исследователь характеризует композицию художественных образов в произведениях В. Набокова как код «отпечатков», которые высвечивают авторское присутствие в тексте [241, с. 318], уподобляемое «текстуре» [241, с. 324].

И в научной, и в художественной практике В. Набоков фокусируется на «микроскопических отличиях» в «природном мире» [229, с. 3]. Знание оптических законов позволяет ему охарактеризовать историю развития разных видов бабочек – в произведениях такой нелинейный подход применяется в конструировании художественного времени и пространства [229, с. 1]. Писателя занимают «слепые пятна» науки и искусства: в этих сферах ярче всего проявляется неполнота человеческого знания [Там же]. В науке и литературе В. Набоков использует одну и ту же технику работы – создание карточек, на которые писатель наносит рисунки или заметки [229, с. 5]. Внимание к микромиру (В. Набоков изучает гениталии бабочки [229, с. 4]), многообразие существ позволяют исследователям говорить о «биогеографической» точке зрения в произведениях В. Набокова [229, с. 25]. В. Набоков не только уточнял классификации мельчайших подробностей в структуре вида [281, с. 241], но и запоминал и воспроизводил их [263, с. 258].

Так, художник тщательно отбирает средства для изображения лепидоптерических деталей, в том числе опираясь и на предшествующие традиции изображения бабочек, или предлагает читателю вспомнить либо узнать вид бабочки [258, с. 293]. Хотя для В. Набокова наука и искусство являются самостоятельными сферами творчества [258, с. 311], в них писатель находит

общую гармонию и красоту умозаключения, стремление к открытию законов природы [258, с. 307, с. 314].

Научные и художественные интересы В. Набокова касаются проблемы границ человеческого сознания и, в частности, памяти: воспоминание предполагает фокусировку на «периферийных деталях» [249, с. 92], выделение фигуры и фона [252, с. 92]. В описании мнемонических процессов воспроизводятся, повторяются перцептивные образы. В мемуарных текстах В. Набокова герой фокусируется на прошлом и настоящем одновременно [155, с. 44]. Ярче всего такая фокусировка проявляется в пейзажах, где совмещаются «разные изображения», например, «ожившая российская картина» и «сиюминутное “эмигрантское” переживание» [155, с. 41]. Наслоение зрительных впечатлений А. Павловский соотносит с автобиографическим каноном русского зарубежья: «проза Набокова, Осоргина и отчасти даже Бунина постоянно двойится и зеркалится – отражение России, живущее в душе, перешло в зыблущееся слово и в столь же зыблущуюся – сновиденную (если использовать выражение М. Цветаевой) – композиционную структуру» [155, с. 42]. Сон – пограничное пространство между микромиром (дом) и макромиром (Вселенная) [155, с. 42–43].

Воспоминание как композиционный прием (ретроспекция) и как тема В. Набокова рассматриваются в связи с авторской рецепцией чужих художественно-философских систем – М. Пруста, З. Фрейда, Ф. Ницше и др. [249, с. 89]. По мнению W. Rowe, В. Набоков близок Н. Гоголю, чей «мрачный юмор» направлен на ограниченное восприятие; «внезапное переворачивание открывает возможность новой, расширенной перцепции» [279, с. 117]. Приемы описания искаженной памяти – аспект сопоставления творчества В. Набокова и Ф. Достоевского. Отношение писателя к творчеству Ф. Достоевского меняется: от интереса к замутненному восприятию героев Ф. Достоевского в юности [235, с. 141] до критики его произведений, в которых сценические эффекты маскируют отсутствие чувственно-конкретных деталей [235, с. 150].

В. Набоков переосмысляет жанровый и дискурсивный канон (см., например, лекции «Ремесло драматурга», «Трагедия трагедии» 1941–1942 гг.),

представленный в том числе в эссе и манифестах литературных направлений. Искусство модернизма и, в частности, символизма – важная часть литературной памяти писателя. Оценка В. Набоковым творчества модернистов противоречива. Если для В. Набокова ценность представляет «бодрствующее сознание» [251, с. 20], то, по мнению М. Glynn, символисты обесценивают «материальный мир» и воспринимают его как «знак более достоверной реальности» [251, с. 3]. Как утверждает исследователь, В. Набокову близко творчество младосимволистов (А. Белый, А. Блок), которые подчеркивают «целостность детализированной материальной реальности» [251, с. 19]. С. Титаренко, рассматривая визуальную образность в литературно-критическом дискурсе символистов, приходит к выводу, что художественные и теоретические работы поэтов относятся к одному и тому же «мифопоэтическому миру» [189, с. 94–95]. На основе анализа визуальной образности в чужих текстах создается «символический код истолкования» [189, с. 100] искусства, который авторы могут применять и к собственному творчеству. Как и символисты, В. Набоков-критик обращает внимание на перцептивную образность в чужом тексте и даже сопоставляет разные национальные традиции на основе художественной сенсорики (см. сопоставление «восточного» и «европейского» восприятия: «Сама любовь к родным местам [native countryside] у Лермонтова (как и у других) европейская в том смысле, что она одновременно и иррациональная, и основанная на конкретном чувственном опыте» [271, с. 34]).

Взгляд на литературу как на феномен языка, а не идеологии сближает В. Набокова и формалистов [251, с. 37]. Литература способна обновить «неправильное» восприятие, состоящее в «автоматическом» взгляде на мир (например, с помощью приема остранения) [251, с. 40]. Однако, как отмечает О. Ронен, В. Набоков вслед за В. Ходасевичем критикует формальную школу, вызывая «к художественной жизни внеположную ей “существенную действительность”»: в рассказе «Путеводитель по Берлину» (1833) объектами остранения оказываются сами литературные приемы [169, с. 165].

М. Гришакова рассматривает зрительную поэтику В. Набокова в контексте художественной оптики модернизма, экспериментирующего с «переводом

пространственных языков в язык вербальный» [60]. Зрительные иллюзии в произведениях В. Набокова восходят к оптическим открытиям конца XIX в., когда развивается представление о фантомном пространстве, существующем только в сознании наблюдателя: «мир оптически творится наблюдателем, <...> многие явления (цвета, зеркальные отражения) являются “фантомами” и не существуют в физической реальности» [60]. В творчестве В. Набокова именно живопись оказывается образцом организации повествовательных «узоров», «паттернов», «головоломок» [60]. М. Гришакова отмечает приемы, связывающие перцептивную поэтику писателя и импрессионизм: металепис, множественная перспектива, «богатство палитры» [60]. В. Набоков, как и писатели французского «нового романа», воссоздает эффект «неприсваивающего зрения», когда соблюдается дистанция «между вещами и человеком» при их видимом «соучастии» [60]. Сопричастность зрителя к творчеству, данная в «авторском ракурсе», передается с помощью визуальных метафор [60]. По мнению М. Гришаковой, кинематографический мотив «оживающего мертвеца, манекена, статуи, сомнамбулы, живущей чужой жизнью и т. д.», обладает металитературной функцией [60]. Перемещения точки зрения и «вхождение» сознания рассказчика в сознание героя оцениваются как творческий акт. Визуальные метаморфозы в произведениях В. Набокова связаны с темой двоемирия, где одним из потусторонних миров оказывается мир читателя: «У Набокова, как позднее у Роб-Грийе, обыгрывается навязчивое желание знать “что внутри” и, при невозможности этого знания, умножаются точки зрения и ракурсы наблюдения» [60].

Незамутненное видение доступно лишь искусству. М. Glynn отмечает близость эстетических взглядов В. Набокова и А. Бергсона, который противопоставляет фальсификаторскую автоматическую перцепцию [251, с. 73] художественной оптике, «развеивающей заблуждения» [251, с. 75]. Исследователь выделяет в произведениях В. Набокова формы автоматизации и деавтоматизации восприятия [251, с. 111]. Когда оптика героя следует шаблонам коллективного восприятия, наблюдатель лишается индивидуальной точки зрения [251, с. 91, с. 141]. L. Toker отмечает, что слияние точек зрения персонажей и образ

наблюдателя-коллектива организуют сюжет об исчезновении личности в толпе [289, с. 95]. Чувство единства с толпой, «растворение в океане» ощущают некоторые герои В. Набокова в момент смерти [289, с. 97]. Передавая поток сознания «косноязычных» героев-медиумов, Набоков использует прием глоссолалии, связанный с автоматическим письмом и «обрядовым гимнотворчеством», близкий к естественному ритму человеческой речи [70, с. 28–29]. Глоссолалии отсылают к символистской концепции художественного слова в работах А. Белого и Вяч. Иванова: на первых стадиях возникновения языка формируется звуковой репертуар, затем появляется образ и «осмысленность» [70, с. 31]. Другой формой репрезентации мистического опыта в произведениях В. Набокова исследователи называют мотив любви, которая предполагает сотворчество автономных субъектов восприятия [289, с. 103].

Хотя в творчестве В. Набокова доминирует зрительный модус восприятия, в организации художественного мира участвует весь спектр чувств. Исследователи выделяют такие приемы конструирования звукового пространства, как 1) звуковой образ; 2) «аллитерационные репризы» [99, 33]; 3) ритмизация. С. Лаврова и Н. Щербак отмечают музыкальные принципы организации композиции и сюжета в романе «Ада, или радости страсти» (1969), близкие приемам новой музыки [100, с. 20]. Новую музыку и произведения В. Набокова объединяет «сосуществование (полное слияние и расхождение) многоплановых пространственно-временных субсистем», участвующих в создании «мультипространства» [100, с. 25–26]. По мнению Л. Дьячковой, звуковые образы задают свойства коммуникативной среды героев: «Тишина – способ существования во враждебном мире, а визжащий и хриплый голос – способ защиты от попытки вторжения чужого в “свое” героя» [73, с. 697]. Мотив «знакомого голоса», «анонимного голоса» организует пространство потустороннего, связывает протагониста с иным миром [242, с. 170]. В прозе В. Набокова зарождение звука и поиск слова связываются с металитературными мотивами «охоты», «травли», «ловитвы» [70, с. 31]. На образно-мотивную структуру текста, его композицию влияет звучание слова: возникает «фонетическая мимикрия текста» [104, с. 30]. Особенность

«художнической памяти» В. Набокова состоит в том, что она фиксирует ритмико-звуковую организацию мира [104, с. 32].

Наряду со звуком в создании многомерного пространства участвуют образы запаха. Например, в романе «Машенька» (1926) одорические образы передают процесс оживления, возрождения воспоминания [47, с. 16]. Композиция романа восходит к стихотворению А. Фета «Соловей и роза»: воспоминания и «берлинская действительность» соотносятся как разные части соловьиной трели [47, с. 9]. Обонятельные образы трансформируются в зрительные, когда утрачивается воспоминание о «живом образе» [47, с. 19]. Схожую функцию одорических образов в рассказе «Ultima Thule» отмечает Ф. Двинятин: запах является формой авторизации текста, отсылает к чужим и собственным произведениям [66, с. 293–294]. По мнению М. Кулаковского, простые и смешанные запахи в произведениях В. Набокова наделяются оценочной характеристикой [96, с. 32].

Областью взаимодействия разных модусов перцепции является экфрасис. С одной стороны, экфрасис указывает на множественность интерпретаций текста [276, с. 186]. Так, в «Лолите» живописное полотно представлено через призму восприятия конкретного наблюдателя – Гумберта, который относится к Лолите как к объекту, который необходимо усовершенствовать, привив вкус к искусству [276, с. 187]. Гумберт не учитывает, что живопись позволяет не только увидеть мир с чужой точки зрения (герой навязывает свои вкусы Лолите), но и обратить чувства к собственному внутреннему миру [276, с. 189]. Экфрасис как способ интерпретации чужого текста указывает на идентичность писателя-переводчика, которого волнует выбор средств для передачи чувственных впечатлений [276, с. 209]. Художник избирателен в отборе жанров живописи: В. Набоков ценит карикатуру как форму визуального юмора [282, с. 230]. Неоднородность времени и пространства в его произведениях позволяет сопоставить повествовательную технику и принципы импрессионистской живописи [233, с. 243].

Интермедиаальные образы позволяют передать совмещение разных модусов перцепции. В ранних текстах музыкальные отсылки имеют «локальный характер», в «Аде» оказываются «lingua franca, легко переключающаяся между языками и

культурами, и некоторыми более ранними русскоязычными рассказами» [293, с. ххi]. Аудиовизуальным искусством и, в частности, балетом «Спящая красавица», вдохновлены перцептивные образы в «Сказке» (1926), «Волшебнике», «Лолите» [288, с. 115]. Отмечается, что музыка приобретает черты самостоятельного мира, пространства фантазии, близкого по своему устройству к литературным мирам [38, с. 311].

Музыкальные и живописные приемы совмещаются в кинематографическом экфрасисе. Эффект автоматического наблюдения сближает литературное и кинематографическое произведение. Экспериментируя со структурой кинотекста, В. Набоков обращается к мотиву «подглядывания» и образам кино [227, с. 122]: Гумберт уподобляется героям фильмов жанра «нуар», которые «оковывают себя страстями и навязчивыми идеями из снов, внезапно становятся преступниками» [227, с. 194]. Как считает А. Appel, язык кино используется в ироническом ключе: пародируются кинематографические клише, такие как хроники «с их ненадежными нарраторами» и «доверчивыми читателями» [227, с. 302]. Художественный стиль В. Набокова развивается в период «кинофикации» культуры, когда в литературе появляются первые прозаические адаптации кинотекстов [225, с. 402], но при этом сохраняется установка на «консервацию национальной идентичности» [225, с. 403].

В произведениях В. Набокова Р. Янгиров выделяет такие кинематографические приемы, как «экранный ритм, параллельный и перекрестный монтаж, игра “крупностей” и светотени, неожиданные ракурсы авторского взгляда, выразительные “титровые” диалоги персонажей и даже такой внесловесный нюанс, как движение камеры» [225, с. 399]. Движение кадров задает композицию текстов Набокова: например, в романе «Король, дама, валет» «движение поезда воспринимается как движение города» в экспозиции, а в финале, когда героиня умирает, движение останавливается [60]. Для характеристики визуальной поэтики В. Набокова исследователи предлагают использовать термин «литературная кинематографичность» [32, с. 89]. Е. Белоусова соотносит многоуровневую структуру романа Набокова «Машенька» с пересекающимися, наслаивающимися

мирами в кино: «Каждая из названных реальностей [берлинская жизнь, гнетущее настоящее и воспоминания о жизни в России] конструируется автором <...> как специфический вариант киномира» [32, с. 90]. Светотень и организует пространство, и вводит в роман темы «небытия», «призрачности», «неповторимого водяного знака судьбы» [32, с. 91, с. 96]. Кадр, мгновенный снимок функционирует не только как элемент композиции, но и как самоценное живописное изображение: в сознании художника разнородные чувственные впечатления образуют неповторимую гармонию [261, с. 14].

Герои, находящиеся в пограничном состоянии, между сном и явью, поглощены собственной сенсорикой: «свойства отделяются от носителя этих свойств – частый прием у Набокова вообще» [186, с. 783]. Б. Аверин отмечает, что психология и физиология персонажей В. Набокова устроены по одним и тем же принципам: «подобно тому, как зрачок глаза уменьшается при увеличении силы света, так и сознание контролируется находящимся вне человека началом» [2, с. 856]. Ясновидение поэтически одаренных героев В. Набокова является неполным. Герой, столкнувшийся со сверхъестественным в «полном блеске сознания» [2, с. 858], обречен на молчание.

Другая форма совмещения перцептивных образов – синестезия, которая активно изучается набоковедами с конца 1960-х гг. Д. Б. Джонсон утверждает, что особенности графемно-цветовой синестезии соотносятся с писательским восприятием языка: для писателя буквы имеют разный цвет в русском и английском языке [257, с. 87]. Сопоставляя синестетические соответствия Набокова между наименованиями цветов радуги в русском и английском языках, Д. Б. Джонсон отмечает, что они связаны как первичная и вторичная радуги, где вторая больше, но тусклее первой [257, с. 94]. «Вторичность» англоязычной радуги определяется тем, что на английском языке В. Набоков начинает писать художественную прозу позднее, чем на русском [257, с. 97]. В мире сна и фантазии романа «Защита Лужина» звук и цвет сливаются в единое перцептивное ощущение [73, с. 700]. Синестезия не является доминантной чертой стиля В. Набокова. Напротив, наиболее детально характеризуются конкретные чувственные

ощущения: «На самом деле полихроматизм – более очевидный аспект его стиля, чем хромостезия» [257, с. 89]. Однако, как заключает исследователь, полихроматизм В. Набокова является одной из форм синестетического восприятия и памяти [257, с. 98], когда «сенсорные сигналы усиливают друг друга и резонируют» [257, с. 100].

Филологи обращаются к анализу синестетической образности, когда сопоставляют переводы, автопереводы и оригинальные тексты писателя. Для В. Набокова как писателя-билингва синестезия является формой классификации и систематизации языковых данных [262, с. 217]. Например, отмечается, что в русскоязычных произведениях В. Набокова синестезия выражена более точно [79, с. 13]. В. Задорнова обращает внимание на то, что синестезия может иметь как положительную (дорогие воспоминания), так и негативную (неполноценный мир «Приглашения на казнь» (1935–1936)) коннотацию [79, с. 14]. Квантитативный анализ цветовой синестезии позволяет установить, что в русскоязычных текстах В. Набокова наиболее полно представлен тип зрительно-осязательной синестезии [184, с. 246].

Исследователи рассматривают синестезию как форму организации художественного пространства: например, I. Malpas выделяет две формы пространственно-временной синестезии – кроссmodalность и метафору [265, с. 362]. Время не может ощущаться отдельно от других сенсорных впечатлений, восприятию требуется контекстуализация: например, связь цвета, времени и пространства [265, с. 370]. По мнению исследователя, кроссmodalная синестезия является «скрытой». Для обозначения времени используется метафорическая характеристика пространства: например, образ «пути»; образ и композиционная форма «круга», «ленты Мебиуса» [265, с. 372–373]; «ковра» или «ткани» [265, с. 374]. I. Malpas приходит к выводу, что синестезия используется для перевода индивидуальных эффектов восприятия на язык «универсальной» перцепции [265, с. 379].

К сложным перцептивным эффектам в произведениях В. Набокова относится трансформация оптики. Так, оптические средства (глаза, очки, ясновидение и т. д.)

и ограничивают восприятие, и указывают на когерентность мира и героя: «Внутренний мир героев Набокова становится зримым, он проступает сквозь внешние черты, деформирует внешность» [193, с. 61]. Как отмечает Е. Трубецкова, В. Набоков обращается к разным режимам видения: «Отношение повествователя к герою как врача к пациенту возможно соотносить с концепцией Мишеля Фуко, который пишет об “авторитете чистого взгляда, предшествующего любому вмешательству”» [193, с. 62]. Смена цвета указывает на смену способа восприятия. Так, в первом англоязычном романе В. Набокова «Подлинная жизнь Себастьяна Найта» фиолетовый цвет обозначает «переход» персонажей из прошлого в будущее (и наоборот), из одной страны в другую и т. д. [242, с. 116]. В момент смерти герои могут видеть мир в ахроматических тонах [234, с. 62].

Приемы художественной оптики, в критике 1930-х гг. оцененные как иллюзорные [13, с. 496], маскирующие «таинственную сущность» писателя [212, с. 174], в поздних исследованиях рассматриваются как элементы художественного стиля. Характерными для В. Набокова способами вербализации восприятия являются неологизмы, базирующиеся на визуальном восприятии; гибридные наименования (Врублев, Ширин) [277, с. 75]; звукоподражания и аллитерации с сенсорной семантикой [277, с. 76]; лепидоптерологические метафоры восприятия, интерлингвистические каламбуры [277, с. 77–78].

Вопрос о трансформации художественной сенсорики после перехода на английский язык является актуальным для исследователей. С одной стороны, отмечается единство «образного мышления», «не зависящее от языковой реализации и художественного замысла» [217, с. 21], см. также [237, с. 153]. С другой стороны, лингвистические исследования перцептивных образов убеждают в обратном: «индивидуально-творческая модель мира, в том числе цветовая картина мира В. Набокова, разнятся в англоязычной и русскоязычной версиях произведений» [42, с. 133]. Переход на английский язык ученые сопоставляют с «ассимиляцией» «сложившегося художественного стиля» под «вторичный язык» [Там же]. Во французский период творчества особенно ярко проявляется способность писателя мыслить не словами, но образами.

1.2. Статус произведений В. Набокова 1937–1940-х гг.

Произведения, написанные в период выбора языковой и профессиональной идентичности, оцениваются литературоведами как 1) размышления о барьерах понимания; 2) прощание В. Набокова с русской литературой; 3) заготовки для произведений, адресованных англофонному читателю. Во французский период писатель осмысляет возможности собственного стиля и языка.

В произведениях французского периода появляется мотив «языкового барьера». Например, в «Ultima Thule» повествуется о нескольких коммуникативных неудачах: рассказчик не может найти «общий язык» с писателем-иностранцем и «всезнающим» шарлатаном Фальтером, не может связаться с умершей женой.

Внимание писателя привлекает романтическая и символистская концепция языка как «неадекватного инструмента для выражения высшей загадки бытия» [247, с. 167]. В конце 1930-х гг. В. Набоков принимает участие в публичных дискуссиях, в том числе в обсуждении доклада Н. А. Бердяева («Мысль изреченная есть ложь»), посвященному проблеме доверия к «Логосу» в русской культуре [Там же]. Мотив языкового барьера может рассматриваться в контексте творческой биографии В. Набокова: задумки продолжения «Дара» и романа «Solus Rex» не воплотились.

Ученые, пытающиеся установить отношение В. Набокова к русскоговорящим читателям-современникам, называют его произведения конца 1930-х годов прощанием с «русской поэзией и, более широко, с Россией» [291, с. 658]. Переходный характер французского творчества связан с желанием автора выйти за границы русской читательской аудитории и «за рамки национальной литературы» [277, с. 82]. В 1937–1940-х гг. В. Набоков создает последнюю художественную прозу на русском языке. Д. Б. Джонсон, размышляя о судьбе незавершенных произведений писателя, видит в том, что «Solus Rex» не получил продолжения, лингвистическую причину: происходит окончательный переход Набокова-прозаика на английский язык, а его первый англоязычный роман хорошо принят американским читателем [67, с. 281].

В эссе «Определения» (июнь 1940) В. Набоков рассматривает конец 1930-х гг. как последние годы литературы русского зарубежья: «двадцатилетний европейский период русской литературы действительно завершился вследствие событий, вторично разбивших нашу жизнь» [131]. Политические и культурные события обретают смысл, когда участвуют в развитии искусства: в каждой эпохе, в каждой стране есть «эмигрантские писатели», так как «всякий истинный сочинитель эмигрирует в свое искусство и пребывает в нем» [131]. В восприятии В. Набокова современная ему литература русской эмиграции особенна тем, что развивалась в условиях свободы от общественной и политической цензуры. Писатель создает образ литературы-странницы, которая, с одной стороны, в большей степени сфокусирована на «общих местах» культуры («шла столбовой дорогой» «под беспристрастным европейским небом»), но, с другой стороны, обладает «аскетической, жилистой силой» [131].

По мнению А. Долинина, писатель оставил «русскую музу», «которая в новой ситуации не сулила ему ни читателей, ни средств к существованию», для того чтобы перевоплотиться «в американского литератора» [71, 163]. Как считает исследователь, на новом этапе, в англоязычном творчестве конца 1940-х гг., конструируется новый автобиографический «набоковский миф» – «свидетельство о своем прошлом» [71, с. 163]. Во французский период важным принципом работы с незавершенными или неопубликованными текстами (такими как «Solus Rex», продолжение романа «Дар» и т. д.) является их последующая трансформация-«перерождение». Так, между повестью «Волшебник» и англоязычным романом стоит неопубликованная научная лепидоптерологическая работа: «В 1948 г. Набоков предложил двум коллегам-лепидоптерологам, которыми он восхищался, создать вместе книгу “Новые бабочки Северной Америки”. Однако в 1950 г. вместо этого он пишет “Лолиту”, где Гумберт в Коалмонте находит волшебницу, за которой охотился в течение многих лет» [230, с. 280].

Существование «Ultima Thule» и «Solus Rex» как отдельных частей незавершенного романа (в американские годы рассказ «Ultima Thule» опубликован отдельно в сборнике «Весна в Фиальте») является не только фактом творческой

биографии, но и проявлением «свободы игры (автора) и свободы интерпретации (реципиента)» [177, с. 4]: незавершенность осмысляется как структурная особенность любого произведения искусства. В ситуации выбора новой коммуникативной среды оказывается важным подчеркнуть «незавершенность» как черту индивидуального стиля (см. подробнее: [77, с. 220]). Так, в произведениях В. Набокова смерти, боли, памяти [77, с. 212–213] противостоит делящийся акт творчества: авторская рефлексия имеет «обратный ход», «обращающий Набокова через годы к “незавершенным текстам” не с целью их формального завершения <...>, а для того, чтобы сопроводить эти “отрывки” и “фрагменты” авторскими развернутыми ремарками, так и оставив их незаконченными» [77, с. 212–213]. Вокруг пропущенного фрагмента (сюжета или перцептивного образа) выстраивается эстетическая коммуникация: назвать ощущение, продолжить историю предлагается читателю. В. Набоков-читатель также участвует в этой игре: в 1942 г. публикует продолжение «Русалки» А. Пушкина.

Определяя статус французского периода, набоковеды пытаются найти его эстетический «центр» в раннем творчестве писателя. Как считает Б. Бойд, в роли такого «центра» всех произведений В. Набокова, созданных на протяжении тридцати лет, выступает роман «Дар», написанный в берлинский период: «неопубликованное лепидоптерологическое “Второе приложение к “Дару” 1939 года; <...> “Событие”, которое, отталкиваясь от образа Федора как художника-героя, изображает художника-труса; пародийная биография писателя в “Подлинной жизни Себастьяна Найта”; “Волшебник”, реализовавший щеголевскую идею книги о мужчине, который женится на вдове, чтобы овладеть своей будущей падчерицей; наконец, задуманный второй том “Дара”, который превратился в “Solus Rex”, еще один роман большого масштаба» [38, с. 601–602]. Как считает N. Cornwell, с «Даром» связаны автобиографический рассказ «Mademoiselle O» и литературное эссе В. Набокова «Pouchkine, ou le vrai et le vraisemblable» («Пушкин, или правда и правдоподобие»), написанные на французском языке [237, с. 153–154].

В американские годы В. Набоков выпускает сборники рассказов на английском языке, где приводит собственную датировку и дает комментарии к созданным в берлинский и французский период произведениям [255, с. 330]. Так, в 1956 г. в Америке писатель публикует сборник рассказов «Весна в Фиальте», который должен был выйти еще в 1939 г. в издательстве «Русские записки». В этот сборник вошли несколько рассказов французского периода: «Василий Шишков», «Истребление тиранов», «Посещение музея», «Лик», «Ultima Thule» (без второй главы незавершенного романа «Solus Rex»). Рассказы французского периода появятся еще в четырех сборниках на английском языке: «Nabokov's Dozen» (1958, «Облако, озеро, башня»), «Nabokov's Quartet» (1966, «Лик», «Посещение музея»), «A Russian Beauty and Other Stories» (1973, первые главы «Solus Rex»), «Tyrants Destroyed and Other Stories» (1975, «Истребление тиранов», «Лик», «Василий Шишков»). Особенностью публикаций на английском языке является кольцевая композиция сборников: произведения группируются не в порядке создания и выхода в свет, а тематически. Например, сборник «Весна в Фиальте» начинается и завершается историей о смерти возлюбленной; «Tyrants Destroyed and Other Stories» открывается рассказом о существующем в фантазии героя тиране, который оказывается «истреблен» силой искусства, и заканчивается рассказом «Василий Шишков», где вымышленный поэт обретает биографическую, но теряет творческую автономность.

Изменение автором датировок и локаций значительно меняет представление о творчестве В. Набокова во французский период. Рассказ «Василий Шишков» датируется в «Весне в Фиальте» ошибочно: указывается 1940 г. – подготовка к отъезду В. Набокова и его «исчезновение» из парижской литературной жизни. В «Tyrant Destroyed and Other Stories» дается верная датировка, но подчеркивается переходный статус периода, в который написан рассказ: «Чтобы облегчить унылость жизни в Париже в конце 1939 года (примерно полгода спустя я должен буду эмигрировать в Америку), я решил однажды невинно пошутить над самым известным эмигрантским критиком, Георгием Адамовичем» [273, с. 204]. Рассказ «Истребление тиранов» в «Весне в Фиальте» датируется 1936 годом, хотя написан

в 1938 году, в «Tyrants Destroyed» верная датировка восстанавливается. Возможно, измененная датировка связана с желанием автора представить рассказ вне историко-культурного контекста, с которым его связывали современные В. Набокову критики (Г. Адамович в рецензии 1938 г. отмечает, что рассказ «передает чувства более или менее знакомые тысячам наших соотечественников» (цит. по: [143, с. 731])).

Рассказ «Весна в Фиальте», тематически близкий произведениям, написанным во Франции, датирован в одноименном сборнике 1938 г., но написан в 1936 г. Как и в рассказе «Ultima Thule», в «Весне в Фиальте» присутствуют две характерные для французского периода темы: трансгрессия (локальная: гастроли цирка, Нина «всегда только что приехала или сейчас уезжала» [142, с. 567–568]; в мире фантазии: наездница на коне в цирке, «любовались ли мы на ледяного коня, изваянного около пруда» [142, с. 566]), утрата возлюбленной (в финале рассказа Нина умирает). Названные В. Набоковым места написания рассказов соотносятся с художественным пространством текстов. В сборнике «Весна в Фиальте» указано, что рассказ «Лик» создан в курортном городе Ментона (в подобном городе происходит действие рассказа), тогда как в журнальной публикации («Русские записки») дается другое место написания – Париж.

Произведения связаны общими образами и мотивами, восходящими к роману В. Набокова «Дар». Так, в продолжении «Дара» писатель планировал рассказать о взаимоотношениях Федора и Фальтера – героя, с которым спорит Синеусов в рассказе «Ultima Thule». Включенный автором в корпус французских текстов рассказ «Весна в Фиальте» соотнесен с «Даром» через образ цирковой афиши. В рассказе афиша не только является знаком гибели героини («влетев на полном ходу в фургон бродячего цирка» [142, с. 581–582]), но и указывает на существование мира, в котором «несобранные встречи» [142, с. 566] возлюбленных обретают значение («смутное воспоминание о небесной родине циркачей» [142, с. 577]). В романе «Дар» в образе афиши («намалеванные на них [досках] цирковые звери, перетасовавшись во время перевозки, распались на свои составные части» [142, с. 357]) подчеркивается пересечение двух уровней пространства – земного мира, где

невозможно поверить в «обещание жизни грядущего века» [Там же], и вечности («ночью, впрочем, мало что можно было различить, а преувеличенные тени листьев <...> ложились а доски забора вполне осмысленно» [Там же]). Цирковая афиша также имеет литературные коннотации: между временем и вечностью балансирует поэт и акробат (В. Набоков «Тень» (1925), В. Ходасевич «Акробат» (1914), И. Бунин «В Цирке» (1916)).

Изменения мест и датировок свидетельствуют о том, что писателю важен не биографический порядок, а естественная связь: географическая – в случае «Лика», где действие происходит в приморском городе, тематическая – в случае «Истребления тиранов» и «Весны в Фиальте». С другой стороны, смена датировок указывает на авторскую оценку французского периода: тема перемещения, мотив тщетной тревоги («Лик», «Событие») оказываются ключевыми в преддверии лингвистического и культурного перехода.

Произведения, созданные в 1937–1940-х гг., появляются в печати позднее, когда вопрос о выборе языка уже решен: «“Solus Rex”, изначально вторая глава романа, <...> опубликована как рассказ <...> за месяц до отъезда в Новый Свет. “Ultima Thule” (задуманная как первая глава “Solus Rex”) была отложена до 1942 года <...> и опубликована в нью-йоркском эмигрантском журнале» [237, с. 164]. Как считает N. Cornwell, хотя у писателя оставалась надежда на завершение нового «большого» романа, «опасения Набоковых, что замысел “Solus Rex” не переживает трансатлантического потрясения, были обоснованными» [Там же]. Однако отдельная публикация частей романа позволяет предполагать, что сам автор признает их художественную самостоятельность и целостность.

Спорный статус имеет повесть В. Набокова «Волшебник», которая была отвергнута эмигрантскими издательствами. В Америке В. Набоков отказывается публиковать повесть и пишет о том, что долгое время считал ее утраченной и уничтоженной [134, с. 77], называет произведение «первой маленькой пульсацией “Лолиты”» [134, с. 76]. Исследователи признают вторичный статус «Волшебника» по отношению к «Лолите», тем самым следуя авторской оценке произведения: «Интересно, что набоковское раннее исследование одержимости нимфетками,

“Волшебник”, также страдает от недостатка эмоционального диапазона и глубины. <...> В нем [герое] нет мук, вины и сожалений, возникающих в сознании Гумберта в процессе воспоминания и рассказывания» [274, с. 315]. Иначе считает N. Cornwell, который отмечает, что произведение задумывалось как «независимое» [237, с. 163]. Г. Барабтарло утверждает, что поздние русские произведения Набокова, в том числе и «Волшебник», хотя и уступают «Дару» в «композиционном совершенстве», превосходят его «виртуозностью слова и замахом испытываемой мысли» [23, с. 192].

Попытки представить творчество В. Набокова как иерархическую систему связаны с билингвизмом писателя. О «затмении детской реальности страстью взрослого любовника» [274, с. 315] В. Набоков пишет на двух языках, но при этом использует разные повествовательные приемы. В «Волшебнике» субъекты повествования меняются, в «Лолите» представлен «обманчивый язык» героя-маньяка [274, с. 316]. На языковые особенности текстов указывает сам В. Набоков, когда размышляет о том, почему «Лолита» (1955) оказалось более «живой», чем «Волшебник»: «the little girl wasn't alive. She hardly spoke» (цит. по: [274, с. 315]).

Выбор языка в 1937–1940-е гг. не ограничивается только английским и русским. Литературоведы предполагают, что В. Набоков мог бы стать франкоязычным автором [278, с. 88]. Опыт создания художественных текстов на французском языке В. Набоков приобретает еще в детстве: попытка перевести «The Headless Horseman» на французский в 1910 г. «отмечает начало пути Набокова к разработке уникальной поэтики и затем к более зрелым работам автора» [283, с. 29]. Опыт создания оригинальных текстов на французском языке в конце 1930-х гг. (рассказ «Mademoiselle O» и эссе об А. Пушкине), будет использован в работе над «Комментарием к “Евгению Онегину”», автобиографией на английском и русском языках [237, с. 153].

Как убеждает исследование С. Швабрина, в текстах 1937–1940-х гг. появляются темы и мотивы, которые В. Набоков осмысляет, когда работает над переводами французской поэзии. Например, история о «вымышленном королевстве» и «беспомощном» тиране в «Ultima Thule», «Solus Rex» может

отсылать к стихотворениям Ж. Супервьеля «Le Sillage», «L'Appel», Ш. Бодлера «Spleen», которые Набоков переводит в начале 1930-х гг. [283, с. 183–184]. Во французских переводах А. Пушкина 1937 г. В. Набоков меняет тональность «разочарования», вызванного «крахом высоких идеалов свободолюбивой юности» А. Пушкина: в 1937 г., как заключает исследователь, буквальный метод перевода Набокова еще не оформился [283, с. 187]. Французский период творчества является новым этапом развития переводческой техники В. Набокова, отличающейся от опыта ранних переводов. Задача В. Набокова – познакомить франкоязычных читателей с «уникальными качествами творческой индивидуальности Пушкина» – достигается путем сочетания «точности, которая, несомненно, носит научный характер, и чисто художественного словесного мастерства» [283, с. 190].

На французском языке В. Набоков пишет о фикциональной природе воспоминания (ср. рассказ «Пасхальный дождь» 1925 г., к которому восходит «Mademoiselle O»; рассказ «Музыка» (1932) В. Набоков в 1959 г. переводит на французский язык [191, с. 258]). Как отмечает N. Cornwell, адаптациям «Mademoiselle O» на разных языках соответствуют разные типы вымысла: «Оригинальный персонаж (прототип – Cecile Miauton) впервые возникает в художественном сознании Набокова в фикциональной версии (на русском). Произведение будет переработано в автобиографический текст (утраченный, на английском), прежде чем достигнет своего совершенного воплощения на французском языке» [237, с. 154]. Сюжет о гувернантке – «краеугольный камень» нескольких версий автобиографий писателя [Там же].

Творчество В. Набокова на английском языке начинается с переводов. Переводы четырех поэм Дж. Байрона высвечивают интерес писателя к темам иллюзии и сна, которые будут развиваться и в его зрелом творчестве [283, с. 51]. Глубокое знание английской литературной традиции, «полигенетический» контекст произведений [185, с. 511] особенно ярко проявляются во французский период и, в частности, в первом англоязычном романе Набокова «Подлинная жизнь Себастьяна Найта» [38, с. 574]. Созданию романа на английском языке предшествуют автопереводы «Отчаяния», «Камеры обскуры», «Короля, дамы,

валета» (см. подробнее [170, с. 26–27]). N. Cornwell рассматривает роман как одну из первых попыток Набокова перейти на другой язык: «желание продолжить карьеру в Англии больше всего проявляется во взвешенной “английскости” Себастьяна Найта» [237, с. 157]. В романе мотив смены языка является сюжетообразующим: на английском пишут Себастьян Найт, «рожденный в России, обучившийся в Кембридже англоязычный писатель», и нарратор-биограф, «его младший двоюродный брат, для которого английский – третий язык» [228, с. 39].

Темы ухода, смены языка исследователи рассматривают в биографическом контексте – как подготовку к «исчезновению» русскоязычного писателя Сирина: «Свой уход он несколько лет обдумывал и проигрывал в разных вариантах: прячась под маской Василия Шишкова, писал стихи, в которых прощался с миром и русской литературой перед переходом в “молчанье зарницы, молчанье зерна”; <...> примерял роли французского или английского писателя» [71, с. 163]. В интерпретации произведений французского периода, предложенной А. Долининым, художественное творчество является для Набокова формой моделирования будущей литературной карьеры в Америке.

О том, что В. Набоков осмысляет возможную смену стиля в связи со сменой языка, свидетельствует проводимый писателем в 1930-х г. эксперимент с жанрами, родами и дискурсами. Смешиваются черты канонических и неканонических жанров: «В течение октября и ноября Набоков работает над “Волшебником” – самым длинным из его рассказов, или самым коротким из романов» [38, с. 593]. Совмещение жанров – форма художественного исследования правды и правдоподобия, сна и яви: «В “Подлинной жизни Себастьяна Найта” сформулирована тема *Ultima Thule*: смерть заставляет героя поставить и попытаться разрешить загадку вселенной» [67, с. 290]. Герои Набокова испытывают собственные творческие возможности: «“*Solus Rex*” и “Бледное пламя” отличаются тем, что их *Ultima Thule* создана героями внутри романов. Они содержат миры внутри миров внутри других миров» [67, с. 294].

Эксперимент В. Набокова с литературным жанром эксплицирован в его последних драматургических произведениях для театра. Пьесы конца 1930-х

являются одним из двух «крайних пунктов его русскоязычного периода» [18, с. 8]: если в первых пьесах заметно увлечение «балаганными формами театра» [18, с. 21], то в зрелых пьесах («Событие», «Изобретение Вальса») подчеркивается «сновидческая подоплека действия» [18, с. 36]. «Событие» и «Изобретение Вальса» представляют два варианта развития драматического действия: «здесь трагедия незавершенной человеческой жизни представляется как “комедия”, там – то, что рассматривается как беззаботная эстетическая шутка, должно вызывать у нас чувство неотвратимой катастрофы» [243, с. 595]. Анализ пьес, в которых Набоков осмысляет законы драматургии («удобная репетиционная площадка для будущей прозы» [71, с. 144]), убеждает исследователей в переходном статусе его французского творчества [250, с. 31]. Жанровые границы драмы осмысляются в прозаических произведениях В. Набокова. Образ театра организует сюжет о метаморфозе героя-зрителя: «В. [рассказчик в романе «Подлинная жизнь Себастьяна Найта» – А.Д.] чувствует, что может сыграть Себастьяна Найта “на освещенной сцене”» [237, с. 160]. Карнавальная символика, «драматические трюки» [38, с. 567] эксплицированы в произведениях о героях-тиранах [291, с. 659].

Интерпретация карнавального осмеяния как метода борьбы с тиранией опирается на историко-биографический подход: «ненависть Набокова к диктаторам его века – “красным” и “коричневым” – неожиданно разрешается в рассказе [«Истребление тиранов» – А.Д.]» [291, с. 658]. Исследователи не комментируют, почему автор избирательно относится к историко-литературному контексту (например, избегает затрагивать «эмигрантские темы», когда готовит переводы пьес [243, с. 596]). Такая интерпретация кажется спорной, поскольку в момент перехода В. Набоков активно экспериментирует с приемами недостоверного повествования, передает «маниакально-агрессивный психоз творчески неполноценного сознания» [71, с. 150]. Так, карнавальная природа смеха связана с инверсией жертвы и тирана, слиянием индивидуальной и коллективной точек зрения. Художественные эксперименты В. Набокова касаются жанра «фикциональных биографий» [237, с. 156]: биография Чернышевского в «Даре», автобиографические рассказы, эссе «Пушкин, или правда и правдоподобие».

Корпус текстов В. Набокова французского периода содержит разные жанровые и сюжетные варианты значимых для Набокова тем утраты, воображения и памяти. Главные герои переживают утрату близкого человека, под угрозой находится ребенок («Событие», «Волшебник»), умирает возлюбленная («Ultima Thule», «Solus Rex», продолжение «Дара») [71, с. 145–146]. Как отмечает Б. Бойд, мотив утраты ребенка («сам Набоков, не чаявший души в сыне, испытывал почти панический ужас при мысли о том, что война может отобрать у них ребенка» [38, с. 597]) развивается впоследствии в англоязычном творчестве писателя: «открыто – в романе “Под знаком незаконнорожденных”, в рассказах “Знаки и символы” и “Ланс”; причудливо-инвертированно – в “Лолите”; в зеркально-отраженном виде – в образе Хэйзель Шейд из “Бледного огня”» [Там же]. Мотив утраты ребенка присутствует в эссе «Воззвание о помощи» (дата не указана, написано ок. 1940 г.): «бедный эмигрантский ребенок» [131], «маленькое беспомощное существо» [Там же]. Художник не может передать общее горе, общую утрату («теоретическая толпа»), судьба каждого изгнанника ему неизвестна – только с помощью фантазии можно осмыслить горе «индивидуального, живого ребенка и вообразить ЕГО нужду, ЕГО голод, ЕГО недетскую усталость» [Там же].

Персонажи, имеющие опыт утраты, переживают «космологическое откровение» [67, с. 286], но не могут выразить его словами и отличить эпифанию от иллюзии сознания. Творчеству противопоставляется болезненное стремление героя реализовать собственный вымысел в неподконтрольном ему мире, «жажда “магического” контроля над жизнью» [71, с. 151]. А. Долинин выделяет мотив «грехопадения художника» или утраты «творческой свободы» («Изобретение Вальса», «Событие», «Волшебник», задумка продолжения «Дара») и соотносит с ним трагическую модальность произведений французского периода [71, с. 149].

Ultima Thule, в которой герои обретают контроль над временем, творчеством, памятью, находится за границами жизни и смерти (к «теме неизвестного предела, смерти» Набоков обращается впервые в «Приглашении на казнь» в 1935–1936-х гг. [67, с. 289–290], роман издан отдельно в 1938 г.). Внутренний конфликт героя основан на противоборстве «карнавального стремления к преодолению границ

<...> идентичности» и «сдерживающего его анти-карнавального начала» [289, с. 101]. В творчестве французского периода Набоков воспроизводит «абerrации восприятия» [71, с. 152] и разрабатывает систему приемов, связанных с эффектом «замутнения внутреннего зрения» [71, с. 150]. Будучи восприимчивым или слепым, герой всегда сопричастен чувственно многообразному миру.

1.3. Писательская идентичность В. Набокова перед языковым переходом

Комментируя историю создания романа «Solus Rex», В. Набоков говорит о возможном изменении стиля своей русскоязычной прозы: «он [роман] должен был решительно отличаться от всех остальных моих русских вещей качеством расцветки, диапазоном стиля, чем-то, не поддающимся определению в его мощном подводном течении» [137, с. 98–99]. Спустя более 30 лет он переводит «Ultima Thule» и «Solus Rex» «со скрупулезной точностью» [137, с. 97]. Исследователи S. H. Blackwell, K. Johnson отмечают, что во время создания повести «Волшебник», В. Набоков активно исследует гениталии бабочки и «находит ключи к давним таксономическим связям» [229, с. 4]. Развитие живых существ, сексуальность рассматриваются в контексте важной для французского периода эстетической проблемы – развития человеческого сознания [Там же]. В осмыслении этой проблемы проявляется амбивалентная природа восприятия писателя, идентифицирующего себя и как художника, и как ученого: «судя по всему, Набоков предполагает <...>, что наблюдение и с точки зрения структурной точности, и с эстетической точки зрения дает более полное знание» [229, с. 5]. Период, предваряющий языковой переход писателя, оказывается творчески продуктивным: «подводное течение» [137, с. 99] последней русскоязычной художественной прозы развивается в переводах, комментариях и литературе Американского периода.

С другой стороны, конец 1930-х гг. может оцениваться и как кризисное время. Как пишет Б. Бойд, В. Набоков переживает жизненные потрясения (смерть матери 2 мая 1939 г.). В это время В. Набоков устраивает чтения, цель которых – «сбор пожертвований и обсуждение перспектив его туманного будущего» [38, с. 586]. Франция воспринимается писателем как страна, в которой невозможно жить

и продолжать творчество: «Останься Набоковы во Франции <...>, Вера, как еврейка, и их маленький сын, скорее всего, попали бы в концлагерь Дранси, откуда заключенных отправляли в Аушвиц-Биркенау» [170, с. 10].

Как считает Б. Бойд, художественные замыслы В. Набокова касаются сразу нескольких произведений: писатель прерывает работу над продолжением «Дара», «вдохновившись замыслом “Волшебника”, а к концу ноября обнаружил, что идея изобразить “душекружение” мужа, который не может примириться с бессмысленностью смерти своей жены, уже зажила своей собственной жизнью, не уместяющейся в рамках “Дара”» [38, с. 598]. Н. Берберова отмечает, что в англоязычном творчестве трансформируются русскоязычные тексты, в том числе и произведения французского периода: «“Лолита”, видимо, была начата еще в Париже по-русски <...>. О ней говорил мне Алданов, рассказывал, как Набоков читал несколько глав избранным и о чем были эти главы; “Solus Rex” превратился в “Бледный огонь”; наконец был переведен “Дар”, а затем и “Защита Лужина”» [34, с. 187]. Метаморфозу замыслов можно интерпретировать не столько как карьерную стратегию, сколько как закономерный результат постоянно развивающегося стиля русскоязычного писателя [232, с. 178].

Смена художественного стиля происходит одновременно с укреплением профессиональных идентичностей: необходимость переезда вызвана открывшейся возможностью работать лектором в Стэнфорде [38, с. 591]. В первые американские годы писатель В. Набоков остается неизвестным англоязычному читателю: «Следующие два десятилетия Набоков проводит в Соединенных Штатах, занимаясь четырьмя видами деятельности более или менее одновременно: писатель, педагог, ученый, литературовед. Тысячи людей знали его как преподавателя <...>, но большинство из них не имели понятия, что он был известен как русский писатель и снова станет известным как английский» [232, с. 16]. В 1938 г. тридцатилетняя мечта В. Набокова-энтомолога об открытии нового вида бабочек остается также нереализованной: в 1941 г. он убеждается, что пойманная бабочка является гибридом [232, с. 80]. В первые годы в Америке В. Набоков ищет «финансовой стабильности, доверия и понимания издателей, профессиональной

синекуры, дающей время на занятия лепидоптерологией» [259, с. 56]. Французский этап творчества воспринимается писателем как завершённый.

Метаморфоза идентичности является не только биографическим фактом, но и важной для Набокова художественной темой. В стихотворении «Мы с тобою так верили...» создается пространство недостоверного воспоминания: «В действительности в стихотворении глубоко рефлексированы пробелы в памяти, <...> ощущение, что, оглядываясь на самого себя, ты, несмотря на иллюзию продолжения идентичности, не можешь больше чувствовать живую связь со своим молодым “я”» [232, с. 184–185]. Изгнание Набоков рассматривает как условие для совершенствования «новой художественной чувствительности» [247, с. 146]. Во французском творчестве исследуются эстетические возможности разных типов дистанции: между творцами («Василий Шишков»), мирами живых и мертвых («Ultima Thule»), реальностью и сном («Изобретение Вальса») и др.

Неоднозначным является статус В. Набокова в среде современных ему писателей русского зарубежья. Современники считают, что художник сознательно противопоставляет себя эмигрантскому литературному быту [34, 183]. Это впечатление отстраненности усиливается во французские годы, когда, по замечанию С. Яновского, кажется, что Набоков относится к Парижу как к «стану врагов» [226, с. 230]. В критике создается биографический миф о писателе накануне трансатлантического переезда: с одной стороны, автор переживает в одиночестве творческий кризис; с другой стороны, подводит итог творчества целого поколения (и, по словам Н. Берберовой, впоследствии персонифицирует всю литературу русского зарубежья: «мы все <...> висим на нем» [34, с. 183]). Образ В. Набокова-писателя в мемуарах и критике двойственен: в литературном процессе участвуют и надменный Nabokov, и его скрытый двойник, русский писатель Сирина («к нам приблизился Сирина, и Набоков отвернулся» [226, с. 230]).

Однако современные исследователи считают, что В. Набоков не отрицает свою принадлежность к поколению писателей-эмигрантов и в американский период творчества [232, с. 186]. Б. Бойд приводит в пример англоязычный перевод стихотворения «Поэты», который спустя годы Набоков сопровождает ремаркой,

отсылающей к его давней полемике с Г. Адамовичем [Там же]. В любой языковой среде писатель остается «иностранцем»: «Набоков был одновременно носителем английского языка и иностранцем» [228, с. 42]. Оптика иностранца – более прием художника, нежели особенность биографии. В финале «Других берегов» образ лайнера отсылает не только к воспоминаниям (опыт изгнанничества у Набокова), но к ранней русскоязычной прозе, где в разных вариациях представлен мотив «побега» [232, с. 79].

Обращаясь к творчеству французского периода, литературоведы рассматривают произведения В. Набокова в свете историко-культурной ситуации конца 1930-х гг. А. Долинин отмечает, что в художественных произведениях на первый план выходит мотив бессилия творческого сознания в страшном мире («темы страшного, демонического мира, который <...> все более уплотняется») [71, с. 145]. Такая интерпретация рассказов основана на анализе приемов комической модальности. Как считает исследователь, рассказчик, использующий пародию («В финале “Истребления тиранов” рассказчик начинает пародировать раболепную риторику тоталитарного образца» [71, с. 147]), выражает авторскую оценку («Сам Набоков прибегнул к этому “старому испытанному способу”» [Там же]). В творчестве французского периода А. Долинин выделяет мотивы перевоплощения жертвы в мучителя [Там же], «испытания страхом» [71, с. 148], «мирового уродства» [71, с. 157]. Как считает А. Field, пьеса «Изобретение Вальса» – «фантазия» об «ошибочном политическом и сексуальном замысле» [248, с. 15]), N. Cornwell отмечает, что в рассказе «Истребление тиранов» смех предлагается как средство против диктатуры [237, с. 162]. Исследователи сосредотачиваются на экзистенциальной тематике, подчеркивают обличительный характер рассказов. Другую интерпретацию произведений о тиранах предлагает G. Diment: В. Набоков, готовя перевод своих пьес на английский язык, стремится избавиться от политических, социальных ассоциаций и исследует границы авторской свободы в вымышленных мирах [244, с. 596]. Возможность интерпретировать произведения о тиранах как социально-политическое либо поэтическое высказывание определяется свободой читателя верить ненадежному рассказчику.

В. Набоков сопоставляет художника и тирана: художник всемогущ только в созданной им реальности. Осмысление деспотизма в большей степени связано с литературными задачами В. Набокова.

В одном культурном пространстве существуют вымышленные герои-писатели, современники и предшественники писателя. В общении со своими литературными критиками и соперниками В. Набоков, как и А. Пушкин, создает множество фиктивных идентичностей [240, с. 484]. Пытаясь установить национальную идентичность писателя, критики не учитывают, что для В. Набокова только индивидуальное творчество определяет ход литературного процесса: «пока некоторые критики причисляли его интонацию и подход к “европейским” по существу, другие, как Берберова и Ходасевич, видели в Набокове самого многообещающего прозаика русских младоэмигрантов» [228, с. 38].

Переходя на другой язык, писатель отказывается не от языка русской литературы, а от «индивидуального, кровного наречия» [134, с. 88]. Языковой переход оценивается В. Набоковым как испытание авторской индивидуальности. Хотя В. Набоков обладает «стереолингвистической оптикой общения» [228, с. 42], создание художественных текстов на английском языке он связывает с трансформацией стиля. Перевод «Отчаяния» в 1936 г. писатель называет «первой серьезной попыткой (не считая злополучных стихов в журнале Кембриджского университета около 1920 г.) использовать английский язык в целях, приблизительно говоря, художественных» [138, с. 53]. Чужой перевод «Камеры обскура» и «Отчаяния» не удовлетворяет писателя [237, с. 157]. Если в кембриджские годы перед В. Набоковым стояла задача «сохранить свой русский язык от трансформации и распада» (В. Набоков читает словарь В. И. Даля) [228, с. 38] – то есть развивать стиль с опорой на русскоязычную традицию, то в поздний период русский язык осмысливается как «орудие», на которое писатель «за эти годы наложил собственный отпечаток» [136, с. 88].

Меняется и отношение В. Набокова к своей русской лирике, написанной в первые годы после трансатлантического перехода: если «еще в 1940-х гг. Набоков несколько виновато позволял себе периодические поэтические свидания со своей

“румяной Русской музой”, позже он заявлял, что несколько русских стихов этого периода являются его самыми лучшими» [228, с. 40]. После лингвистического перехода для писателя снова актуальной оказывается задача выработать и закрепить индивидуальную манеру письма на другом языке. С точки зрения читателей-современников этот процесс может оцениваться как конструирование мифа об интернациональном авторстве: «И языковые эффекты, и национальная психология в наше время как для автора, так и для читателя, не поддержанные ничем другим, перестали быть необходимостью» [34, с. 184]. Иначе проблема самоидентификации представлена в творчестве В. Набокова, где национальная идентификация героя может «базироваться на обращении к шаблонам и стереотипам» либо быть имплицитной – «осознание кровной духовной связи с потерянной Родиной» [145, с. 18].

Исследователи отмечают, что В. Набоков сохраняет свою писательскую манеру благодаря устройству восприятия и памяти. Художественный мир писателя-билингва на первых этапах работы существует в образном виде: «И работа памяти, и написание произведений часто представляются Набоковым как начинающиеся с визуальных образов; за ними следуют звуки и слова» [228, с. 42]. Ученые, рассматривающие особенности языковой личности В. Набокова, доказывают, что русский и английский языки наделяются разными перцептивными характеристиками [90, с. 95], [148, с. 92]. Но вопрос о том, насколько смена языка влияет на перцептивную поэтику текста, является недостаточно изученным. Ученые выделяют корреляции средств иносказательности, обладающих сенсорной семантикой, и языка: в англоязычных автопереводах синестетических метафор меньше, чем в русскоязычных первоисточниках [79, с. 13, с. 22].

Как считает Е. Beaujour, писатель «не отказывается» от русского языка, а продолжает «языковую спираль», где русский и английский находятся на разных уровнях и одновременно сближаются, подобно «свернутому волшебному ковру» памяти» [228, с. 40]. Творчество конца 1930-х гг. может быть рассмотрено как «переходная точка» между двумя языками, культурами и континентами [237, с. 166].

1.4. Репрезентация читательского и творческого опыта в полидискурсивных текстах В. Набокова

Во французский период В. Набоков обращается к пограничным родовым, жанровым, дискурсивным формам. К примеру, очерк о Париже в период войны, написанный на английском языке, издатели считают «стихотворением в прозе» [38, с. 591]. В. Набоков работает «между языками и культурами», «позиционирует себя и как писателя, и как ученого» [253, с. 50]. Совмещение исследовательской и художественной точек зрения проявляется в его «саморефлексивных произведениях, входящих в (пост)модернистскую культуру в одном ряду с текстами Пруста, Белого, Булгакова, Жида, Джойса, Кафки и многих других писателей» [253, с. 51]. Близки научному дискурсу критические, лекционные, переводческие, эссеистические произведения В. Набокова, создание которых предваряет большая исследовательская работа [237, с. 165].

К научному дискурсу В. Набоков активнее обращается в американские годы. Так, во французский период остается нереализованной задумка воплотить энтомологическую тему в художественном произведении: в приложении к «Дару» («Второе добавление к “Дару”» (1939); переведено Д. Набоковым) Федор излагает «загадочные идеи собственного отца о видообразовании и эволюции» – «здесь искусство Набокова, наука и метафизика переплетены еще более тесно, чем где-либо еще» [232, с. 80]. Переезд в Америку дает возможность сделать важные для писателя-энтомолога открытия, о которых он мечтает в европейские годы [232, с. 79]. Б. Бойд, повествуя об американских годах писателя, предполагает, что изменение научного статуса В. Набокова – от талантливой коллекции коллекционера к ученому – связано с тем, что он «перестал писать на русском» [232, с. 80].

Полидискурсивными являются автобиографические, мемуарные тексты. Особенность мемуарных произведений состоит в том, что они представлены не письмами, которые «в литературе, метафоризирующей изгнание <...> по понятным причинам занимают центральное место» [259, с. 54], а эссе и некрологами («О Ходасевиче», «[Памяти А.О. Фондаминской]»). К текстам, написанным во Франции в 1937–1940-х гг., примыкает рассказ «Mademoiselle O», опубликованный

в журнале «Mesures» (№ 2, апрель) на французском языке в 1936 г. Этот рассказ – не только первая попытка создать художественный текст на французском языке, но и образец того, как в переходный период В. Набоков экспериментирует с границами мемуарного и художественного дискурсов.

Автобиографизм в художественных произведениях Набокова имеет не историческую, а литературную природу: так, к примеру, в романе «Дар» спор героев о значении Пушкина в русской культуре отсылает к полемике с «парижской нотой» [240, с. 493]. Произведения-мистификации также, по мнению исследователей, связаны с литературным бытом русского зарубежья: «Рассказ [“*Василий Шишков*” – А.Д.] таинственным образом отражает и настроение шишковского стихотворения (мы, поэты, не в силах больше выносить жизнь), <...> и уход – сначала в поэтическое молчание, а потом в смерть – *Ходасевича*» [38, с. 590] (курсив мой – А.Д.). Внимание писателя привлекает традиция автобиографической литературы: позже он противопоставит свой роман «Conclusive Evidence» (1951) «Охранной грамоте» Б. Пастернака [71, с. 166]. Объектом рефлексии является язык описания воспоминаний. В рассказе «Mademoiselle O» обращение к французскому служит одним из мнемонических приемов рассказчика, «вызволяющего из памяти» гувернантку – учительницу французского [237, с. 155].

В художественных произведениях совмещаются черты научного, критического, мемуарного дискурса. Оптика художника и ученого позволяет выявить «паттерны» – уникальные связи в природе, образующие узор [253, с. 66]. В исследовании набоковских паттернов М. Гришакова отмечает, что передать красоту и динамику природного узора, чья форма «зависит от наблюдателя и процесса наблюдения», – цель эстетической коммуникации [253, с. 67].

Хотя большая часть критических работ В. Набокова написана в берлинский период, во французские годы художественные, мемориальные тексты («Дар», «О Ходасевиче» и т. д.), эссе («Пушкин, или правда и правдоподобие») содержат черты критического дискурса. В современном литературоведении эти произведения не рассматриваются как самостоятельный корпус, а соотносятся с более ранней

критикой или лекциями Набокова. Дискретная характеристика критического или лекционного художественного дискурса в рецептивных текстах является актуальной проблемой для набоковедов. К примеру, И. Круц выделяет разные типы обращения к чужому тексту в лекциях Набокова: «*лекции* представляют собой пересказ чеховских текстов», «комментарии лектора <...> следует рассматривать в контексте *литературно-критической* концепции Набокова» ([92, с. 63]; курсив мой – А.Д.). Опыт создания критических эссе влияет на стиль поздних лекций, в которых рассказчик выступает и пристрастным читателем («оценочные слова и выражения»), и художником («эпитеты, метафоры, аллегории» и т. д.), и ученым («строго рационалистический подход») [81, с. 119]. Жанровая неоднородность критики и лекций В. Набокова связана с мотивом воспоминания, который ярко представлен в некрологах (в том числе и французского периода: «О Ходасевиче», «[Памяти А.О. Фондаминской]»). С. Глазунова отмечает, что в позднем эссе о Н. Гоголе В. Набоков соблюдает композицию некролога [54, 129]. Эссе «Николай Гоголь» (1944), которое строится как «исследование о несуществующем писателе» [54, с. 130], близко «шишковскому» циклу 1930-х гг. Другая жанровая форма, к которой обращается В. Набоков, – литературный портрет, фикционализированная писательская биография [81, с. 118].

В критике и эссе В. Набоков осмысляет закономерности литературного процесса. Эссе о Н. Гоголе может быть рассмотрено как «квинтэссенция эстетических взглядов писателя» в произведении [180, с. 323], где индивидуальные художественные системы В. Набокова и Н. Гоголя связаны отношением «притяжения–отталкивания» [180, с. 342]. Т. Белова предлагает изучать интерпретацию чужих произведений как «проекцию» собственного мировоззрения автора [31, с. 205]. Результатом такого анализа является цепь генеалогических соответствий. Исследователь считает, что В. Набоков обращается к гоголевскому двомирию [31, с. 205], создает образ героя-маргинала, близкого персонажам Ф. Достоевского [31, с. 214].

Проблемным является вопрос о критической объективности рецептивных произведений В. Набокова. Например, отмечается близость его подхода к

формальной школе, «новой критике», постмодернизму, «культурно-историческому» способу исследования [31, с. 207, с. 216, с. 218], истории литературы [81, с. 121]. Однако, в отличие от исследователя-литературоведа, В. Набоков использует игровые стратегии («внешний академизм оказывается маской» [31, с. 217]) и совмещает разные стили критики в анализе чужих текстов [31, с. 212]. Так, рациональный подход дополняется интуитивным методом [Там же], позволяющим автору выработать «личное» отношение к писателю и, как следствие, выйти «за границы им же самим обозначенного жанра» [81, с. 120]. В. Набоков конструирует собственные фикциональные сюжеты на основе биографий писателей, использует гротеск [31, с. 206], создает продолжения текста-первоисточника [54, с. 128].

Жанровая и дискурсивная неоднородность критики В. Набокова позволяет сопоставить ее с другими критическими текстами русского зарубежья: «В силу особенности социокультурной ситуации, в которой развивалась эмигрантская критика, она носила синтетический характер» ([92, с. 60]; см. также [82, с. 128]). В то же время в критике В. Набоков стремится переосмыслить «общие идеи» как форму ограничения «индивидуального эстетического поиска» [92, с. 62]. Исследователи говорят «о сплаве <...> литературно-художественной и литературно-критической мысли» [31, с. 210], «синтезе субъективного начала <...> и строгого научно-аналитического (рационалистического) подхода» [81, с. 121]. Образцом такого творчества является наследие А. С. Пушкина, которое писатель «в критических статьях, в обширном комментарии к роману в стихах “Евгений Онегин”, в своих многочисленных интервью <...> возносит <...> на недостижимую высоту» [31, с. 217]. С точки зрения писателя, критика близка научному и художественному дискурсу тем, что она требует ясного восприятия, богатой фантазии и участвует в развитии искусства.

И в художественных текстах, и в критических эссе Набоков создает уникальное перцептивное пространство на основе анализа чужих текстов (см. анализ образов цвета и звука [55, с. 277]). Особое внимание уделяется звуковой гармонии произведений, авторской интонации: «в его критических работах

прослеживается требование музыкальности, мелодичности текста» [55, с. 278]. Визуальные модели (схемы, рисунки) используются Набоковым-педагогом в процессе комментирования, исследования чужого текста и в ходе запоминания его «паттернов» [253, с. 70]. Для Набокова сенсорная образность (синестезия – «знак принадлежности не профессии, а роду» [55, с. 277]) является универсальной формой исследования чужого художественного мира.

Исследователи приходят к выводу, что особенностью произведений французского периода является их переходный статус, который реализуется в разных художественных формах: в текстах присутствует тема «переходности» (как смерть, исчезновение, утрата, трансгрессия в другой мир и т.д.) и рассказывается о героях-призраках, шарлатанах (Василий Шишков, Фальтер, Колдунов), произведения создаются на границах разных жанров, дискурсов (художественная, критическая, автобиографическая проза), на разных языках (русский, английский, французский). Наименее изученным аспектом переходности является специфика художественной оптики. Как убеждает обзор работ, посвященных перцептивной поэтике В. Набокова, именно на уровне художественной оптики проявляются основные черты индивидуального стиля писателя на всех этапах его творчества: насыщенность произведений интермедийными и литературными аллюзиями, сложная повествовательная структура, лингвистическая игра.

Переход В. Набокова на английский язык Г. Барабтарло сравнивает со сменой руки на протез: утрачивается «чувствительность в кончиках пальцев» [24, с. 369]. Неслучайно исследователи отмечают, что в русскоязычном творчестве физиологическая особенность автора – синестезия – передана точнее, чем в произведениях на английском языке [79]. В Американский период исследовательская наблюдательность В. Набокова-энтомолога, автора научных работ, признана в профессиональном сообществе лепидоптерологов. Меняется масштаб литературно-критических работ писателя: он не только оценивает современную ему «литературу-странницу», но и учит американских читателей понимать русскую классику. Исследователи отмечают, что в русскоязычных произведениях отсылки к чужому творчеству носят локальный характер, а в

англоязычном формируют повествование [24, с. 327], [293, с. ххi]. В Американские годы одной из важных эстетических задач В. Набокова оказывается репрезентация не только уникальных процессов памяти и восприятия, но и своего эстетического, коммуникативного опыта писателя-билингва.

ГЛАВА 2. АКСИОЛОГИЯ ВОСПРИЯТИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ, КРИТИЧЕСКОМ, МЕМУАРНОМ ДИСКУРСЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ 1937–1940-Х ГГ.

2.1. Закономерности восприятия в процессе чтения, воспоминания и творчества

Восприятие является нелинейным, сложным процессом, который требует от воспринимающего субъекта активности и вовлеченности. В произведениях В. Набокова французского периода характеристики восприятия, структура перцептивного образа зависят от дискурса и от кругозора субъекта перцепции. По мысли писателя, эстетическое восприятие предполагает не только интеллектуальную работу, но и работу воображения, в том числе и чувственного.

Читательское восприятие связано с всеведением и *автономной позицией субъекта* по отношению к чужому художественному миру: читатель наделяется чертами *всеведущего* повествователя, участвует в актуализации «зрительных картин» или «видов» («они могут быть связаны с различными органами чувств и даже быть внечувственными») [86, с. 29]. Работа читателя, участвующего в процессе со-творчества, требует не только рационального познания, но и напряжения органов сенсорики и фантазии.

В. Набоков вводит фигуру читателя в художественный мир своих текстов. Читателями оказываются рассказчик и герой в «Василии Шишкове», мнительный Лик сопоставляет себя с трагическими героями литературы, с «чтческой машиной» сопоставляется Mademoiselle O [135, с. 562]. Читателями-наблюдателями являются 1) рассказчик в критическом дискурсе; 2) герой в мемуарном дискурсе (с 1928 г. Набоков пишет некрологи не просто близким людям, но своим читателям), герои-писатели в критическом дискурсе.

В критическом дискурсе перцептивные образы характеризуют стратегию читательской рецепции. Внимательный читатель сосредоточен на имманентном анализе текста, верифицирует свои наблюдения, тогда как невнимательный следует общим стратегиям интерпретации (ср. иронический перечень «общих выражений» в «Даре», которые редактор «Газеты» Васильев предлагает Федору перевести

дословно: «быль молодцу не в укор; чудеса в решете; как дошла ты до жизни такой; се лев, а не собака» [142, с. 353]).

Такое разграничение читателей выстраивается в связи с поиском ключа для интерпретации чужого текста. Рассказчик в литературно-критических текстах В. Набокова эксплицирует границы собственного восприятия и указывает на субъективность точки зрения. Задачу определить место поэта в современной ему литературе не может выполнить ни читатель-современник, ни критик: «я как бы подразумеваю *смутную* его непризнанность и *смутно* полемизирую с *призраками*» [143, с. 589], «[для феномена славы] лишь смерть *находит правильную перспективу*» [Там же] («Литературный смотр»; здесь и далее курсив мой – А. Д.). Связь между миром читателей и чужим художественным миром иная: объективность критической оценки определяется наблюдательностью читателя, характер предложенной оценки – наблюдательностью автора.

Нечувствительный писатель или читатель распознают только повторяющиеся («Самое Важное» Адамовича «в разных положениях и вариантах появлялось в большинстве газет и журналов эмиграции» [143, с. 592]), интенсивные ощущения («договаривается до бездн» [143, с. 593], «посулив им неслыханное раздолье» [143, с. 594]). Глухие и слепые наблюдатели не способны контролировать интенсивность издаваемого звука («скликав питомцев», «называть *громким* именем свободы» [Там же]), насыщенность наносимого цвета («*бледноватых* мыслей», «*серости* этих бесформенных афоризмов» [143, с. 592]). Творческое бессилие компенсируется молчанием («*немые* – обоих лагерей – тоже очень серьезны» [143, с. 593]).

Задача внимательного читателя – охарактеризовать устройство сенсорики писателя через анализ его стиля и языка. Такое чтение требует высокой чувствительности. Так, хороший читатель способен разглядеть и назвать оттенки пошлости («лично мне ее [затеи] *особый оттенок* знаком и дорог, как принадлежащий тому миру, который показан в “Приглашении на казнь”» [143, с. 591]), а также видеть мир с разных точек зрения, в разном масштабе («в *этих горных облаках ютится* самая дрянная злободневность, вроде того как альпинист находит

на *казавшейся неприступной* скале рекламу автомобильных шин» [143, с. 592]). Этой же способностью обладают и гениальные художники. В эссе «Пушкин, или правда и правдоподобие» дисперсия цвета, выделение неповторимого оттенка подчеркивает уникальность поэта в его поколении («вплоть до имен людей, лишь *промелькнувших* рядом с ним и *возвратившихся* в его тень» [129, с. 541] (курсив мой – А. Д.)). Только после смерти художника можно говорить о нем как о «голосе» эпохи. Гениальные произведения передают особенные для культуры и времени способы восприятия, которые воспроизводятся в творчестве последователей (ср.: «поэтический текст имплицитно потенциальную воспроизводимость <...> образа [зримого мира] в каждом акте прочтения данного произведения» [39, с. 281]). Так, в стихах В. Ходасевича отмечается эффект «отчетливого» восприятия, который в ином качестве – как очевидность «дежурных настроений», «замутненную» поэзию – повторяют его подражатели-«полуученики» [143, с. 588] («О Ходасевиче»). «Ангелы, зияние гласных» в эссе В. Набокова отсылают к стихотворению В. Ходасевича «Жив Бог! Умен, а не заумен...» (1923), где звучит тема восприятия: «Лишь Ангел, Богу предстоящий, – / Да Бога *не узревший* скот» [207, с. 249].

С помощью перцептивных образов сопоставляются восприятие и творчество. В рецептивных текстах не только дается критическая оценка, но и создается художественный мир. Конструирование «литературного ландшафта» – традиционный для литературно-критического дискурса прием [218, с. 80]. В эссе В. Набокова «Литературный смотр» этот прием трансформируется: пространственно-временное измерение вымышленных миров – не аксиологическая абстракция, а доступная пяти чувствам реальность. Чужая творческая задумка карикатурно трансформируется: композиция сборника поэтов «парижской ноты» уподобляется загрязненному пространству («среди пыли, добрых скамеек, маленьких злых стульев и слишком мало употребляемых ресептаклей для бананных кож и вчерашних газет» [143, с. 594] – ср. самоиронию в англоязычном предисловии к рассказам «Ultima Thule» и «Solus Rex»: «в пыли и мусоре моих давних вымыслов» [137, с. 98]). Искажается звучание чужого текста: рассказчик приводит цитату из текста Ю. Мандельштама («...Но и тогда акт сочетания остается

в центре любви; без его незримого продолжения или *предчувствия* из любви был бы вынут стержень») и, как и автор цитаты, использует аллитерацию («Серости этих бесформенных афоризмов соответствует слог») [143, с. 592]. Рассказчик оглушает звонкие согласные («в»–«ф», «з», «ж» – «с») и указывает на несовершенство оптики поэта, который не замечает «бесформенность» своего стиля. Повтор как ошибка невнимательного писателя подчеркивается с помощью ассонансов, создающих эффект протяжности: «отмечу злоупотребление откидным оборотом» [143, с. 593]. Мнимая свобода писателей «Свободного сборника» противопоставляется свободе читательского восприятия.

В. Набоков создает образ «рядового читателя», который не обладает художественным вкусом (в «Пушкин, или правда и правдоподобие»: «сочинения – для всех одни и те же – о героях Пушкина» [129, с. 541]), следует шаблонам восприятия. Читатель-обыватель имеет ограниченную сенсорику и память («О Ходасевиче»: «читатель забывчив» [143, с. 590], «поэзия Ходасевича кажется не в меру чеканной» [143, с. 589]). Литература для него является частью повседневности: «именно здесь [на календарях] читатель совершенствовал свое литературное образование» («Пушкин, или правда и правдоподобие») [129, с. 541]. Обращение к «подставной» точке зрения позволяет критически осмыслить ограниченность художественного восприятия писателей, установивших границы литературного сообщества: «ее [редакторши] сборник есть в некотором роде “салон отверженных”» («Литературный смотр») [143, с. 591].

С другой стороны, «рядовой читатель» не имеет прототипа. Он олицетворяет критический прием буквализации чужой речи, который использует В. Набоков: «читателя не может не рассердить каламбурное смешение «права на писание» и «правописанья», «ознакомясь с содержанием “Смотра”, читатель испытывает еще пушную досаду» («Литературный смотр» [Там же]). Кругозор персонажа-читателя и рассказчика пересекаются: «(напомнила [читателю] какое-то другое “целое” – чей-нибудь голос, комнату, ночь), не обладай все стихотворение той сияющей самостоятельностью» («О Ходасевиче») [143, с. 589]. Набоков подчеркивает, что вымышленный «читатель» является фантомом: в эссе «О Ходасевиче» читатели

сравниваются с «призраками» [Там же]; читатель-маньяк в «Пушкин, или правда и правдоподобие» – иронический беллетризованный двойник авторов художественных биографий А. Пушкина («жизнь <...> дарит нам готовых персонажей для книг» [129, с. 538]). Фантомная природа читателя-героя объясняется не столько его прагматической функцией – высветить недостатки чужого текста, сколько гротескной клишированностью взглядов (у такого читателя восприятие лунатика: «блуждающее слабоумие» [129, с. 539]).

Искусство обращено к индивидуальному, неповторимому чувственному опыту. Рассматривая произведения писателей «Литературного смотра» с позиции «рядового читателя», В. Набоков не категоричен в оценках: «можно кое в чем упрекнуть» [143, с. 592], «были бы *сносны*» [Там же], «новелла <...> проникнута *благородным* стремлением» [143, с. 593]. Таким образом, в критических текстах художественная сенсорика является и объектом читательского внимания (рецепция), и формой реакции писателя на чужой художественный мир (трансформация перцептивных образов в чужом тексте, использование сенсорных образов для оценки произведений).

Восприятие в мемуарном дискурсе дискретно и хаотично, что свойственно *процессу постперцепции*. В воспоминаниях создается вымышленный мир: рассказчик стремится преодолеть и заполнить «слепые пятна» памяти. Точка зрения субъекта восприятия меняется, однако кругозор наблюдателя ограничен. Воспоминанию противопоставляется забвение, которое также приобретает перцептивные характеристики («темный и мягкий ров забвения» («[Памяти А. О. Фондаминской]»)) [142, с. 599]), задает границы восприятия: «Я уже больше никогда ее не видел» [Там же].

В отличие от критики, где объектом читательского наблюдения является чужая сенсорика, в мемуарном дискурсе рассказчик сфокусирован на возможностях собственной сенсорики, опыта чтения и письма. Превращению воспоминания в вымысел предшествует настройка сенсорики: память метафорически обозначается как источник света, способный высвечивать детали (фонарь в «Mademoiselle O», причудливая система освещения квартиры Амалии

Осиповны). Олицетворением памяти является также призрачный соглядатай, который выступает в роли оптического стекла или линзы: «но теперь высылаю туда призрачного представителя, и *через него вижу ясно*, как она выходит из желтого вагона в сумеречную глушь небольшой оснеженной станции» («Mademoiselle O») [135, с. 556]. Однако линза памяти искажает видимое – воспоминание не всегда воспринимается достоверно: «мимолетом, благодаря свету провожающего нас фонаря» [135, с. 557].

Возникновение (воспоминание) и исчезновение (забвение) образа связано с несколькими этапами восприятия. В процессе постперцепции рассказчик воспринимает сначала визуальные образы, а затем дополняет их ощущениями низшей сенсорики и звуками: зрение – «вижу ее пышную прическу», «вижу ее толстые ноздри» [135, с. 555]; осязание, звук – «ходит студень под нижней челюстью», «сдаст всю свою колышимую массу камышовому сиденью, которое со страху раздражается скрипом и треском» [Там же]; обоняние – «запах мороза и смолы» [135, с. 556] («Mademoiselle O»). Забвение протекает как воспоминание, пущенное вспять. Визуальный образ теряет очертания, остается звук, а затем – осязательное ощущение: «и вот сейчас хочется слабыми человеческими руками удержать еще на несколько мгновений все это, – все это чудное и такое валкое, – готовое вот-вот беззвучно рухнуть в темный и мягкий ров забвения» («[Памяти А. О. Фондаминской]») [142, с. 599]. При этом звук не только участвует в построении пространства, но и функционирует как единица общения («полнясь магическим смыслом, звуча граем потерявшейся птицы» [135, с. 556] («Mademoiselle O»)). В финале рассказа обращение рассказчика к памяти вызывает синкретическое ощущение, в котором совмещены звук и визуальный образ («тройственный образ: лодка, лебедь, волна») [135, с. 572]. Как отмечает D. Mollaret, в автобиографической прозе писателя оптико-звуковое впечатление отмечается как наиболее запоминающееся [267, с. 94], сенсорный образ является «мостом» в прошлое [267, с. 98].

И в «Mademoiselle O», и в некрологе образы воспоминания возникают спонтанно. Намеренно определить содержание будущего воспоминания в момент

наблюдения невозможно: воспоминания, выстроенные в линейную последовательность, оказываются художественным вымыслом (ср. замечание писателя в поздней лекции «Искусство литературы и здравый смысл» (1941): «последовательность возникает лишь потому, что слова приходится писать одно за другим» [133, с. 504]). Во французском оригинале «Mademoiselle O» этот процесс иронически сопоставляется с борьбой героя и автора за воспоминания, когда персонаж «затемняет» память своего создателя: «Car c'est vraiment pitoyable de voir comme ces personnages falots sortis du noir clair de lune de l'encrier abusent des belles choses et des chers visages qu'on leur fournit, jusqu'a depouler peu a peu notre propre passe» [268, с. 147] (в русском тексте, подготовленном для «Других берегов», автору возвращается контроль над памятью: «Так вкрапленный в начало “Защиты Лужина” образ моей французской гувернантки погибает для меня в чуждой среде» [135, с. 555]).

Замутненное горем восприятие вызывает исступление, которым невозможно поделиться – образ ускользает из фокуса наблюдателя: «утешения нет, если поощрять чувство утраты *личным воспоминанием* о кратком, хрупком, тающем, как градина на подоконнике, человеческом образе» («О Ходасевиче») [143, с. 590]. Ясная оптика требует временной и пространственной дистанции: «завещанное сокровище стоит на полке, у *будущего на виду*» [Там же]. В некрологе «О Ходасевиче» временная и пространственная граница между умершим и живым человеком рассматривается как канал для коммуникации. Талантливый наблюдатель, преодолевая шум времени («сквозь желчь и шипящую шутку» [143, с. 588]), может уловить звуки других миров: «ушел туда, откуда, быть может, кое-что долетает до слуха больших поэтов» [143, с. 590]. В отличие от звука, точное видение не всегда доступно в границах «земной жизни» («лишь смерть находит правильную перспективу» [143, с. 589]). Недалекое прошлое и далекое будущее воспринимаются наощупь («ощущая как бы в пальцах свое разветвляющееся влияние на поэзию» [143, с. 588]). Рецептивная стратегия Набокова базируется на доверии собственному восприятию в процессе чтения, воспоминания или письма («обратимся к стихам» [143, с. 590]). Такая стратегия создания

автобиографического повествования развивается В.Набоковым в других мемуарных и критических произведениях и, в частности, в романе «Другие берега»: «Однажды увиденное не может быть возвращено в хаос никогда» [143, с. 335].

В мемуарных текстах рассказчик видит самого себя как литературного героя, который не может переместиться в прошлое (увидеть прошлое как настоящее) или будущее (воспринять настоящее как прошлое). Собственный вымысел и воспоминания совмещаются и оказываются доступны для оценки. Так, в некрологе А. О. Фондаминской присутствует автоаллюзия на рассказ 1935 г. «Тяжелый дым»: «вспоминаю, как я много в квартире *курил*, не знал, что *прокуренный воздух ей вреден*, – она же, разумеется, не говорила мне ничего. Вообще боюсь, что я жильцом был *тяжелым*, – но она так изящно прощала мне все» [142, с. 598] (в свою очередь, в рассказе «Тяжелый дым» присутствует еще одна автоаллюзия – на роман «Защита Лужина» [142, с. 555]). В 1973 г. В. Набоков включает «Тяжелый дым» в сборник «A Russian Beauty and Other Stories» вместе с двумя рассказами французского периода (две части незавершенного романа – «Ultima Thule», «Solus Rex»), в которых, по задумке писателя, герой пытается воскресить возлюбленную в мире собственного вымысла. В тексте некролога образ рассказчика двойится: он обладает ограниченным кругозором (не замечает, что героиня страдает от прокуренного воздуха), но в то же время создает сенсорно полноценный художественный мир из элементов воспоминания. Такая двойная оптика рассказчика, который одновременно выступает и в роли художника, и в роли мемуариста, позволяет передать эффект взгляда со стороны (используется гипотетическая модальность: «вообще *боюсь*, что я жильцом был *тяжелым*» [142, с. 598]).

Однако для мемуариста, пытающегося передать воспоминания достоверно, точка зрения умершего человека недоступна. Попытки увидеть самого себя глазами другого наблюдателя связаны с осмыслением неразрешенной коммуникативной неудачи. Рассказчик «Mademoiselle O» вместо речи гувернантки характеризует собственные синестетические – звуковые и визуальные –

впечатления: «крикнув “*Merci, Monsieur!*” с такой сокрушительной интонацией, что пушком поросшие уши Ленского становились алее герани» [135, с. 570]. В финале рассказчик огорчен тем, что слуховой аппарат гувернантки не действует, и принимает ее восторг за обман («Быть может, она слышала то самое молчание, к которому прислушивалась когда-то в уединенной долине: тогда она себя обманывала, теперь меня» [135, с. 572]). Образ «уединенной долины» отсылает к стихотворению А. Пушкина «Осеннее утро» (1816) и указывает на особое устройство слуха гувернантки. Лирический герой А. С. Пушкина зовет приснившуюся ему возлюбленную и слышит эхо, но в его восприятии эхо – не собственный голос, а голос всего мира, свидетеля и соучастника «тоски» и «забавы»: «Я звал ее – лишь глас уединенный / Пустых долин [откликнулся] вдали» [164, с. 181]. Так и слух гувернантки настроен на звуки вымышленных миров и в том числе вымысла о ней самой (на это указывает атрибуция звука: «она клялась, что слышит даже мой шепот» [135, с. 572]).

Пространство памяти неоднородно: отдельные воспоминания выхватываются световым лучом, на котором фокусируется рассказчик. Свойством озарять воспоминания наделяются герои мемуарных текстов: А. О. Фондаминская, швейцарская гувернантка, В. Ходасевич. В автобиографическом рассказе единственный источник света для боящегося темноты рассказчика – горящая свеча в комнате *Mademoiselle*. Образ светового пятна, связанный с героиней, повторяется в финале рассказа. Рядом с озером, освещенным только одним фонарем, рассказчик испытывает чувство вдохновения, сопоставимое с ощущением от пробуждения («но не успеваешь досмотреть и в ужасе просыпаешься» [Там же]): лебедь («беспомощное хлопанье его крыльев, скользкий звук его тела о борт, колыханье и чмоканье шлюпки» [Там же]) напоминает рассказчику о гувернантке.

В некрологе А. О. Фондаминской героиня также сопоставляется с источником света: «печать доброты и душевности, которой отличаются вещи в доме у людей *лучистых*, щедрых на свои *лучи*» [142, с. 597]. Эффект «лучистости» передается с помощью сочетаний звуков («*ключ*» – «*луч*» (дважды) – «улучшить» (дважды) [142, с. 597–598]). Для художника воспоминания не является

хаотичными, а направляются другим творческим сознанием. Мотив «кошмарной иллюминации» [142, с. 598] (рассказчик по ошибке включает освещение в квартире Амалии Осиповны) трансформируется в финале некролога: «но что-то *главное* останется в душе навсегда, <...> как бы *ненадежна* ни оказалась *яркость* еще нынче столь памятных подробностей» [142, с. 599]. Рассказчик и герой в мемуарном дискурсе оказываются равноправны как субъекты восприятия и обладатели общих воспоминаний.

Как и в произведениях других писателей русского зарубежья, холст или фотография функционируют как портал в мир прошлого. В экспозиции романа М. Осоргина «Времена» память обозначается как холст или фото пленка, является медиумом между прошлым и настоящим: «Я рисую приземистый дом» [152, с. 7], «для начала – для весенних дней – никаких ни ярких, ни мешаных красок не нужно» [Там же], «еще дальше – ряд выцветших фотографий» [152, с. 38]; «большие полотна не пишутся кисточкой для миниатюр и случайными, под рукой, детскими красками» [152, с. 137]. От выцветшего изображения остается лишь одорический и вкусовой образ: «на губах остается шерстяной вкус» [152, с. 7]. Как и в автобиографических текстах В. Набокова (прямая оценка В. Набокова главы из романа «Времена» о революции, опубликованной в «Новом журнале» (1942, кн. 3), содержится в письме М. Добужинскому: «Очень удачен Осоргин» (цит. по: [179, с. 99])), рассказчик М. Осоргина признает фикциональную природу воспоминаний, их недостоверность: «но пишет не память, а воображение, и пишет не по архивным залежам, а лишь подбирая цветные камушки» [152, с. 8]. В мемуарах и художественной прозе В. Набокова позиция наблюдателя по отношению к миру воспоминания иная: рассказчику-вдовцу «Ultima Thule», подобно рассказчику Осоргина, собирающему осколки на камушках пляжа («и я воображал вечную муку <...>: найти и собрать все эти части» [143, с. 115–116]), все же удается связаться с умершей возлюбленной.

В автобиографических текстах В. Набокова акцентируется не материальная природа памяти, а сам процесс воспоминания, уподобленный живописи. Например, карандаш как инструмент писателя и художника связывает воспоминание о

рисовании в детстве и опыт письма, переживаемый в настоящем («водя им [белым карандашом], можно было вообразить незримое запечатление настоящих, взрослых картин» («Mademoiselle O») [135, с. 559]). В воспоминании и творчестве участвуют все модусы перцепции. Запах, в произведениях других писателей русского зарубежья обозначенный как «осадок» воспоминания («мне ее [черемуху] не изобразить черточками, потому что тут все дело в горьком аромате» [152, с. 7]), для В. Набокова – полноценная форма постперцепции и даже творчества: «Он [Бокс Первый] спит на расшитой подушке, в углу козетки. <...> Он так стар, так устал изнутри сновидениями о запахах прошлого, что не шевелится» («Mademoiselle O») [135, с. 559].

Еще один литературный топос, вводящий тему памяти, – метафора вывернутого наизнанку глаза. Через обращенный внутрь взгляд передается авторефлексия рассказчика: «нелепостью непереносимой – даже *для нашего самим собою заколдованного разума* – было бы полагать, что единственная возможность вечности есть лишь вечное расставание» [142, с. 780]. Как отмечает М. Ямпольский, вывернутая оптика – результат попытки наблюдателя посмотреть на себя со стороны: «Сознанию не остается ничего иного, как обратиться само на себя, как бы вывернуться наизнанку» [224, с. 6]. В мемуарном дискурсе Набокова описание этого эффекта дается с помощью вставных конструкций – замечаний о трудностях восприятия и письма: «по-видимому (*как нахожу, порывшись заново у себя в памяти*), я замышлял сесть с братом в петербургский поезд» («Mademoiselle O») [135, с. 559–560]; «и с каким-то острым чувством стыда, раскаяния – *не могу определить* – вспоминаю, как я много в квартире курил» («[Памяти А. О. Фондаминской]») [142, с. 598].

Восприятие при участии другого субъекта (медиума), например, гувернантки, гипнотизирует наблюдателя. Однако если обращенное наблюдение ведет к забвению, то наложение сенсорных ощущений, напротив, является способом автоматического запоминания: «Мое вниманье отвлекалось – и тут-то выполнял свою настоящую миссию ее на редкость чистый и ритмичный голос. Я смотрел на крутое летнее облако – и много лет спустя мог отчетливо воспроизвести

перед глазами очерк этих сбитых сливок в летней синеве» (звук голоса совмещается с визуально-вкусовым ощущением; «Mademoiselle O») [135, с. 562]. В индивидуальных воспоминаниях рассказчик фокусируется на том, что в момент наблюдения не было замечено. Общие воспоминания оказываются перцептивно многообразнее, сенсорные образы имеют синестетический характер. Оценка возможностей собственного восприятия неосуществима без обращения к чужой точке зрения. Однако ни в прошлом (общение с героем), ни в настоящем (воспоминание) рассказчик не может присвоить себе чужое мировидение.

В отличие от мемуарного и критического дискурса, в **художественном дискурсе взаимодействуют несколько точек зрения** и несколько кругозоров. Чем дискретнее восприятие наблюдателя, тем точнее номинация перцептивного ощущения. Задумка собрать и объединить «газетные мелочи соответствующего рода» [143, с. 411] в целостном тексте принадлежит Василию Шишкову, герою одноименного рассказа, и отсылает к плану журнала Лизаветы Николаевны Тушиной в романе Ф. М. Достоевского «Бесы» (в издании, по мысли героини, должна быть представлена «картина духовной, нравственной, внутренней русской жизни за целый год» [72, с. 104]). Объектом иронии оказывается невнимательность писателей (парижской ноты, Достоевского, вымышленного персонажа – Шишкова), пытающихся свести гармонию к идеологии. В рассказе композиционный принцип журнала обозначен заглавием – «Обзор страдания и пошлости» [143, с. 411]. «Страданию» и «пошлости» противопоставлена более тонкая художественная задумка-мистификация: подготовка к исчезновению фикционального героя-поэта. В хроникальном сюжете объединяются две истории исчезновения: поэт Василий Шишков в финале переходит в вымышленный мир («неужели же он <...> имел в виду исчезнуть в своем творчестве» [143, с. 413]), второстепенные герои – немецкие беженцы – получают визы и эмигрируют в Париж.

Переход и тех, и других состоит из нескольких этапов: 1) обсуждение «некоторых паспортных тонкостей» перехода [143, с. 407] (беженцы обсуждают визы, практикуются во французском языке; Шишков обсуждает с рассказчиком

свои взгляды на искусство); 2) получение визы (о том, что беженцам это удастся, свидетельствует интонационная деталь – «пришел пятый и бодро сказал» [143, с. 412]; Шишков передает свою тетрадь со стихами рассказчику и убеждается в том, что задумка журнала провалилась); 3) трансформация внешности и сознания (пять беженцев перенимают внешность одного: «он только что купил себе шляпу, и все стали ее по очереди примерять» [143, с. 408]; перед тем как исчезнуть, Шишков приходит «без шляпы» [143, с. 412]); 4) обретение нового языка и имени (для эмигрантов: «Bonjour, Monsieur Weiss, bonjour, Monsieur Meyer» [Там же]; Шишков в финале именуется «Васей», в последнем предложении совмещаются речь рассказчика и героя: «не переоценил ли он “прозрачность и прочность такой необычной гробницы”?» [143, с. 413]). Визуальный образ «прозрачной гробницы» имеет металитературную семантику. С одной стороны, «гробница», как и литературное произведение, является отграниченной и замкнутой. Так, образ отсылает к сказке А. Пушкина и указывает на то, что героя (и поэта вообще) нет в мире живых или мертвых. Так же, как и в вымышленном журнале «Обзор страдания и пошлости», в рассказе «Василий Шишков» имя, данное в заглавии, указывает на принцип объединения разнородных ощущений: переход немецких беженцев и переход Василия Шишкова – фантазия одного субъекта восприятия.

Эксперимент В. Набокова с разделением наблюдательских кругозоров опирается на литературную традицию модернизма: вымышленных, но творчески самостоятельных поэтов (гетеронимов), создает Фернандо Пессоа. В отличие от гетеронимов, Василий Шишков является литературной маской В. Набокова и, как следует из рассказа «Василий Шишков», не обладает автономным онтологическим статусом. Однако и Ф. Пессоа, и В. Набоков, создавая образы несуществующих поэтов, используют свои глубокие познания в области физиологии и физики (см. наблюдение D. Mollaret о «космических синхронизациях» сенсорных ощущений в «Даре» и «Книге непокоя» Ф. Пессоа [267, с. 100–101]).

Как и рассказчик в мемуарном дискурсе, герои художественных текстов испытывают воздействие чужой точки зрения на собственное восприятие. Авторский кругозор репрезентирован в сенсорных образах, которые герои

фиксируют автоматически или по ошибке. Ситуативно возникающие ощущения наделяются магическими или онирическими коннотациями. В рассказе «Ultima Thule» шарлатан Фальтер, случайно обретший дар всезнания, неосознанно оказывается реальным медиумом и передает скорбящему вдовцу Синеусову сообщение, адресантом которого может выступать только умершая жена рассказчика: «стихи, полевые цветы и иностранные деньги» [143, с. 125] – «можно верить в поэзию полевого цветка или силу денег» [143, с. 131] (наблюдение А. Арьева [16, с. 356]). Фальтеру доступно только знание о том, что любое событие или слово не может быть случайным («в Индокитае, при розыгрыше лотереи, номера вытягивает обезьяна. Этой обезьяной оказался я» [143, с. 129]). В воображении Синеусова Фальтер обретает дар, когда разнородные ощущения всех органов чувств воздействуют на его сознание («пепельное от звезд чело ночи, тихо-безумное ее выражение, <...> сухой и сладкий запах, <...> метафизический вкус удачно купленного и перепроданного вина» [143, с. 119]). Магическая гармония перцептивных образов, упорядоченная героем-математиком, приводит к прозрению: «они [чело ночи, роение огней, математическая задача, запах, вкус, известие о смерти сестры] в своей совокупности образовали, быть может, наиболее благоприятную среду для вспышки» [143, с. 120]. Эффект «перцептивного шума», как и то, что сообщение жены и записанной «по памяти» [143, с. 127] речи Фальтера не совпадают, инспирированы тем, что рассказчик ослеплен горем.

В эссе «Определения» последняя зима в Париже метафорически обозначается как «сон очарованного», который не может проснуться. В мире сна царит «машинальность»: действий («машинально рабочие рыли убежища в сквере»), смены декораций («машинально фонари превращались в синие ночники»), языка («ломали себе голову, стараясь понять, что именно значит слово *prestataire* в касающемся их декрете») [131].

Как и в «Ultima Thule», в «Истреблении тиранов» рассказчик не замечает художественного замысла судьбы: «надеюсь, что хоть одна моя мысль совпадет с его [тирана] мыслью» («Истребление тиранов») [143, с. 372]. С одной стороны, он фиксирует эффект всеобщей «оглушенности» [143, с. 370] голосом тирана и

отмечает, что ему одному заметны звуковые, интонационные характеристики его речи: «паузу выдержав, дословно повторяет только что изверженное, таким тоном, однако, будто ему пришел на ум еще один довод, еще одна совершенно новая и неопровержимая мысль» [143, с. 371]. С другой стороны, рассказчик оглушен своей ненавистью к диктатору. Так, его восприятие оказывается автоматическим, когда он пытается «попасть в ритм его [тирана] существования» [Там же]. Все способы «истребления» тирана – от убийства до осмеяния – приводят к депривации сенсорики. Внимание рассказчика в момент перевоплощения в тирана рассеивается («ища, что может остановить его внимание» [Там же]), он обманут языковой игрой («мы осматриваем новое здание [*неточное наименование – А.Д.*], *форт, форум* и другие *формы* государственного благосостояния» [143, с. 372]) и не может различить ощущения разных модусов перцепции – зрительные, слуховые, осязательные образы редуцируются в единое «ощущение» («я всем своим существом ощущаю провал, пустоту, печальное облегчение и слабость» [Там же]).

Результатом искаженной сенсорики является деформированная телесность: «полишинелевую отрывочность моих движений среди жадных рук, треск разорванной одежды, ослепительную краску ударов» [143, с. 369]. Контроль над собственным телом теряют погруженные в сон или загипнотизированные герои. В пьесе «Изобретение Вальса» оружие, способное производить взрывы на большом расстоянии («телемор» [143, с. 524]) является вымыслом героя.

В мире сна Вальс может фантазировать, но власть над телом и воспоминаниями принадлежит не ему. Когда герой вглядывается или вслушивается во внешний мир, он обнаруживает детали из собственных воспоминаний: «Можно спросить вас, Гриб, почему вы держите на столе этот игрушечный автомобиль? Странно... <...> Где он? Вы только что катали его по столу» [143, с. 557], «Странно, этот географический атлас, именно этот, был у меня когда-то в школе. И та же клякса на Корсике» [143, с. 539]. В результате автоматической перцепции герой теряет контроль над памятью и речью. Хотя Вальс не осознает, что видит сон, он проговаривается о нематериальной природе мира («хочу позволить себе роскошь *чистого слова*, без наглядных пособий и предметных угроз» [143, с. 527]), о том,

что его оружие действует только «на словах» («человеческим языком, данным нам природой для *мгновенной передачи мысли*» [143, с. 526]). Замысел героя сопоставляется с ничем не значащими звуками («лишь *звон* и *зыбь* в вашем больном мозгу» [143, с. 564]); у слова выхолащивается смысл, но остается фонетическая оболочка. Вальс наделяет свои слова перформативным значением (как приказ или заклинание), но в действительности неточное слово разоблачает героя. Реальность, в которой персонажи не обладают индивидуальным кругозором и речью, является миром тотального непонимания: «Мне кажется, что ныне, в провозглашенную мной эру тишины, я должен рассматривать ваше молчание как сильное выражение согласия» [143, с. 560].

Фантастические миры гипнотизируют наблюдателя, заставляя его поверить в реальность происходящего. В рассказе «Весна в Фиальте» рассказчик не только вспоминает возлюбленную, но и создает вымышленный мир («как я был рад очнуться в нем» [142, с. 563]) – пытается заново пережить впечатления из прошлого: «как в русской сказке подбирается уже сказанное при новом толчке вперед» [142, с. 565]. Гипнотическое действие вымысла проявляется в способности героя видеть мир в двойной перспективе. До встречи с Ниной рассказчик обладает стереоскопической оптикой, позволяющей ему видеть любую часть города («раскрываюсь, как глаз» [142, с. 563]; «я все понимал: свист дрозда в миндальном саду за часовней, и мирную тесноту этих жилых развалин вместо домов, и далекое за вуалью воздуха, дух переводящее море» [142, с. 564]). Герой способен перенимать точку зрения неживых объектов: домов («с трудом поднявшихся с колен и ощупью ищущих опоры» [142, с. 562]), моря или дождя («шлепать вверх, навстречу ручьям» [142, с. 563]). Рассказчик оказывается локализован в пространстве, когда встречает Нину: «зашагала рядом со мной, вися на мне» [142, с. 564]. Наслоение двух планов восприятия проявляется в самом устройстве города: «Фиальта состоит из старого и нового города; но между собой новый и старый переплелись» [142, с. 577]. Точкой пересечения воспоминания и вымысла является «слепое пятно», возникающее как мелькание света (блеск).

Образ светового пятна организует переход от одного воспоминания к другому: «и вот уж он шел к нам навстречу, <...> сося невозмутимо <...> длинный леденец лунного блеска» [142, с. 573], «раз, когда моя семья была на даче, а я писал, лежа в постели, в мучительно солнечную пятницу» [142, с. 575], «белое небо над Фиальтой незаметно налилось солнцем» [142, с. 581]. Эффект блеска, мерцания уподобляется ускоряющемуся течению воспоминания («сбегала по ступеням чьей-нибудь фразы» [142, с. 575], «бежал за развившей гоночную скорость курицей» [142, с. 577–578]), рассказ о котором завершается сценой автомобильной аварии («влетев на полном ходу в фургон бродячего цирка» [142, с. 581–582]). Граница воспоминания о Нине – пятно света; за границу воспоминаний рассказчика выходят спутники Нины («за эти десять лет мы и на “ты” перешли» [142, с. 573]), которые уподобляются саламандрам («Фердинанд и его приятель, <...> саламандры судьбы» [142, с. 582]) – мифическим существам, не боящимся огня (ср. также образ кричащего змея у Н. Гумилева (1916), лишаящего голоса змея у О. Мандельштама (1910) (стихотворения «Змей»), поэта-змея в стихотворении «Перед зеркалом» (1924) В. Ходасевича).

Сюжет о борьбе со змеем (более подробно аспекты этого сюжета изложены в статье Ю. Завьялова-Левинга [78]) имеет металитературный характер: соперничество за воспоминание наблюдателей-художников. Взгляд рассказчика уподобляется естественному свету («допускал бы память, эту *длинную вечернюю тень истины*» [142, с. 571]), а его соперника Фердинанда – вспышке фотоаппарата (глаза сопоставляются с объективом: «темные глаза» [142, с. 578], «ее облик, – писал Фердинанд, – был скорее моментальным снимком природы» [142, с. 575]). В рассказе имплицирована и другая точка зрения, позволяющая увидеть в «беспечных, а на самом деле безнадежных встречах» [142, с. 577] художественный смысл. Близок такому мировидению энтомолог-англичанин («скользя большим аквамашиновым глазом» [142, с. 564], «в его прозрачных глазах» [142, с. 578]), для которого случайные встречи с рассказчиком, «вылавливающим» в своих воспоминаниях Нину, являются частью другой ловитвы – охоты на бабочек («я заметил <...> то же упрямое вождение, которое уже раз видел, но теперь оно

никоим образом не относилось к Нине» [Там же]; «ловко перевел в коробок ночную бабочку с бобровой спинкой» [142, с. 579]). В финале Нина уподобляется бабочке, привлекаемой огнем или светом («несмотря на свое давнее, преданное *подражание* им» [142, с. 582]): огонь и убивает Нину, и воскрешает ее образ в воспоминаниях рассказчика.

Если герои, загипнотизированные воспоминанием, осознают его фикциональную природу, то персонажи, стремящиеся к забвению или смерти (уничтожение сенсорных образов), игнорируют вымышленные миры. В стихотворениях В. Набокова, опубликованных под псевдонимом «Василий Шишков» («Мы с тобою так верили...», «Поэты», «К России» («Отвяжись – я тебя умоляю!») (напечатано в Америке)), объектом иронии художника являются черты мемуарного дискурса в лирике поэтов русского зарубежья. К примеру, образ «пути» и «свечи», мотивы изгнания и одиночества в стихотворениях Г. Иванова «Стучат далекие копыта...» (1922), «Снова снег синее в поле» (1922) и т.д.), Г. Адамовича («Куртку потертую с беличьим мехом...» (1922), «Невыносимы становятся сумерки» (1930) и т.д.). Лирический герой стихотворений стремится сознательно ограничить собственную сенсорнику («да и лучше не видеть / Всего, что сокрыто от прочих очей» («Поэты») [143, с. 417]; «обескровить себя, искалечить» («Отвяжись – я тебя умоляю!») [143, с. 418]) и умереть («пустыня ли, смерть, отрешенье от слова» («Поэты») [Там же]) или замолчать («променять на любое наречье / все, что есть у меня, – мой язык» («Отвяжись – я тебя умоляю!») [Там же]).

В действительности все, на что способен невнимательный поэт, – навязывать другим собственную точку зрения или присваивать себе чужое видение (в «Поэтах» используются местоимение 3-го лица: «мы ведь поди вдохновение знали», «мы уходим» [143, с. 417]). Как и в мемуарном дискурсе, в стихах В. Набокова воспроизводится эффект обращенного взгляда, когда субъект и адресат – один и тот же человек (глаголы 2-го лица используются в обращении к самому себе: «как хочешь ее назови» (приводятся варианты номинаций; «Поэты» [143, с. 418]), «не ищи», «не нащупывай» («Отвяжись – я тебя умоляю!») [Там же]).

И лирический герой, и его вымышленный адресат обладают нечеткой оптикой. Лирический герой сосредоточен на ограничениях чужого зрения: «сокрыто от прочих очей» («Поэты») [143, с. 417], «не смотри на меня» («Отвяжись – я тебя умоляю!») [143, с. 418]). Однако и сам лирический герой испытывает воздействие зрительной иллюзии: «чуть зримым», «играющих в прятки», «кружащейся в сумерках» [143, с. 417], «текучих ее изумрудов в тумане» («Поэты») [143, с. 418], «сквозь слезы», «сквозь дрожащие пятна березы» («Отвяжись – я тебя умоляю!») [143, с. 419]. В финале стихотворения «Отвяжись – я тебя умоляю!» исчезает как коммуникативная среда, так и слушатель: «поздно, поздно! – никто не ответит» [Там же].

В роли потенциального адресата выступает лирический герой ранних стихотворений В. Набокова о России (см. подробнее [17]). В стихотворениях пародируются локусы, связанные с пространством Родины: равнина («К России» (1928): «большие, малые дороги, / а жилы – реки и ручьи» [140, с. 591]) противопоставляется горному ландшафту («Отвяжись – я тебя умоляю!»: «волен выть на вершинах о ней, / но теперь я спустился в долину» [143, с. 418]). Если в ранних стихах пространство Родины сопоставляется с гармонично устроенным телом («К Родине» (1924): «так все тело – только образ твой» [139, с. 631]), то в стихах французского периода и Родина, и лирический герой измождены («обескровить себя, искалечить» [143, с. 418]). В творчестве 1920-х гг. лирический герой воспринимает мир «сквозь» Россию («К России» (1928): «Слепец, я руки простираю / и все земное осязаю / через тебя, страна моя» [140, с. 591]), в стихотворениях конца 1930-х гг. Россия оказывается отдельным субъектом восприятия («дорогими слепыми глазами», «не нащупывай жизни моей» [143, с. 419]). Острое зрение в ранней лирике («Простая песня, грусть простая» (1919): «Берез прелестных четко-темен / на светлом небе каждый лист» [139, с. 500]) инвертируется в лирике французского периода («сквозь дрожащие пятна березы» [143, с. 419]). Противопоставляются сновидение («Расстрел» (1927): «Бывают ночи: только лягу, – / В Россию поплывет кровать» [140, с. 551]) и бессонница

(«отказаться от всяческих снов» [143, с. 418]). Лирический герой стихотворений «шишковского цикла» не обладает самостоятельным восприятием.

Источником перцептивных образов являются не только собственные стихи, но и произведения других авторов. Эффект светового отпечатка на сетчатке глаза (от гаснущей свечи) отсылает к стихотворению И. Анненского «Свечка гаснет» (1904), где воспроизводится перцепция бессонницы: возникновение «слепого пятна» («в черном пламени свечи» [12, с. 71]), чередование рассеянности-фокусировки («да страшат набегии сна» [Там же] – ср. «плывет отпечаток» («Поэты») [143, с. 417], «от слепых наплываний» («Отвяжись – я тебя умоляю!») [143, с. 418]), ощущение удушья («ночь душна» [12, с. 71] – ср. «томит, обвивается, ранит» («Поэты») [143, с. 418]).

Состояние, которое лирический герой В. Набокова принимает за переход «в ту область» (смерть) [143, с. 418], оказывается бессонницей. Мотив бессонницы используется в стихотворении «Отвяжись – я тебя умоляю!»: «Я готов, / Чтоб с тобой и во снах не сходиться, / отказаться от всяческих снов» [Там же]. Как нельзя прервать восприятие, так и невозможно вербализовать опыт смерти («Поэты»: «всего, что сказать я уже не могу» [Там же]). На то, что восприятие продолжается и в инобытии, указывают аллюзии на стихотворения В. Ходасевича: «в пене цветов колея не видна» [Там же] – ср. расцветающий космос в «Покрова Майи потаенной...» (1922) [207, с. 237], «цветочный путь» в «Друзья, друзья! Быть может, скоро...» (1921) [207, с. 235]), «молчанье зерна» [143, с. 418] – сборник «Путем зерна» (1920).

Развивая мотивы физического ощущения потустороннего мира, В. Набоков обращается к ключевым для А. Блока образам пути («Голос в тучах» (1907): «во мраке с трудом различали тропу» [35, с. 48]), «зарницы» («Голос в тучах» (1907), «Поэту» (1899)). В стихотворениях А. Блока у зарниц и голоса нет конкретного источника («веселую песню запела гроза», «профиль нам брызнул в глаза» [Там же]). Голос сам по себе (без источника) не обладает восприятием или сверхчувствованием («за ночью, за бурей – взыванье сирен!» [35, с. 49]), он является вымыслом («казалось») «печальных людей», у которых «больные глаза»

[35, с. 48]). Пророчество о чуде оказывается обманом восприятия, но чудесным остается прозрение: преобразование «больных» и «усталых» людей [35, с. 48] в пробужденных «для новой надежды» [35, с. 49]. Визуальный образ «дальних зарниц» присутствует в раннем стихотворении А. Блока «Поэту». Чтение стихов уподобляется зрению: художественный мир напрямую воздействует на оптику читателя, оставляя в глазах «зарниц <...> отраженье» [36, с. 81]. Наблюдатели, испытывающие общую иллюзию восприятия, сопричастны чуду («То дух мой празднует в слезах / Твоей природы возрожденье» [Там же]).

В «Поэтах» Набокова молчание невозможно: художников объединяет не принадлежность к одному поколению («пора, мы уходим – еще *молодые*» [143, с. 417] – определение «молодые поэты» использует и сам В. Набоков [141, с. 689] и его современники [106, с. 6] в критике) или чувство горя («музы безродные нас *доконали*» [Там же]), а сенсорный опыт – способность увидеть зарницы, дорогу, окно.

Трехчастная композиция стихотворения соотносится с тремя этапами перцепции и творчества – от восприятия фона к детализации и артикуляции. В 1–2 строфах лирический герой фокусируется на «угасающем» зрительном образе, который сливается с фоном и является абберрацией восприятия («плывет отпечаток в глазах» [Там же]). В 3–7 строфах пространство расширяется, но не дается точного именованного для чувственных впечатлений (повторы: «красы, укоризны» (дважды) [Там же]; глагольные банальные рифмы («знали»–«доконали», «расти»–«уйти» [Там же]); нарушение валентности слов («вокруг и внутри / уборной» [Там же], «лучше не видеть <...> всего, *что* сказать я уже не могу» [143, с. 418])). В 8–9 строфах раскрывается источник сенсорных образов – стихотворения поэтов «парижской ноты», В. Ходасевича, А. Блока, А. Пушкина (словосочетание «любви безнадежной» отсылает к «Я вас любил...»). Отчизной лирического героя является не конкретное географическое пространство, а художественные миры. Наблюдателям-двойникам нечувствительного лирического героя («Поэты», «Отвяжись – я тебя умоляю!») противопоставляются автономные субъекты восприятия, современники В. Набокова.

Аллюзии на стихи других поэтов выполняют не только пародийную функцию, но и организуют иерархию субъектов восприятия. Принцип иерархичности используется в сюжете о творцах-тиранах: герой-лунатик, борющийся с призраками сознания, является созданием художника, на восприятие и память которого влияют другие авторы. Так, характеризуя аллюзии в последних пьесах В. Набокова для театра, Р. Герра отмечает чеховский, горьковский, грибоедовский, гоголевский контекст, трансформацию биографических мифов в текстах Набокова (Павел Горгулов как прототип героя «Изобретения Вальса») [53, с. 215–217]. Как считает исследователь, аллюзии В. Набокова, скомбинированные в пространстве фантазмагии-сна, попадают лишь в «край» «мысли», которую выражают [53, с. 206]. Литературная память не всегда поддается контролю художника, литературные мотивы, как и воспоминания, образы сенсорики, возникают спонтанно.

Таким образом, в критическом, мемуарном и художественном дискурсе точки зрения организованы по-разному. В мемуарном и критическом дискурсе рассказчик наделен всеведением лишь частично – чтобы обрести контроль над воспоминанием или чужим текстом, он создает вымышленный мир. В художественном дискурсе точка зрения выполняет сюжетообразующую функцию. В образах, создающих эффект аберрации восприятия, проявляется иерархическое устройство системы субъектов восприятия и самого художественного мира. Полная автономность (критический дискурс), неполное слияние (мемуарный дискурс), игра, динамика (художественный дискурс) точек зрения происходят в особом пространстве, организованном по логике сна. Онорическое пространство строится из элементов воспоминания (например, в «Изобретении Вальса» – машинка, карта), собственной фантазии (вымышленное королевство в «Solus Rex»). Как отмечает П. Флоренский, «сонная фантазия представляет нам ряд лиц, местностей и событий, целесообразно сцепляющихся между собою» [197, с. 421]. Сон и вымысел героя находятся под контролем их создателя. В «Ultima Thule» Синеусов не видит снов о своей умершей жене («цензура, что ли, не пропускает» [143, с. 115]), но, тем не менее, получает от нее сообщение. В иерархически

устроенном пространстве возможно пересечение не связанных напрямую миров. Хотя сновидец не утрачивает способности воспринимать, он может переживать ощущения, порожденные фантазией, воспоминанием или опытом чтения.

2.2. Способы оценки собственного и чужого восприятия

Сенсорные образы из произведений других авторов являются и элементами художественного мира В. Набокова, и объектами эстетической оценки. В полидискурсивных текстах достоверность восприятия определяется путем соотнесения собственного и чужого перцептивного опыта. В критическом, художественном, мемуарном дискурсах отношения автономных наблюдателей выстроены по-разному: прямая оценка в критическом дискурсе, выделение коммуникативных барьеров в мемуарном дискурсе, реминисценции в художественном дискурсе. Авторская оценка чужого кругозора трансформируется в рефлексию собственной литературной памяти.

В критическом дискурсе сенсорная образность имеет аксиологическое значение: она указывает на условность идеологизированной оптики. В некрологе В. Ходасевичу сравнивается оптика советских писателей и писателей русского зарубежья – «заказ внешний» и «заказ внутренний», «здоровяки» и «ипохондрики» [143, с. 587]. Идеологически противоположные авторы обладают одинаково ограниченным восприятием: внимание и фокусировка заданы социальными и литературными рамками (ср. в «Литературном смотре»: «посильное старанье выполнить заказ свободы» [143, с. 592]).

Сенсорика советских писателей иронически характеризуется как «ласково-литературное внимание к трактору или парашюту, к красноармейцу или полярнику» [143, с. 587]. В деталях «т. н. внешности мира» [Там же] подчеркивается не скрытое сходство, а фонетическая близость их обозначающих слов (В. Набоков использует повторы «а», «о», «у», сочетания сонорных «рн», «рм»). Абсурдным является несоответствие, разрыв между обозначением, оценкой и сенсорным ощущением: предзаданная идеологией оптика («ласково-литературное внимание» [Там же]) противоестественна – фиксирует не визуальные образы, а поверхностную фонетическую закономерность: для языка советской

эпохи характерна символизация звуко-буквенных сочетаний в аббревиатурах [98, с. 100], уже в берлинских рассказах писатель отмечает «тяготение к усеченным, уродливым формам слов» [150, с. 92]. В. Набоков иронизирует над новоязом советских писателей, восходящим к языковым экспериментам футуристов (см., к примеру, образ машиниста в цикле В. В. Каменского «Паровоз Октября» (1919), цветопись в «Пятом Интернационале» (1922) («В красных, / в зеленых крышах села! / Тракторы!» [119, с. 110–111])) и над самой эстетической идеологией советской литературы – творчество «социалистическое по содержанию и национальное по форме» [98, с. 40].

Восприятие писателей русского зарубежья обращено к «миру внутреннему» [143, с. 587]. Наблюдатель сосредоточен на процессе перцепции, но не замечает источника ощущения. Такая оптика передается с помощью гротескного образа «рифмованной тоски» [143, с. 587]: не способные описать тоску, авторы используют слова со схожими окончаниями.

Визуальное пространство плохих писателей сравнивается с искаженной зеркальной поверхностью: «коли не загубит жизни в том второсортном Париже, который плывет с легким креном в *зеркала*х кабаков, не сливаясь никак с Парижем французским, неподвижным и непроницаемым» [143, с. 588]. Рассказчику доступно двойное восприятие: он видит и «неподвижный», «непроницаемый» условно-реальный Париж и город-призрак в стихах эмигрантов. В лирике русского зарубежья Париж – фантомный город, чужбина, воспринятая сквозь сон (М. Цветаева: «Париж в ночи мне чужд и жалок» [209, с. 27] («В Париже» (1909)); Г. Иванов: «Слышишь, как растет трава, / Как жаз-банд гремит в Париже – / И мутнеющая голова / Опускается все ниже» («Глядя на огонь или дремля...» (1927) [85, с. 256])). В эссе передается оптика лунатика: поэту, не замечающему собственного движения, кажется, что город «плывет» вокруг него. Невнимательный художник либо не может локализовать восприятие, либо не замечает источника ощущения. В. Набоков показывает, как ошибки восприятия связаны с инертностью словоупотребления: не различаются одушевленные и неодушевленные объекты («трактору или парашютисту» [143, с. 587]),

воспоминания фиксируются механически («дешевая унылость казалась ему скорее пародией, нежели отголоском его “Европейской ночи”») [143, с. 588]).

Качеством восприятия, позволяющим критику охарактеризовать «таинственно необходимые свойства» поэзии [143, с. 589] и отличить «мастерство» от «искусства», является «резкость». С помощью фокусировки критики и художники добиваются точности словоупотребления: «к его стихам в резкой частности» [143, с. 588]. Оптика внимательного художника и критика позволяет увидеть уникальные черты и сложную структуру произведения искусства («только его идея, или только чувство, или только картина, или только звук» [143, с. 589]). Создать иллюзию «замутненного» видения можно с помощью тщательного выбора слов: «поэзия Ходасевича кажется иному читателю не в меру чеканной» [Там же], «[стихами] прекрасными именно своей приблизительностью <...> и добивающимися ее таким же способом точного отбора» [Там же].

Художественная сенсорика опирается на физиологию восприятия. Так, близорукость В. Ходасевича упоминается не как часть его биографии (мемуарный дискурс), но как метафора литературной самооценки (критический дискурс): поэт не осознает своей гениальности («ощущая как бы в пальцах свое разветвляющееся влияние на поэзию» [143, с. 588]). Если талантливый художник чувствует ограничения времени и пространства, то невнимательный писатель игнорирует любые границы (в беллетристике биография существовавшего некогда писателя состоит из домыслов, в таком мире нет границы между внутренним и внешним пространством: «литературный пустырь, где среди чертополоха валяется *старая* вспоротая мебель, *неизвестно как* сюда попавшая» («Пушкин, или правда и правдоподобие») [129, с. 540]).

Отсутствие наблюдательности посредственные писатели прячут за многословием: «Автор статьи *договаривается до бездн*, стараясь установить, почему эта книжица была так скоро забыта. Ему не приходит в голову, что, может быть, так случилось потому, что эта брошюрка <...> просто очень плоха» («Литературный смотр») [143, с. 593]. Иллюзии сознания выдаются за достоверные впечатления («любительское искание Бога» [Там же]). Все, что невнимательным

писателям кажется «тайной», является секретом полишинеля: «З. Н. Гиппиус намекает на участие писателя» [143, с. 592], «вежливо-ответная ссылка» [Там же]. Оптика наблюдательного критика-художника способна не только выявить художественную генеалогию чужого мира, но и предвосхитить ее: «мне ее [затеи сборника] особый оттенок знаком и дорог, как принадлежащий тому миру, который показан в “Приглашении на казнь”» [143, с. 591].

В мемуарном дискурсе осмысляется опыт разрушения привычек восприятия. В отличие от критического дискурса, оценивается сенсорика наблюдателей, существующих в разных мирах: собственное восприятие в прошлом, перцепция близких людей, которые уже умерли.

Шаблоны восприятия разрушаются, когда рассказчик узнает о смерти близкого человека: ср. в эссе «О Ходасевиче» – «мне самому дико» [143, с. 589], «еще немного сместилась жизнь, еще одна привычка нарушена», «*своя* привычка *чужого* бытия» [143, с. 590]. Рассказчик, чье восприятие замутнено горем, изъясняется запутанно: «в этом быстром перечне мыслей, *смертью Ходасевича* возбужденных», «*подразумеваю смутную* его непризнанность» [143, с. 589]. С одной стороны, с умершим человеком нельзя установить контакт, общаться: из потусторонности могут доноситься недоступные живым людям звуки («откуда, может быть, кое-что долетает до слуха больших поэтов» [143, с. 590]). С другой стороны, собственные зрительные и осязательные ощущения оцениваются рассказчиком как недостоверные: метафорой «человеческого *образа*» является «*тающая*» «градина на подоконнике» [143, с. 590].

Произведения мемуарного дискурса являются образцом переходного текста, так как строятся на совмещении разных временных реалий: далекого прошлого и настоящего. Опыт перехода в прошлое сложно артикулировать: меняются речемыслительные процессы, читательские привычки, переоценивается собственное и чужое творчество.

В мемуарных текстах воспроизводится синтаксис черновика: используются вставные конструкции со значением исправления и уточнения, сложные распространенные предложения. Например, осложненное предложение о

«кошмарной иллюминации» [142, с. 598] в квартире Амалии Осиповны («Как-то – для примера – я, вернувшись очень поздно, когда в доме все уже спали – хотел...» [Там же]) состоит из 14 предикативных частей. Подчеркиваются ошибки, неточности речи («не могу определить» [Там же]; «того, *что можно назвать искусством гафф*» [142, с. 597]), используются лексические повторы, перифразы («у людей *лучистых, щедрых на свои лучи*», «вся обстановка квартиры – все предметы», «протянула мне *письмо <...> – мое письмо*» [Там же]). Повторы воспроизводят цикличное движение памяти («создается подставное время» [142, с. 596]). Содержание воспоминания влияет на то, как о нем повествует рассказчик. Так, «придирчивость, внушенную щепетильным страхом что-либо пропустить» [142, с. 597], рассказчик проявляет, когда читает переводы своих текстов (в прошлом) и когда пишет некролог переводчице. Ощущение утраты можно передать только как утрату языка. Если Амалия Осиповна имеет «стремление особенным, собственным образом все заново именовать в мире» [142, с. 597–598], то некролог, посвященный ей, построен на повторах и плеоназмах.

Альтернативой молчанию является творчество. Чем подробнее и последовательнее воспоминание, тем ближе оно вымыслу. Вспоминая знакомство с Амалией Осиповной, рассказчик в деталях описывает окрас ее кота: «темно-бежевый, с более бледными оттенками у сгибов, с шоколадными лапами и таким же хвостом» [142, с. 596]. Точная колористическая характеристика животного противопоставляется призрачному образу героини: «тьень живого образа» (затемнение облика) [142, с. 596], «лицо ее сияло приветом» (эффект ослепления) [142, с. 597]. Парадокс памяти заключается в том, что в воспоминаниях улавливаются цветовые и звуковые оттенки, но целостная картина или ключевая деталь остаются недоступными.

Только собственное восприятие является объектом объективной оценки в мемуарном дискурсе. Пространство памяти имеет иерархическую структуру, разным уровням которой соответствуют разные режимы перцепции. Перцептивная и пространственная точки зрения не совпадают: перцептивная принадлежит рассказчику, переживающему утрату (деавтоматизация и замутнение восприятия),

пространственная – рассказчику как персонажу из прошлого, границы кругозора которого могут быть четко обозначены.

Формой характеристики собственных и чужих границ восприятия является интертекст: перцептивные образы из чужих произведений восполняют слепые пятна памяти рассказчика. тютчевская метафора «душевной глубины» («Silentium») трансформирована в зримый образ: душа Амалии Осиповны прозрачна «до дна». Некрологи А. О. Фондаминской и В. Ходасевичу отсылают к стихотворениям Е. А. Боратынского «На смерть Лермонтова», «Своенравное прозвание»: «нет у меня намерения кого-либо задеть кадилом» [143, с. 588]; «любовь к “своенравным прозваниям”» [142, с. 597]. Потусторонний мир романтической лирики наделяется чертами земного мира: в нем есть звуки («откуда, быть может, кое-что долетает до слуха больших поэтов» («О Ходасевиче») [143, с. 590] – «там, быть может, в горнем клире \ Звучен будет голос твой» («Что за звуки? Мимоходом...») [41, с. 64]), тени («тень живого образа» («[Памяти А. О. Фондаминской]») [142, с. 596] – «где в сладостной тени невянущих дубов» («Запустение») [40, с. 302]), свежесть («потусторонней свежестью» («О Ходасевиче») [143, с. 590] – «чуть веял ветерок» («Тень друга») [29, с. 223]), высота («одиночество недоступной другим высоты» («О Ходасевиче») [143, с. 588] – «горный дух» («Тень друга») [29, с. 223])).

Элегический образ «пути» отсылает к «Тени друга» К. Батюшкова, «Запустению» Е. Боратынского, «Вновь я посетил...» А. Пушкина. В некрологах «путь» имеет металитературную семантику и обозначает избранный художником стиль («общий путь, каков бы он ни был, всегда в смысле искусства плох» («О Ходасевиче») [143, с. 587] – ср. в некрологе А. Черному 1932 г.: «от Белых вод до Черных» [141, с. 704]) либо сам процесс письма («строка, которую пишешь, как бы уходит в туман» (некролог Ю. И. Айхенвальду 1928 г.) [140, с. 668]). Переосмысливается значение устойчивого выражения «жизненный путь». Ландшафт «жизненного пути» определяется не порядком событий (метафора улицы, общей тропы обозначает мертвое воспоминание: «переходит в далекое прошлое так же просто, как *переходит* бульвар» («Пушкин, или правда и правдоподобие») [129, с.

540]), а их воздействием на художественное восприятие. Дорогие воспоминания локализованы в глубине памяти («прошлое как бы *поднимается* сразу до уровня мгновенья встречи и затем, вновь *отливая*, уносит с собой, к себе, тень *живого образа*» («[Памяти А. О. Фондаминской]») [142, с. 596]), а слова, с помощью которых можно передать воспоминания, – на вершине («кое-кто из поэтов <...> дойдет *до вершин* поэтического искусства» («О Ходасевиче») [143, с. 588]). В романе «Дар» творчество сопоставляется с восхождением на гору. Контроль над словом подобен контролю над дыханием: «должны были найтись годные для дыхания слова» [142, с. 335] – «в одно прекрасное, холодное утро появляется длинный, легкий англичанин – и жизнерадостно вскарабкивается на вершину» [Там же].

Недостатки собственной памяти преодолеваются через обращение к классической литературе. В мемуарном дискурсе раскрывается конкретная чувственная семантика топосов элегической поэзии: чувство утраты меняет сенсорнику рассказчика. Опыт сверхчувственного восприятия вымышлен, однако этой фантазии сопричастны читатели и писатели разных эпох. В фикциональном инобытии нет «родины» или «чужбины»: сближаются мифологический Элизиум, «элизиум теней» и парижские Елисейские поля.

В художественном дискурсе оценка чужой точки зрения является сюжетообразующим принципом. Герои произведений французского периода проверяют достоверность чужих чувств: в «Ultima Thule» Синеусов испытывает магическое сверхчувствование Фальтера; в «Василии Шишкове» призрачный герой оценивает способность рассказчика отличить бездарную и талантливую поэзию; герои «События» обсуждают собственные ощущения друг с другом, пытаясь определить их источник («Антонина Павловна. Какая ночь... Ветер как шумит... Трощейкин. Ну, это по меньшей мере странно: на улице, можно сказать, лист не шелохнется... Антонина Павловна. Значит, это у меня в ушах» [143, с. 503]). Обращение к чужой точке зрения предполагает трансформацию другого субъекта восприятия в объект оценки и является способом защиты маниакальных героев от вездесущих соглядатаев.

Присутствие чужой точки зрения ощущается героями осязательно – как взгляд в спину («Два каких-то гогочущих хулигана плыли сзади и *разбирали* меня по статьям» («Событие») [143, с. 500]), поглощение монстром («все они сливались постепенно, образуя одно сборное, мягкое, многорукое существо, от которого некуда было деваться» («Облако, озеро, башня») [142, с. 586]), связывание (Вальс – Сну: «вы опутываете меня дикими, смутными мыслями, которые я не хочу впускать к себе» («Изобретение Вальса») [143, с. 582]), давление или щипок («он [тиран] тебя сопровождает, обрушивается с крыши», «клюет в темя» («Истребление тиранов») [143, с. 370]).

Событие – исчезновение одного из наблюдателей – происходит, когда субъект и объект восприятия меняются местами. В драмах эта трансформация отсылает к блоковскому «Балаганчику», где персонаж-Автор терпит фиаско, а на сцене остается одинокий герой. В рецензии на «Изобретение Вальса» Г. Адамович замечает, что в финале пьес А. Блока и В. Набокова происходит «водворение здравого смысла в правах» [5, с. 176]. Однако герои В. Набокова имеют дело не со «здравым смыслом», но с чужой точкой зрения: в «Событии» Мешаев Второй, не подозревая о тревогах Любви и Трощейкина, заочно «знакомит» их с Барбашинным («Просил кланяться общим знакомым, но вы его, вероятно, не знаете...» [143, с. 519]); после пробуждения Вальса действие продолжает разворачиваться по логике чужого сна – на сцене появляются обезличенные двойники («Уже вошли соответствующие лица: Гриб, Граб, Гроб» [143, с. 584]).

В рассказах трансформация объекта и субъекта видения передается через смену их повествовательных ролей. Рассказчик «Облака, озера, башни» знает о снах, фантазиях и воспоминаниях его «работника» Василия Ивановича: «когда-то виденным во сне вечерним горизонтом» [142, с. 583], «братъ с собой в сон личико часов, тикающих рядом на столике» [142, с. 582]. Как доказывает О. А. Титов, образ повествователя «растворен» в каждом из героев рассказа, в том числе и в истязателях Василия Ивановича. В эпизоде встречи велосипедиста и Василия Ивановича точка зрения удваивается: «велосипед предоставляет свободу выбора пути, которой обладает рассказчик и которой не имеет Василий Иванович» [190, с.

62]. Герой жертвует жизнью, но «открывает <...> счастье» [142, с. 587] – видит поэтический замысел в природной гармонии, хотя и не осознает, что сам является частью этого замысла: «на холме, густо облепленном древесной зеленью (которая *тем поэтичнее, чем темнее*), высилась прямо из дактиля в дактиль старинная черная башня» [142, с. 583].

В отличие от коллектива туристов, Василий Иванович замечает красоту и стремится передать ее («хорошая жизнь должна быть обращением к чему-то, к кому-то» [Там же]), он может общаться со своим создателем («говорил, что больше не может, что сил больше нет быть человеком» [142, с. 590]). Фразеологическая точка зрения героя оказывается автономной в момент, когда Василий Иванович обращается к другому субъекту восприятия – к чужим стихам или к своей возлюбленной. Через несобственно-прямую речь передается эффект прерванного чтения: «“Мы слизь. Реченная есть ложь”, – и дивное о румянном восклицании» [142, с. 582]. И рассказчик, и Василий Иванович имеют общего адресата – возлюбленную или того, кто может разделить с ними радость вымысла (рассказчик: «кто они будут, эти сонные – как все еще *нам* незнакомые – спутники?» [142, с. 583], герой: «любовь моя! послушная моя!» [142, с. 587–588]).

Оценка чужого восприятия невозможна без выявления ограничений собственной сенсорики. Так, образы перцепции, отсылающие к произведениям других писателей, вводятся с точки зрения несведущих героев, которые не подозревают о литературной основе собственных ощущений.

В рассказе «Облако, озеро, башня» отраженный в окне вагона взгляд отсылает к стихотворению В. Ходасевича «Берлинское» (1922) и Н. Гумилева «Заблудившийся трамвай» (1919). И в финале рассказа, и в последней строфе стихотворения «Берлинское» трансформируется телесность лирического героя, который видит свой труп со стороны: «И, проникая в жизнь чужую, / Вдруг с отвращеньем узнаю / Отрубленную, неживую, / Ночную голову мою» [207, с. 258] (ср. у Н. Гумилева: «Вместо капусты и вместо брюквы / Мертвые головы продают» [62, Т. 4, с. 82]). Как и в рассказе Набокова, в стихотворениях Н. Гумилева и В. Ходасевича иллюзия восприятия возникает в результате оптического удвоения.

С одной стороны, воспроизводится игра отражений в стеклах трамваев и домов (у В. Ходасевича наблюдение за трамваем: «В оконных окнах отразилась / Поверхность моего стола» [207, с. 258]; у Н. Гумилева взгляд из трамвая: «И промелькнув у оконной рамы, / Бросил нам вслед пытливый взгляд / Нищий старик...» [62, Т. 4, с. 81]). С другой стороны, пересекаются вымышленные миры: наблюдая за городом, герой-поэт создает собственное художественное пространство.

Аллюзии эксплицируют не только общий перцептивный опыт художников, но и прямо противоположные формы чувствования. К примеру, абсурдная реальность, воспринятая с точки зрения персонажа-солипсиста, строится по законам авангардистского текста. В «Изобретении Вальса» замечание Брега – «У моих роз пахнут не только лепестки, но и листья» [143, с. 575] – отсылает к «Пятому Интернационалу» В. Маяковского («Я 28 лет отрачиваю мозг / не для обнюхивания, / а для изобретения роз» [119, с. 107]). Ольфакторный образ является элементом разрушающегося сновидения Вальса. Стремление героя перестроить мир выражено в форме манифеста, отсылающего к пролетарскому гимну: «Покончено со старым *затхлым* миром!» [143, с. 557]. Пародия В. Набокова обращена к самой форме репрезентации сенсорного опыта, типичного для поэтов советского авангарда: чувственный образ в составе перформатива не может быть декодирован, понят адресатом («люди понимают тебя только постфактум» [143, с. 568]).

Попытки тотального изменения или улучшения чужого восприятия приводят к разрушению коммуникативной среды (см, к примеру, механизация телесности в итальянском манифесте футуристов «Механическое искусство»: «Мы чувствуем механически», цит. по: [61, с. 98], в манифесте В. Маяковского «Театр, кинематограф, футуризм» (1913) предполагается, что в театре могут воздействовать «интонации, даже не имеющие определенного смысла слова или выдуманные, но свободные в ритме движения человеческого тела» [118, с. 277]). В «Определениях» В. Набокова слова утрачивают смысл и перестают быть материалом поэта, когда задают «ритм марширующей массы» («смысл дежурных

слов – нацизм, коммунизм, демократия – определяется уже не древними идеалами, породившими данные слова, а степенью способности того или другого правительства поголовно превращать население в краснощеких рабов») [131].

Еще один объект критики В. Набокова – психоаналитическая теория, согласно которой образы сновидения неподконтрольны наблюдателю, поскольку являются порождением его бессознательных желаний [199, с. 101]. Фрейд отмечает роль «чувственных раздражений» как главного «материала» сновидения, позволяющего сопоставить действие сна с работой художника (линейное «толкование» сна опирается на представление о его линейной структуре) [199, с. 22]. В произведениях В. Набокова французского периода фрейдистская теория осмысливается как одна из форм наивной интерпретации творчества (ср. опечатки и эвфемизмы в «Волшебнике», вариант психоаналитической логики в репликах Адульфа в «Solus Rex», шляпа как иронический объект желания в «Василии Шишкове»). Писатель также оставляет пародийные фрейдистские замечания к собственным произведениям этого периода в англоязычных изданиях [272, с. III]; [257, с. 7].

В. Набоков не только инвертирует логику психоанализа, но и подчеркивает несостоятельность оптики читателя-фрейдиста (ср. ироническое замечание Фальтера: «Как я могу вам ответить, есть ли Бог, когда речь, может быть, идет о сладком горошке или футбольных флажках?» [143, с. 133]). Неподконтрольное, случайное во сне и творчестве – не аберрации сознания наблюдателя, а проявление чужого замысла, по которому устроен и сон, и сенсорика сновидца. Наиболее близкой к эстетико-философской системе В. Набокова можно считать экспериментальную (на грани с фикциональной) теорию сновидений Дж. У. Данна, который пытается доказать, что чувственно воспринимаемый и «недоступный нашим пяти чувствам» мир «соприкосновенны, и сны суть некая промежуточная зона этого соприкосновения» [25, с. 28].

В произведениях об утрате творческой самостоятельности героя В. Набоков обращается к образам и мотивам, характерным для писателей-современников. Василий Шишков – собирательный образ поэтов русского зарубежья [115, с. 196–

197]. В критике В. Набокова их стиль характеризуется с помощью колористических образов с семантикой «бледности» и «бесформенности» («серости этих бесформенных афоризмов» («Литературный смотр») [143, с. 592]), «чистого» и «грязного» («это, конечно, настоящая литература, чистая и честная» («Литературный смотр») [Там же] – «среди пыли» («Литературный смотр») [143, с. 594], «замутили стихи» («О Ходасевиче») [143, с. 588]). Эти же образы в рассказе «Василий Шишков» организуют сюжет об исчезновении поэта в своих стихах («маленькие *зыбкости* слога», «о миллионах мелочей, которых люди не видят» [143, с. 410–411], «чистый человек» [143, с. 412]). Рассказчик получает власть не только над судьбой героя (Василий Шишков передает ему свои стихи), но и над его сенсорикой («я ваших книг не люблю, они меня раздражают, как *сильный свет*»), мыслями («как *посторонний громкий разговор*, когда хочется не говорить, а думать») [143, с. 409].

В эпизоде собрания писателей-эмигрантов используется лексика со значением говорения, но не обозначаются акустические характеристики голоса: «сказал», «довольно хорошо и интересно развивать свои мысли», «выразил уверенность», «страшно растягивая слова», «бойче и хуже» [143, с. 411–412]. Голоса персонажей существуют как визуальные образы (в виде текста), а не как звук. Если тихий звук исчезает в шуме, то и голос Василия Шишкова сливается с голосом рассказчика. Финальный пассаж – единственная форма существования строчек из стихотворения выдуманного поэта: «Не переоценил ли он “прозрачность и прочность такой необычной гробницы”?» [143, с. 413].

«Крепко скроенный» Василий Шишков постепенно теряет форму тела («с *невозможными* глазами», «широкоплечий, слегка все-таки сутулый», «с *обросшим затылком*» – трансформируется фигура, «в *макинтоше*, без шляпы» – одежда героя лишь частично защищает его от дождя [143, с. 412]). Лирический герой поэтов «парижской ноты» также ощущает, как исчезает его тело. Как отмечает А. А. Хадынская, в лирике Г. Иванова воспроизводится ощущение истощения, когда «тело каждым своим органом кричит о невозможности существования, физическая слабость становится привычным состоянием лирического героя» [200,

с. 83]. В стихотворениях Г. Адамовича утрата голоса приводит к исчезновению всего видимого мира: «И *сиринам, уж безголосым, снится*» («Стоцветными крутыми кораблями» (1916)) [7, с. 119]. И в мире мертвых, и в мире живых обитают тени: в стихотворении «По темно-голубому небу мчались...» (1916) Наполеон облачен в «серый сюртук» и «треугольную потертую шляпу», он превращается в «тень исчезающую» [7, с. 141] (в «Определениях» В. Набоков, рассуждая о парижских годах эмиграции и противопоставляя восприятие тиранов и художников, обращается к образу Наполеона в поэзии Г. Адамовича и повести М. Алданова «Святая Елена, маленький остров» (1921): «Тень Наполеона скучает, найдя в элизейских полях лишь продолжение Святой Елены» [131]). Лирический герой чувствует физическую слабость, не верит своим глазам и рассудку: «слабеет голова», «мостик *еле видный* перекинут» («Росмерсгольм» (1916)) [7, с. 152]. Мотив лунатизма связан с автоматическим восприятием героя, который обманут собственным отражением («По кабинету от стены к стене / Лунатики, ломая руки, бродят» [Там же] – ср. «Поэты»: «лунатиков смирных в солдатских мундирах» [143, с. 417]).

В «Поэтах» В. Набокова пародируется мотив «прятки»: этические законы осмысляются в категориях оптической игры. Например, в стихотворении А. Штейгера лирический герой не может «спрятаться» от чужой «бедности», «старости», «горя» [221, с. 43] («Бедность легко узнают по заплатке» (не датируется в сборнике лирики 1926–1939 гг.) («совестливое отношение к миру и человеку <...> обнаруживается в центре его авторской системы ценностей» [146, с. 37])). В «Поэтах» В. Набокова самоослепление лирического героя («не видеть <...> / детей малолетних, / играющих в прятки вокруг и внутри / уборной» [143, с. 417]) – игра в прятки с самим собой. В интерпретации В. Набокова поэты парижской ноты используют литературу для того, чтобы выразить и закрепить свою социальную идентичность как ностальгирующих, страдающих художников.

Перформативность лирики – характеристика не только «парижской ноты», но и других идейно-эстетических объединений и, в частности, символизма. В. Набоков трансформирует символистскую образность. Так, символистскими

коннотациями наделен образ воды как живительного или умерщвляющего средства. Главный герой «Волшебника» ассоциирует себя с морским чудовищем: «часть собственной ноги или часть спрута» [143, с. 50]. В рассказе «Лик» антагонист Колдунов сопоставляется с водяным или утопленником («приложился к детским губам Лика *холодной, соленой* щекой» [143, с. 387]; Лик вспоминает Колдунова, когда видит труп на пляже: «случайного господина в серых штанах, который навзничь лежал около скалы» [143, с. 396] – «на полу навзничь лежал обезображенный выстрелом в рот» [143, с. 397]). В рассказе «Solus Rex» герой замечает «колдовскую водицу» [143, с. 87] для умывания, но не использует ее и не просыпается; шарлатан-медиум Фальтер во время «сеанса» с Синеусовым просит воды. В лирике символистов мистическое значение воды связано с ее амбивалентностью – «море сулит как возрождение, так и исчезновение, освобождение и смерть» [205, с. 692] (В. Брюсов «К тихому океану» (1906), И. Анненский «Три слова» (не позже 1909), А. Блок «Мой остров чудесный» (1903), где вода – средство преодоления страха и др. (см. [205, с. 695]).

Образ воды имеет металитературную семантику в символистских манифестах: в «Ключах тайн» (1904) В. Я. Брюсова («водовороты тоски» [45, с. 86], «никогда самая искусная марина не заменит путешественнику вида на океан» [45, с. 81], двойственное значение самого слова «ключ» («мистический ключ» [45, с. 93]); в эссе Д. С. Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (1892) («первая подземная струйка внешней воды, слабая и жизненная» [122, с. 36] и т.д.). Герои символистов могут менять реальность с помощью магической воды (например, в «Творимой легенде» (1913) Ф. К. Сологуба). В произведениях В. Набокова подчеркиваются не магические, а перцептивные (прозрачность) и физические (способность смешиваться) характеристики воды.

И «пропитка», и прозрачность – метафоры многослойной структуры вымышленных реальностей, созданных художниками разных эпох. В рассказе «Посещение музея» порталом в советскую Россию является, вопреки литературному топосу, не портрет, а абсурдные миры Гоголя: «уксусное дыхание»

[143, с. 400] сторожа напоминает о гоголевском Плюшкине; в интерьере кабинета мосье Годара присутствуют вещи с аукциона из повести «Портрет» («китайские вазы, мраморные доски для столов» [57, с. 728] – у В. Набокова: «[со] странно знакомой китайской вазой на камине» [143, с. 401]), в облике директора совмещаются черты Ноздрева и Собакевича («лицом очень похожим на белую борзую», «он совсем по-собачьи облизнулся» [143, с. 400]).

Отсылки к чужим текстам имеют авторефлексивный характер. Сенсорная образность писателей-современников и классиков осмысливается как часть собственных художественных миров, как содержание собственной читательской памяти. Развитие восприятия и языка (по аналогии с энтомологической таксономией: «Только Гоголь (а за ним Лермонтов и Толстой) увидел желтый и лиловый цвета» [129, с. 465]), - противопоставляется их «эволюционной» перестройке (ср. Постановление Политбюро ЦК РКП(б) от 18 июня 1925 г.: «как не прекращается у нас классовая *борьба* вообще, так точно она не прекращается и на литературном фронте» [68, с. 322]). И в критике, в художественных текстах В. Набоков внимательно изучает возможности собственной и чужой перцепции. Гениев объединяет сенсорная и языковая чувствительность, меняющая национальный язык. Произведения, в которых очевидное выдается за уникальное, оцениваются как памятник или артефакт истории.

2.3. Недостоверная перцепция: ошибка или возможность?

В произведениях В. Набокова французского периода перцептивные образы передают недостоверные чувственные впечатления наблюдателя, обманутого своим восприятием. На недостоверность сенсорики указывает неточно обозначенный источник ощущения, остающийся за границами видения героев: вместо источника наблюдатель фиксирует способ восприятия, характер воздействия стимула на перцепцию; ощущения одного органа чувств компенсируют депривацию других модусов восприятия. Значение и оценка недостоверного восприятия различаются в разных типах дискурса.

В критическом дискурсе формой характеристики aberrаций восприятия является комментирование неточных обозначений перцептивных ощущений,

которые возникают по языковой инерции. «Слепые пятна» восприятия, возникающие в результате аберрации, влияют на речь героя, который использует языковые штампы и клише, не передающие актуальный чувственный опыт: «сумасшедший <...> рассказывал анекдоты об императорах и поэтах так, словно эти люди жили с ним на одной улице. <...> Он <...> рассуждал о босых ногах Толстого, серебристой седине почтенного Тургенева, цепях Достоевского» («Пушкин, или правда и правдоподобие») [129, с. 540]. Спонтанно возникающие аберрации являются знаком нарушенной художественной целостности [111, с. 49]: вместо сложной структуры чувственного образа посредственные писатели создают его упрощенную модель. Так, устойчивые выражения уподобляются скелету, обнажающемуся при испаривании: «набор случайных слов, напоминающий железную проволоку, соединяющую жалкие кости какого-нибудь скелета» [129, с. 540].

Мир авторов русского зарубежья организуют не чувственные образы, а образы чувств: передаются внутренние переживания лирического героя. Горе, ностальгия, тоска, как и другие «душевные переживания», имеют «непространственную структуру» [111, с. 50] и, следовательно, не могут выступать в роли самостоятельных элементов художественного пространства. В критике В. Набокова «странничество» оказывается метафорой эстетического поиска авторов русского зарубежья: «кое-кто из поэтов *здесь* поколения еще в пути» («О Ходасевиче») [143, с. 588]. Стратегия критика состоит в достраивании перцептивного образа, возвращении ему пространственных характеристик. Во-первых, через указание на его источник: визуальный («придавая деталям того времени черты, заимствованные *из живописи*») («Пушкин, или правда и правдоподобие») [129, с. 545]); осязательно-звуковой (повтор «огрубевших» строчек «кощунственными губами» как метафора наивной интерпретации поэзии, примером которой В. Набоков считает «посредственную музыку Чайковского» («Пушкин, или правда и правдоподобие») [129, с. 541]). Во-вторых, через пространственную визуализацию чужого художественного мира (поэзия «парижской ноты» как грязный парк в «Литературном смотре» – ср. в более раннем

эссе «Молодые поэты» (1931) присутствует образ «дачных садииков поэзии» [141, с. 689]).

Осмыслить поэтику перехода можно, намеренно воссоздав эффект неточного восприятия. В. Набоков-критик использует перцептивную образность как зримую форму оценки чужого текста, как язык оценочного суждения. Текст при этом сохраняет все качества критического дискурса, но мысль получает сенсорную определенность. Так, чтобы охарактеризовать переходность литературы русского зарубежья, В. Набоков использует образ «слепого пятна». Расфокусировка, уподобляющаяся наблюдению при быстром движении, ведет к обнаружению «слепых пятен» собственной оптики: «в этом быстром перечне мыслей, смертью Ходасевича возбужденных» [143, с. 589]. За «слепым пятном» находится то, что связывает знак и значение, ощущение и его источник: «зияние гласных» («О Ходасевиче») [143, с. 588] – ср. в художественном дискурсе: «мгновенно, в провале синкопы, он увидел то, чем ей это представилось» («Волшебник») [143, с. 79].

В. Набоков-критик находит «слепые пятна» в читательской и писательской практике. Он передает эффект «слепого пятна», чтобы обнаружить собственную прозорливость читателя и художника: «Отлично устроенной концовкой более или менее оправдан ряд *нарочито бессвязных* мыслей Червинской» [143, с. 593] («Литературный смотр»). В художественном дискурсе, напротив, «бездна» является порталом в другой художественный мир. В рассказе «Solus Rex» образ «провала» появляется в эпизоде, где главный герой Кр. перенимает точку зрения рассказчика другого рассказа Набокова «Ultima Thule»: «провалы жизни переносимы мыслью только тогда, когда можно найти в предшествующем признаки упругости или зыбучести. Так, между прочим, *думалось несвободному художнику, Дмитрию Николаевичу Синеусову*» (Синеусов не появляется в рассказе) [143, с. 89]. В критике В. Набокова подчеркивается, что попытка охарактеризовать бездну с помощью слов, оборачивается творческим провалом: «договаривается до бездн» («Литературный смотр») [143, с. 593]. Бездарного автора выдает многословие, когда слова, которые «приходят в голову» [Там же], выдаются за пророчество.

Пародия на мнимо глубокомысленную литературу дается в экспозиции рассказа «Лик», где используются приемы критического дискурса. Заглавие вымышленной «банальной и бездарной до одури» [143, с. 381] пьесы («Бездна», «L'Abime») контрастирует с ее поверхностным сюжетом. Штампом драматического искусства является детерминизм: «[в пьесе] по существу идиотской, даже идеально идиотской, иначе говоря – построенной на прочных условностях общепринятой драматургии» [143, с. 376]. Сюжет трагедии предсказуем, как предсказуемы ощущения низших модусов перцепции: вкуса, зависящего от способа приготовления пищи («яблоко раздора – обычно плод скороспелый, кислый, его нужно варить» [Там же]); осязания, которое контролируется движением («ни один толчок таланта не нарушает законного хода действия» [Там же]).

Восприятие читателя и зрителя трагедии инертно: он не реагирует на звучание речи героев не из-за собственной невнимательности, а из-за бедного языка и воображения автора («когда автору уже не до того, ввиду бурного разлива драмы, всякая иностранная слабость речи отбрасывается» [143, с. 377]). Однако в момент исполнения пьесы произведение меняется: «как и всякая живыми людьми разыгрываемая вещь, она добирала, Бог весть из чего, личную душу» [143, с. 381]. Художественно значимыми оказываются спонтанно возникающие детали, выходящие за границы авторского замысла и законов детерминизма: то, что русского героя пьесы («стараясь его подкрасить, автор и сделал его русским» [143, с. 376]) исполняет эмигрант, способный точно передать акустику иностранной речи («по-французски говорил с русской оттяжкой, замедляя и смягчая фразу» [143, с. 380]); общий перцептивный опыт актера и героя, которого он играет («горит красный лес», «наш сосняк может тоже заняться» [143, с. 377] (в пьесе) – «сосновый запах дачного новоселья» [143, с. 378] (в воспоминаниях Лика)). Ощущения на границах восприятия свидетельствуют о неявной связи фикционального мира «известного французского Suire» [143, с. 376] и художественного мира рассказа В. Набокова. В фантазиях фаталиста Лика его судьба и пьеса связаны линейно (умерев, можно физически перейти в вымысел: «он посреди привычной игры

попадет как бы на топкое место» [143, с. 381]), в действительности два текста объединены обратной связью – пьеса *Suire* имеет смысл только в контексте судьбы героя («в каких-то необыкновенных щелях и складках, которые он угадывал в жизни самой пьесы» [143, с. 381]). Пространство пьесы и мир героя соотносятся не по форме референции (мир Лика – референт, пьеса – знаковая система, объясняющая устройство мира), а по степени их детализации (чем многообразнее мир, тем он упорядоченное).

В «Лике» не только пародируется жанровый канон трагедии, но и травестируется риторика критического эссе. Устойчивые выражения критики функционируют как развернутые метафоры («она уже сошла со сцены, *прямо в Малую Лету (т. е. в ту, которая обслуживает театр <...>)*» [143, с. 376]). Повторы, в критическом тексте передающие эффект читательского потрясения, указывают на предсказуемость драмы («словом, все весьма интересно, весьма жизненно, на каждой реплике штампель серьезной фирмы» [Там же]). Меняется точка зрения всеведущего повествователя-критика. Повествователь способен перевоплощаться в героев пьесы, видеть фикциональный мир в двойной перспективе – и как создатель, и как героиня: «*мы* склонны опуститься на пуф, задумчиво играя ожерельем» [143, с. 377]. Герой также выступает в роли реципиента (к нему обращен монолог Колдунова, где совмещаются трагические и просторечные клише: «Дамы могут не слушать», «я – человек», «говорил один фрукт» [143, с. 393]), он обретает способность видеть знаковую природу пространства и предвидеть собственные реплики: «Это пройдет, это пройдет, – если только я не умру... <...> и казалось, что эти яркие *многоточия* и *перевернутые восклицательные* знаки сквозисто горят у него в голове. <...> «Так неужели это конец, – подумал Лик, – такой дурацкий конец... Мне все хуже и хуже... Что это... Боже мой!» [143, с. 395–396].

Условием объективной критической оценки является изучение логики, по которой организована вымышленная реальность и которая направляет читательскую рецепцию, в том числе и закономерностей искаженного восприятия. Так, детерминизм драмы влияет на восприятие всех элементов ее художественного

мира, в том числе акустических: «Игоря играл François Coulot, играл неплохо, но почему-то с сильным итальянским акцентом, по-видимому выдаваемым им за русский, но *не удивившим ни одного рецензента*» [143, с. 377]. Читатель и зритель, ожидающий трагической развязки представления, упускает из виду недостоверность чувственных образов.

В мемуарном дискурсе аберрации сенсорики возникают, когда герой стремится перенять чужую точку зрения. Персонажи, обладающие общим перцептивным опытом и воспоминаниями, обнаруживают пробелы в памяти и оказываются в ситуации коммуникативной неудачи. Способность видеть мир чужими глазами недоступна для тех, кто существует в одном пространстве и времени. Однако, фантазируя, художник выходит за границы собственного кругозора и развивает наблюдательность и память.

Рассказ «Mademoiselle O» является одним из первых автобиографических произведений В. Набокова, в которых автор осмысляет проблему обновления перцептивного опыта. Трансформация сенсорики происходит в период взросления рассказчика, когда он исследует чужое восприятие. В рассказе «Mademoiselle O» содержание воспоминаний о гувернантке определяется двумя перцептивными режимами: рассказчик 1) изучает Mademoiselle (нередко как экспериментатор – см. сцену побега с братом, где рассказчик моделирует передвижения гувернантки); 2) фантазирует об общих (своих и гувернантки) воспоминаниях, о синхронизации кругозоров. С другой стороны, осмысляется неоднородность самого мемуарного дискурса: повествование о воспоминаниях является одновременно исследованием и художественным вымыслом.

Исследование – режим восприятия, характеризующий и кругозор познающего мир ребенка, и рассказчика, осмысляющего закономерности памяти. Впечатления прошлого верифицируются в момент письма: «*показалась* она мне огромной, и *в самом деле* она была очень толста» [135, с. 555]. Рассказчик моделирует восприятие героини, опираясь на собственные представления о невнимательном наблюдателе: «*правильно рассчитав*, что она будет долго искать нас за шкапами и диванами» [135, с. 560]. Чувственные ощущения – и основа

художественной образности (метафора «хрупкая полоска света»), и эмпирические данные, позволяющие охарактеризовать ритм жизни ребенка: «продлевалось *чуть ли не на час* существование моей хрупкой полоски света» [135, с. 565]. Микроскопическое зрение позволяет рассказчику отметить «лягушачий лоск тугой кожи по тыльной стороне [руки], усыпанной уже старческой горчицей» [135, с. 561].

Совмещаются научная (описание части тела) и художественная точки зрения: гувернантка сопоставляется с земноводным животным и с фольклорной Царевной-лягушкой. О недостоверности и субъективности такого восприятия свидетельствуют оценочная лексика («были неприятны мне» [Там же]), неопределенные местоимения («*каким-то*», «*как-то* быстро-быстро», «*что-нибудь* потруднее» [Там же]), обозначающие утраченный элемент воспоминания. Воспоминание как исследование предполагает подробное описание облика – фактуры, узора, рисунка, данного крупным планом.

Синхронизация кругозоров – прием, позволяющий с помощью вымысла понять устройство чужой сенсорики (Mademoiselle постепенно теряет слух) и языка (героиня владеет «малознакомым нам языком» [135, с. 560]). Языковой барьер и границы восприятия преодолеваются, когда герои участвуют в совместном творчестве – Mademoiselle читает вслух книгу на французском языке, а рассказчик наблюдает за гувернанткой и миром, реагирующим на присутствие героини (во всем рассказе неодушевленные объекты выступают в роли субъектов коммуникации: «оскорбительно намекая на ее тяжесть, этот лифт часто бастовал» [135, с. 570]). Совмещаются не только перцептивные точки зрения, но и разные модусы восприятия – зрительный («облако», «очерк», «длинные сапоги, картуз и расстегнутая жилетка садовника» [135, с. 562]), звуковой («чистый и ритмичный голос», «струился голос» [Там же]), вкусовой («сбитых сливок», «будто берешь глоток воды, когда не хочется пить» [135, с. 563]). Фантазируя об общих воспоминаниях, рассказчик сопоставляет гувернантку и самого себя в прошлом с неживыми объектами: погруженная в чтение Mademoiselle уподобляется «изумительной чтческой машине» [135, с. 562], глаз рассказчика – камере

(эксперименты с фильтрами света: «источником очарования в часы чтения на вырской веранде были эти цветные стекла, эта прозрачная арлекинада!» [135, с. 563]).

Нахлынувшее воспоминание о голосе из детства – образ, использующийся и в мемуарном рассказе, и в художественной прозе В. Набокова. В рассказе «Весна в Фиальте» голос возникает на границе двух воспоминаний – о встрече и об утрате возлюбленной: «одержимая таким могучим, упоительно-полным голосом, что он как огненное облако поглощал ее всю, как только она начинала» [142, с. 569]. Как и в «Mademoiselle O», в «Весне в Фиальте» спонтанное воспоминание важно не своим пророческим смыслом («союз между венцом и кончиной» [Там же], упомянутый в романсе, нельзя трактовать буквально: героиня не умирает после замужества), а тем, как оно меняет восприятие героя: «огненное облако» голоса [Там же], «белое сияние» Фиальты [142, с. 581], запах гари от «хорошеньких шатеночек» [142, с. 580] оценивается сокровище, которое нельзя «попусту тратить» [142, с. 576], но можно подарить («Погоди, куда это ты меня ведешь, Васенька? Собственно говоря, назад в прошлое» [142, с. 565]).

Полная синхронизация точек зрения невозможна, так как наблюдатели имеют индивидуальный опыт вымысла и чтения: рассказчик является писателем («из всех оконц в него-то [в белое стекло] *мои герои-изгнанники* мучительно жаждали посмотреть» («Mademoiselle O») [135, с. 563]); Mademoiselle обманывает рассказчика, когда утверждает, что слуховой аппарат работает. Воспоминания Mademoiselle совмещаются с памятью о прочитанных книгах: «“Как мы веселились вместе! А как, бывало, ты поверял мне шепотом свои детские горести” (Никогда!)» [Там же]. Из-за необъективного или ограниченного памятью, языком, опытом, физиологией восприятия коммуникация не удастся («Mademoiselle так и не узнала никогда, как могущественны были чары ее ровно журчавшего голоса» [135, с. 563]).

Однако моменты, когда герои понимают друг друга без слов, распознаются только в воспоминании, когда рассказчик может посмотреть на самого себя со стороны. Оптика ребенка определяет перспективу портрета Mademoiselle («в детстве мы лучше видим руки людей, ибо они, эти знакомые руки, витают на

уровне нашего роста» [135, с. 561]). У ребенка отсутствуют шаблоны восприятия: течение времени ощущается органами чувств («не только ночь, но и зима проваливалась в мокрую синь Невы» [135, с. 566]). Герой-ребенок чувствителен к кинестетическим ощущениям («страшные гетры и башлыки, мешавшие двигаться» [135, с. 560], «никто никогда не трепал меня по щеке – это было отвратительное *иностранное ощущение*» [135, с. 561]). Ребенок, у которого отсутствует опыт воспоминания, видит больше других людей: «то, чего не могли видеть взрослые, наблюдавшие лишь облаченную в непроницаемые доспехи, дневную Mademoiselle, видели мы, всезнающие дети» [135, с. 564].

Увидеть прошлое с дистанции позволяет точка зрения наблюдателя-посредника: «высылаю туда призрачного представителя, и через него вижу ясно» [135, с. 556]. Рассказчик видит детство через призму своего писательского опыта: в такой перспективе особой ценностью наделяются детали, запоминающиеся спонтанно. Так, рассказчик «мог бы подробно описать всю свою юность, ни разу <...> не упомянув» [135, с. 566] о брате, однако он подробно описывает болезненное удовольствие, которое испытывает после ссоры с ним: «Ландо катится, машисто бегут лошади, свежо шее, и немного поташнивает» [Там же]. Детализированное воспоминание близко художественному вымыслу: погоня, поединок отсылают к другим произведениям В. Набокова русского периода о героях-соперниках («Защита Лужина», «Соглядатай», «Венецианка» и др.). Подчеркивается не столько автобиографическая основа сюжета (рассказчик и его брат плохо знают друг друга: «у нас не было даже имен друг для друга» [Там же]), сколько расширение спектра чувственных ощущений. Трансформация сенсорики происходит и по воле наблюдательного рассказчика (он запоминает праздник – «пестроту того весеннего дня, стук копыт по торцам» [135, с. 567]), и по воле судьбы (ясность восприятия имеет физиологические причины – «начало кори» [Там же])

Опыт преодоления коммуникативных и перцептивных барьеров развивает художественное восприятие. Так, отмечается, что Mademoiselle наполняет неживое пространство собственной интонацией: «колышимую массу камышовому

сиденью» [135, с. 555], «гулкий, в чугунных узорах вестибюль» (приезд *Mademoiselle*) [135, с. 559]. Услышанные некогда иностранные или русские слова утрачивают значение, от них остаются визуальные и звуковые ощущения (графемы, комбинации звуков «св»–«зв»): «переписывалась *славянской вязью* с сочленами какого-то *черносотенного союза*» [135, с. 567]. Языковая игра, внимание к интонациям иноязычной речи приводят к смене перцептивного режима: недостоверное воспоминание дополняется поэтическим вымыслом.

В мемуарном повествовании присутствуют аллюзии на произведения других авторов: создается фантастический сюжет о воспоминании-трансгрессии в чужой художественный мир. Так, образ флагов («надуваясь ветром высоко над улицей, *на канатах*, поперек Морской у Арки, три полосы полупрозрачных полотнищ – бледно-красная, бледно-голубая и просто *линялая*» [135, с. 566]) отсылает к стихотворениям «Флаги» (1928) Б. Поплавского, «Авиатору» (1914), «Большие флаги над эстрадой...» (1922) В. Ходасевича. Поэтов объединяет не гражданство (флаг как символ страны), а внимание к оттенкам, деталям (выцветший флаг). И в рассказе В. Набокова, где «призрачный представитель» отправляется в прошлое, и стихотворениях Б. Поплавского и В. Ходасевича присутствует мотив фантастического путешествия.

Разных наблюдателей объединяет не только общее устройство сенсорики, но и типичные ошибки восприятия. Умножение точек зрения – механизм памяти, свойственный не только рассказчику «*Mademoiselle O*», но и «бывшим гувернанткам, ушедшим на покой»: «они жались друг к дружке и ревниво щеголяли *воспоминаниями о прошлом*» [135, с. 571]. В некрологах В. Набокова конца 1920-х–30-х гг. героини обладают ограниченным (близоруки И. В. Гессен, В. Ходасевич) или болезненно чувствительным (пневматология А. О. Фондаминской) восприятием.

Дружба и понимание между рассказчиком и героями возникают в результате осмысления общих ошибок: «близоруко пробирается через многолюдную комнату» («Памяти Ю. И. Айхенвальда») [140, с. 668] – «вдруг строка, которую пишешь, как бы уходит в туман» [Там же]; «я чувствую, что сам тоже, может быть,

предлагаю чужой портрет» («Памяти И. В. Гессена» (1943)) [143, с. 596]; «мы обсудили с ней те [ошибки], которые я в русском Париже уже успел совершить» [142, с. 597]. В раннем некрологе Ю. И. Айхенвальду сама традиция некрологов осмысляется как иллюзия восприятия: слово противопоставляется смерти («в заголовке некролога, уничтожающем все человеческое, житейское, *привычно-звуковое, мерещится* ложь» [140, с. 667]). Ошибки речи и восприятия (ср. в «Литературном смотре»: «называть громким именем свободы простую дружбу или единомыслие» [143, с. 593]) сближают героев так же, как и их творческая активность. Персонажи мемориальных текстов В. Набокова наделены художественным талантом: Амалия Осиповна любит «своенравные прозвания» [142, с. 597], В. Ходасевич является «литературным потомком Пушкина по тютчевской линии» [143, с. 587], И. В. Гессен обладает «талантливой рассеянностью» [143, с. 595].

В мемориальных текстах В. Набокова рассказчик не может достоверно передать чужую точку зрения: из-за смерти героя, разного перцептивного опыта и физиологии восприятия, разных языков. Однако внимательное наблюдение, смена режимов восприятия позволяют выявить уникальные особенности чужой сенсорики. Художественная оптика трансформирует каноничные жанровые и дискурсивные формы – некролог как поминальный текст, мемуары как документ памяти. Важным условием эстетического восприятия является интерес к чужому творчеству: «Интересно, кто заметит, что этот параграф построен на интонациях Флобера?» [135, с. 567]. Читательский, творческий и познавательный опыт предупреждает ошибки памяти.

В художественном дискурсе раскрывается креативный потенциал сенсорной аберрации: 1) недостатки восприятия являются важными характеристиками героев и их мотивации; 2) сюжет художественных текстов строится на столкновении противопоставленных кругозоров; 3) сами аберрации восприятия разнообразны, исследуются в разных вариантах (например, мелкие ошибки Василия Шишкова; маниакальные идеи рассказчика «Истребления тиранов»).

Убеждения и идеология героев В. Набокова базируются на неверной интерпретации чувственного и читательского опыта. Обдумывая концепцию журнала «Обзор страдания и пошлости», Василий Шишков противопоставляет сенсорную чувственность и нравственную чувствительность: «мать, которая, потеряв терпение, утопила двухлетнюю девочку в ванне, и потом сама выкупалась, – ведь не пропадать же горячей воде. Боже мой, сравните с «посоленными щами», с тургеневской синелью...» [143, с. 411]. Рассказчик «Истребления тиранов» воспринимает зло как удушье, однако его внимание к добру притуплено и автоматически: «зло в людях мне казалось особенно омерзительным, удушливо-невыносимым <...> – между тем как добро <...> представлялось состоянием нормальным <...>, как, скажем, существование живого подразумевает способность дышать» [143, с. 354], «зло крепчайшей силы, без примеси» [143, с. 355]. Описание глаз антагониста отсылает к «Каменному гостю» А. Пушкина: «каменно-тусклый взгляд его неумных и незлых, но чем-то нестерпимо жутких глаз» [143, с. 352]. Страх рассказчика имеет не мистическую, а маниакальную, вымышленную природу.

К искажениям оптики невнимательных героев относятся образы, передающие впечатления низшей сенсорики. Когда Василий Шишков отождествляет себя с жертвами пошляков, он проявляет чувствительность к осязательно-вкусовым, пневматологическим ощущениям: «а ведь это просто необходимо, как вот дышать или есть» [143, с. 410], «количество таких мелочей <...> может так волновать человека, что он задыхается и теряет аппетит» [143, с. 411]. Василий Шишков подвержен тем же иллюзиям восприятия, что и пошляки: «в подлиннике найдутся следы недостатков, чудовищно преувеличенных в пародии» [143, с. 410]/

Рассказчик «Истребления тиранов» исследует «пещерное» происхождение живописи, но эстетически примитивным в действительности оказывается его собственное творение. «Записи» задумываются параноидальным рассказчиком не как произведение искусства, а как «заклятье» («плод моих забытых бессонниц послужит на долгие времена неким тайным средством против будущих тиранов»

[143, с. 376]). Хотя рассказчик убежден в гениальности своего дидактического трактата («я взял искренностью и насыщенностью чувств там, где другой взял бы мастерством да вымыслом» [143, с. 375]), для археолога одинаковой ценностью обладают художественные и нехудожественные сочинения («записи дойдут до людей <...>, когда у мира будет денек досуга, чтобы заняться раскопками» [Там же]).

И Василий Шишков, и рассказчик «Истребления тиранов» обладают искаженной телесностью. В художественном дискурсе характер восприятия влияет на инструмент или орган перцепции: «я вял и толст, как шекспировский Гамлет» [143, с. 362] (герой «Истребления тиранов» внимателен к низшей сенсорике), «с невозможными глазами» [143, с. 412] (оптика Василия Шишкова искажена; ср. облик чувствительного к осязательным ощущениям преступника в «Волшебнике»: «в белых тонкопалых руках» [143, с. 45]).

Попытка найти литературную закономерность в жизненных «мелочах» – ошибка художника, который не в полной мере владеет собственным словом: в стихах Шишкова «кое-где заметны маленькие зыбкости слога – вроде, например, “в солдатских мундирах”» [143, с. 410]. Замечание рассказчика отсылает к стихотворению «Поэты» – опубликованной в 1939 г. в журнале «Современные записки» литературной мистификации «шишковского цикла» [115, с. 193] В. Набокова. Иллюзия восприятия развеивается по художественному замыслу: искаженная перцепция Василия Шишкова – такой же элемент фикциональной реальности, как и тургеневские «посоленные щи».

Воспроизводя сенсорнику тирана, рассказчик «Истребления тиранов» высвечивает ошибки и клише собственного восприятия: «между незамеченных нив» [143, с. 357] (выбранная рассказчиком лексема «нивы» является поэтическим штампом), «нигде он так естественно не дышал, как среди стихии уныния» [143, с. 361] (ср. замечание рассказчика о его чувствительности ко злу). В речи рассказчика используются субстантивации («видно как на ладони *смешное*» [143, с. 375]), повторы («и так далее, и так далее, и так далее» [Там же]), сочетаются слова разговорного и возвышенного стилей – клишированный сатирический прием

(«слезы раскаяния, горячие, *хорошие* слезы, брызнули у меня из *очей* на подоконник» [143, с. 374]). «Истребления тиранов» в финале не происходит – жертва и тиран, претендующие на бессмертие, меняются местами: «И вот, как знать... допускаю мысль, что мой случайный труд окажется бессмертным» [143, с. 375–376]. Однако тиран повержен с эстетической точки зрения: высвечивается бедность его слога, невнимательность к деталям.

Восприятие, направленное на поиск чужой ошибки, связано с переживанием утраты собственного языка или идентичности. Такой режим перцепции противопоставлен творческому восприятию, которое высвечивает креативный потенциал аберрации.

Рассказчик «Посещения музея» замечает, что директор музея неверно атрибутирует картину: «Но это не портрет, а деревенский мотив: “Возвращение стада”» [143, с. 401]. Ошибка героя оказывается пророческой. С одной стороны, деревенский мотив действительно присутствует в музее, но рассказчик не обращает на него внимания: портрет находился «между двумя гнусными пейзажами (с коровами и настроением)» [143, с. 400]. С другой стороны, в музее появляются посетители, напоминающие рассказчику стадо: «сопровождаемый веселым табуном молодых людей, из которых один надел себе на голову медный шлем с рембрандтовским бликом» [143, с. 403], «вакхические восклицания, бравадный смех и как будто даже шум потасовки» [143, с. 402]. Рассказчик сам оказывается частью полотна и «стада»: «мне удалось остановить на мгновение моего беспечного вожака» [143, с. 404].

Быстрое перемещение по залам музея, в описании которого используются глаголы с семантикой движения, воспроизводит иллюзию нарушенной художественной перспективы, как если бы рассказчик сам стал частью картины: «перенеслись еще в одну залу» – «помещался целый скелет кита» – «открывались еще и еще залы» (описание комнат музея) – «косо лоснились», «плавали» (описание деталей фикциональных миров) – «и все это разрешалось внезапным волнением туманных завес», «и в освещенных аквариумах рыбы виляли прозрачными шлейфами» (описание и комнаты, и изображений на картинах) [Там же]. Между

музейным пространством и условно-реальным миром стирается граница: экспозицию можно не только осмотреть, но и попробовать на вкус («плохо выпеченные книги» [143, с. 403]), трогать («нежные идола религиозной живописи»), «за веером мокрых рельсов» [143, с. 404]).

Совмещение библейского, зоологического, фикционального планов не случайно, а подчинено логике абсурда. Мир фантазии невозможно каталогизировать, так как нарушение последовательности является не ошибкой («в каталоге, должно быть, ошибка» [143, с. 403]), а художественным замыслом. Невозможно утратить и собственную идентичность: герой, избавляющийся от «эмигрантских чешуй» [143, с. 407], в финале возвращается из советской России.

Таким образом, в разных типах дискурса образы, передающие аберрации восприятия, подчеркивают условность коммуникативных границ. В мемуарном дискурсе эти границы преодолеваются за счет включения дополнительных субъектов восприятия («призрачный представитель» [135, с. 556]), обращения к чужой оптике (литературные аллюзии). Рефлексия ошибки в критическом дискурсе связана с осмыслением литературной генеалогии писателей, в основе которой – общий перцептивный опыт.

Читателю и критику доступна двойная оптика: как автономного субъекта восприятия и как наблюдателя, вниманием которого управляет автор. Критик не может определить место произведения писателя-современника в литературном процессе, поскольку сам в нем участвует. Многообразие перцептивных ошибок представлено в художественном дискурсе, где недостоверная сенсорика характеризует героя. Через точку зрения несведущих персонажей реализуются перцептивные и творческие возможности художника. Ошибки и аберрации восприятия разнообразны, как и сам чувственно-воспринимаемый мир, и их репрезентация требует от художника внимания: поэт добивается эффекта «приблизительности» «способом точного отбора» [143, с. 589] («О Ходасевиче»). Обращение к языковым ошибкам, неточным обозначениям чувственных впечатлений художественно оправдано в произведениях, осмысляющих и художественно преодолевающих аберрации восприятия. По мнению S. Sweeney,

движение от непонятного, ошибочного словоупотребления к ясному восприятию и языку характеризует читательскую рецепцию произведений В. Набокова в англоязычной среде: «его вклад в Американскую литературу позволяет говорить о превращении «непонятной», «труднопроизносимой» русской фамилии [Nabokov] в слово английского языка» [287, с. 82].

ГЛАВА 3. ФОРМЫ НОМИНАЦИИ ПЕРЦЕПТИВНЫХ ОЩУЩЕНИЙ В ТВОРЧЕСТВЕ ФРАНЦУЗСКОГО ПЕРИОДА

3.1. Языковые и внеязыковые приемы передачи чувственного опыта

Во французский период В. Набоков размышляет о барьерах восприятия, которые возникают в связи с 1) разной национальной картиной мира; 2) неодинаковым устройством сенсорики и памяти; 3) индивидуальными ассоциациями на одинаковые сенсорные стимулы. Если устройство сенсорики и память читателя контролировать невозможно, то осмыслить связанные с языковой картиной мира способы восприятия и формы их вербализации – важная художественная задача для писателя, готовящегося к переходу в иную читательскую среду.

Выбор языка определяет языковую картину мира и национальную литературную традицию, где исторически складываются приемы художественной сенсорики. Во французский период творчества В. Набоков продолжает писать на русском языке: автору важно обозначить области сенсорного опыта, сближающего носителей разных языков. Во французском творчестве создается система приемов артикуляции ощущений в обход лингвистических ограничений и находится «область взаимодействия между чувственным восприятием и его кодировкой» [166, с. 584].

Взаимосвязь сенсорики и языка наиболее ярко проявляется в повествовательной композиции текста, когда художник отбирает приемы для репрезентации «того или иного фрагмента действительности» [194, с. 5]. Ю. Левин с помощью анализа повествовательной структуры «Дара» доказывает, что роман В. Набокова – и «законченный текст», и «акт становления этого текста в процессе творчества» и «акт непосредственного переживания» [101, с. 204]. Исследователь отмечает прием контаминации («просвечивания»), когда артикуляция ощущения основана на субъективной оценке, синестезии или воспоминании. Пропуск композиционно значимых элементов повествования (эллипсис) создает эффект синхронизации: исчезает

пространственная и временная дистанция. Изображая последовательную смену режимов восприятия, В. Набоков сопоставляет селективный этап речемыслительной деятельности и перцепцию. Воспроизводится когнитивный процесс перспективизации – последовательности «мысленного “сканирования” события, точка отсчета, выбираемая говорящими при конструировании образа объекта» [158, с. 68]. Артикуляция чувственных ощущений воспроизводит процесс фокусировки, когда наблюдатель направляет свое внимание на объект. Проекция трехмерного мира на двумерное пространство холста посредством живописной перспективы соотносится с селективным действием, совершаемым говорящим, который в акте коммуникации создает образ ситуации или объекта.

Три основных способа артикуляции ощущения позволяют говорить о сенсорике как о системе, связывающей органы чувств и речь. В произведениях разных жанров и родов используются общие способы репрезентации чувственных ощущений.

Контаминации позволяют сопоставить ощущения разных модусов перцепции и режимов восприятия. Образы, объединенные с помощью контаминаций, указывают на 1) механистичность языка, когда наблюдатель не может точно распознать перцептивные стимулы; 2) наличие художественно обусловленной связи между чувствами и выражающими их словами.

С помощью сенсорных контаминаций передается автоматизм самого языка, когда слово не выражает перцептивный опыт, а является его единственным источником. В «Литературном смотре» воспроизводится искажение памяти: от визуального образа из прошлого (ростральная колонна) остается графема (закругленная форма колонны как графема «о»), а затем – повторяющийся звук, плач по утраченному воспоминанию (чередование звуков «а» и «о»: «тоске», «ростральной», «рифмованной», «колонне» [143, с. 587]). И писатели, и читатели «Литературного смотра» заморожены словами, референт которых искажен или утрачен.

В «Волшебнике» сенсорные контаминации связаны с эффектом «прозрачности» на повествовательном и пространственном уровнях. В повести преобладают тактильно-зрительные комплексы: герой-слепец с помощью осязания ориентируется в пространстве («на мгновение уйдя в крепкое с ямкой осязание» [143, с. 71], «среди черной жаркой бездны» [143, с. 73], «будь помещение безлюднее да уголковатее, он без особого предлога слегка потискал бы ее» [143, с. 56–57]) и общается с другими персонажами («войти с ней в такое соприкосновение» [143, с. 48], «лучше не соображать, а продолжать давить на слабый угол» [Там же]). Режим «двойного восприятия» (в терминологии J. Connolly – «“dual-voiced” discourse» [236, с. 5]) связан с тавтологией в речи героя и с параноидальностью как мотивацией его поступков: «думалось ему, куда думалось» [143, с. 43].

Герой, передвигающийся с тростью («опираясь на трость» [143, с. 56], «пристраивал трость» [143, с. 71]) и действующий «ощупью» [143, с. 52]), переносит собственный осязательный опыт на девочку, представляет ее ощущения: «грубые ремни роликов» [143, с. 46], «выпрямившись с мгновенным ощущением небесной босоты, не сразу принявшей форму туфель» [Там же]. Осязательные контаминации – результат монструозной гиперчувствительности: «словно эта девочка из него выростала, каждым беспечным движением дергая и будоража свои живые корни, находящиеся в недрах его естества» [143, с. 49]. Однако перцептивные точки зрения героя и девочки не совпадают: в отличие от героя, девочка воспринимает мир зрительно: «её светлые глаза задержались на нём» [143, с. 48], «растущие зрачки провожали чей-то по гравию скользящий мяч» [Там же], «уже опять принимаясь наблюдать» [143, с. 58]. Гаптические фантазии маньяка и его «машинально-проверочный» [143, с. 45] взгляд не имеют ничего общего с сенсорикой познающей мир героини.

Контаминации звука и визуального образа могут передавать обратный процесс деавтоматизации языка. В произведениях В. Набокова соответствие референта, слова и его звучания передается с помощью трехкомпонентных

образов. Так, в заглавии рассказа «Облако, озеро, башня» дактилическая последовательность организуется акустически (ударные «о»-«о»-«а») и оптически (визуальная «согласованность <...> трех главных частей» [142, с. 587] – двух горизонтальных и одного вертикального элемента): отражение сопоставляется с рифмовкой («озеро с *необыкновенным выражением* воды», «посередине *отражалось полностью* большое облако» [Там же]), башня уподобляется графеме, знаку ударения («*высилась*» [Там же]). В сюжете мистика тройственного образа связана с единством трех автономных миров: во-первых, чувственно-ощутимого природного мира, который оказывается одухотворенным («по улыбке его, по какой-то таинственной невинности» [Там же]); во-вторых, мира фантазии героя, охватывающей все измерения мира (направление взгляда – вверх, вниз и прямо); в-третьих, реальности читателя, которому заметна поэтическая ритмика в прозаическом тексте.

Тройственные образы функционируют как элементы границы: они относятся к верхней рамке текста, заглавию («Облако, озеро, башня», «Король, дама, валет»; о заглавии как о шифре судьбы говорит Фальтер в «Ultima Thule»: «Я знаю заглавие вещей» [143, с. 132]) или появляются в финале текста (в рассказе «Mademoiselle O» – «лодка, лебедь, волна» [135, с. 572]), в финальных репликах героя (в «Ultima Thule» последние слова жены Синеусова, которые неточно цитирует Фальтер: «стихи, полевые цветы и иностранные деньги» [143, с. 125]). В рассказе о гувернантке синестетический образ отсылает к стихотворению Н. Гумилева «Озера» и к поэзии на французском как третьем языке В. Набокова (Поль Верлен «Сентиментальная прогулка», Стефан Малларме «Лебедь»).

В «Истреблении тиранов» рассказчик вспоминает тройственный образ (тучи и остров) в связи со смертью брата: «блестящая поверхность воды, ольхой поросший островок, до которого он никогда не доплыл, но вечно плывет *сквозь дрожащий пар моей памяти*, и длинная черная туча, пересекающая другую, пышно взбитую, оранжевую» [143, с. 356]. Память выступает средой («сквозь дрожащий пар моей памяти»), в которой

«мерцают» вымысел и правда: «в предвоскресном, чисто-бирюзовом небе, *где сейчас просквозит звезда, где звезды никогда не будет*» [Там же]. Тройственный образ пародируется в финале рассказа, где совмещаются земная, небесная и водная стихии. Эту контаминацию, имеющую явно рукотворную природу, рассказчик уподобляет «химической метаморфозе» [143, с. 374]: «Над дальними крышами играл <...> фейерверк, красочно блистающий и при дневном свете» (ср. с трудно различимым мерцанием звезды в бирюзовом небе), «нарядные цвета шествия, вьющегося через снежный покров реки» (по воде толпа ходит как по земле), «колыхавшиеся над плечами разнообразно и красиво оформленные лозунги» (небесные существа сходят на землю) [Там же]. Метаморфозы пространства указывают на контаминацию субъектов памяти – рассказчика и тирана. Совмещаются воспоминания рассказчика о гибели брата, которыми мог обладать только его товарищ, ставший тираном («когда в ужасный летний вечер пришел с реки, держа в охапке белье и парусиновые штаны Григория» [143, с. 358]), и вымышленная рассказчиком история-автонарратив о диктаторе.

Контаминации как форма вербализации чувственного ощущения имеют двойную функцию. Они используются для обозначения ощущения, источник которого не ясен; в этом случае доминирует один из модусов перцепции (осязательный в «Волшебнике», аудиальный в «Литературном смотре», оптический в «Истреблении тиранов»). Контаминации, элементы которых равноправны (например, «тройственные образы»), указывают на изоморфизм условно-реального и вымышленного миров. Тройственные образы появляются, когда герои пытаются вербализовать свой опыт воспоминания или восприятия. Такие контаминации 1) состоят из трех перцептивных образов, 2) отсылают к трем уровням пространства (условно-реальное, фантазия героя и фантазия автора) и 3) к трем режимам восприятия (воспоминание, восприятие, письмо).

Другая форма репрезентации чувственных ощущений – **эллипсис** – появляется в эпизодах, где чувственное ощущение оценивается наблюдателем

как невыразимое: герою кажется, что он переходит в другой мир (потусторонний, вымышленный или, напротив, условно-реальный и опасный), и поэтому он теряет дар речи. Трансгрессии героя соответствует смена охвата восприятия или смена фокуса.

Прием эллипсиса передает эффект остановленной речи, паузы. В восприятии героя рассказа «Лик» молчание уподобляется смерти. В страхе перед неотвратимой гибелью герой ищет связь между обыденным и театральными мирами: «Мысль о смерти необыкновенно точно совпала с мыслью о том, что через полчаса он выйдет на освещенную сцену, скажет первые слова роли: «Je vous prie s'excuser, Madame, cette invasion nocturne» [Прошу простить, меня, мадам, за это ночное вторжение (фр.)]» [143, с. 396]. И смерть, и появление на сцене сопоставлены с «ночным вторжением» – внезапным переходом за пространственную границу. Параноидальному герою кажется, что он связан с миром, пока соблюдает принцип лингвистической когерентности: «образ оказался столь живительным, что сразу все опростилось, и это Лика спасло, *как иногда положение спасает его формулировка*» [143, с. 397]. Связность речи является мотивированной, умышленной и противопоставляется спонтанно возникающим паузам, эллипсисам.

Эллипсис организует переход между двумя субъектами восприятия и синхронизацию их кругозоров. Так, Лик боится называть источник своего страха (нож как орудие убийства) и меняет фокусировку – переводит взгляд на другого наблюдателя: «Она опустила на скамейку в глубине комнаты, взясь с чем-то, *что-то чистя... ножом... на газете, что ли...* Лик боялся слишком точно рассматривать, [эллипсис – А.Д.] – *а мальчик, блестя глазами, отошел к стене*» [143, с. 391]. В финале источник страха и субъект восприятия меняются: вместо ножа, который функционирует в рассказе только как кухонный инструмент, орудием убийства окажется револьвер, а наблюдателем, отвернувшимся от страшного зрелища, – мальчик. Неточное наименование (неопределенные местоимения «чем-то», «что-то» [Там же]) в

составе эллипсиса акцентирует метаморфозу субъекта восприятия (Лица) в субъект речи (рассказчика), места преступления – в постановочную сцену, спонтанный жест – в актерский: «рядом с ней, тоже *неподвижно*, стоял ее мальчик в окровавленной рубашке, прикрывая лицо кулаком, [эллипсис – А.Д.] – такая, что ли, картина» [143, с. 397].

В «Волшебнике» эллипсисы выдают в герое пошляка, стремящегося выдать злой умысел за художественный замысел. Меняется охват, но не способ восприятия героя: даже райское пространство представлено через образы осязания, вкуса – единственные доступные преступнику-слепцу ощущения («он думал, блаженствуя на *внутреннем припеке*, о *сладком союзе* умышленного и случайного, о ее эдемских открытиях» [143, с. 68]).

О несостоятельности замыслов героя свидетельствуют эллипсисы, соединяющие интроспекцию (несобственно-прямая речь) в замедленном времени и точечном пространстве («миниатюрная вилла в слепом саду» [143, с. 69], «прошлое, настоящее, будущее представится ей единым слиянием», «чрезвычайно медленно» [143, с. 70]) и описание быстро движущегося безграничного внешнего мира («теперь уже скоро», «летало множество ласточек» [Там же]). Переход от внутренней к внешней точке зрения пунктуационно выделен многоточием: «в первый раз, в твое воспаленное сердце, так, пробиваясь, так, погружаясь, между его тающих краев... [эллипсис – А.Д.] Дама, сидящая напротив, почему-то вдруг поднялась и перешла в другое отделение» [Там же]. Внутренний мир героя оказывается проницаемым для чужого взгляда. Как и в рассказе «Лик», в «Волшебнике» эллипсис используется в эпизодах, когда герой теряет бдительность и переходит, как ему кажется, в опасный мир. Такой переход влияет на речь героя, которая становится отрывистой, неполной («приятельница покойной особы» [143, с. 70], «что-то отвечал» [143, с. 71]).

В рецептивных текстах эллипсисы используются как риторический прием. Они указывают на не ограниченную временем или пространством фантазию художника, которую читатель не может передать или описать, но

может разделить. В эссе «Пушкин, или правда и правдоподобие» эллипсис организует переход между двумя временными отрезками: реальное время, когда рассказчик читает Пушкина, и художественное время, по отношению к которому рассказчик испытывает ностальгию: «Он мелькает передо мной, как мелькают люди, вдруг, в порыве ветра возникающие на пороге какого-нибудь ночного кабака (*никогда больше не увидишь их лиц, освещенных уличным фонарем, не услышишь голосов и веселых шуток [эллипсис – А.Д.]*), потому что прошлое – это ли не кабачок, дверь которого в разгар ночи я открываю с нетерпением» [129, с. 543]. Эллипсис позволяет противопоставить два режима восприятия: 1) мерцание вымысла, который не прекращается для художника и читателя (глагол в настоящем времени: «открываю с нетерпением» [Там же]); 2) депривация восприятия, которую художник может передать, а читатель – представить («никогда больше не увидишь <...>, не услышишь» [Там же]).

С помощью эллипсиса акцентирована креативная природа перцепции художника и читателя. В приведенном отрывке эллипсис вводит аллюзию на стихотворение А. Блока «Невидимка» (1905), где в роли центра мира выступает эсхатологическое пространство кабака («веселье в ночном кабаке» [35, с. 114] – «на пороге какого-нибудь ночного кабака» [129, с. 543]). В эссе В. Набокова Пушкин-персонаж сближается с блоковским вездесущим Невидимкой. Эсхатологическая образность А. Блока в эссе В. Набокова наделяется металитературной семантикой. Как и голос Невидимки, слова Пушкина оказываются нераспознанными: «На голос, на голос знакомый» [35, с. 114], «Вечерняя надпись пьяна / Над дверью, отворенной в лавку» [35, с. 115]. Если голос Невидимки не распознается из-за того, что в разрушающемся мире смешаны все голоса, то слово Пушкина не понято потому, что воспринимается как иностранное и одновременное свое («именно французскую поэзию, целый период этой поэзии, Пушкин предоставил в распоряжение русской музы» [129, с. 547]). В произведениях В. Набокова и А. Блока «глухие» люди ощущают звук как вкус или запах («сладкого беззащитного гения» [129, с. 539] – «мяучит, как сладкая кошка» [35, с. 115]).

Метонимия «сладкая кошка», восходящая к устойчивому эпитету «сладкий голос», у А. Блока указывает на характер «глухоты»: смысл речей Невидимки неуловим, потому что в разобленном мире для каждого слушателя он свой.

У В. Набокова разрыв чувственного ощущения и семантики слова осмысливается как результат коллективной читательской «глухоты»: «потребность жадного, но ограниченного ума» [129, с. 539]. В эссе В. Набокова для заурядных беллетристов и читателей язык – не инструмент художника, а орган вкуса: «*русское шампанское*» [129, с. 547]. Иноязычные читатели не понимают Пушкина, так как не видят связи между словом и чувственным опытом («имя Пушкина, для нас столь наполненное музыкой, для француза остается резким и невыразительным на слух» [129, с. 546]). С другой стороны, русскоговорящему читателю-билингву мешает собственный опыт чтения на двух языках: «Причиной было не мнимое французское отражение, которое принято находить в его стихах, а то, что я в этот момент поддавался влиянию литературных воспоминаний» [129, с. 546]. Невозможно увидеть или услышать Пушкина, но возможно ощутить воздействие его художественных миров на собственное восприятие и память: «не напоминает ли эта воображаемая жизнь если не самого поэта, то его творчество?» [129, с. 544]. Поиск соответствия между словами и чувством выстраивается по-разному: в стихотворении А. Блока он оборачивается эсхатологическим разрушением мира, где остаются только чувственные ощущения: «беззвучный качается хохот», «с расплеснутой чашей вина» [35, с. 115]. У В. Набокова связь слова и ощущения обнаруживается при переходе в иную языковую и эстетическую систему в процессе эстетической коммуникации.

В стихотворении «Поэты» эллипсис функционирует как минус-прием: он не используется, но тематизируется. Анжамбман в первой («Из комнаты в сени свеча переходит / И гаснет» [143, с. 417]) и восьмой («Сейчас переходим с порога мирского / В ту область...» [143, с. 418]) строфах, а также повторяющийся глагол «переходить» позволяют сопоставить иллюзию отпечатка на сетчатке глаза после затухания свечи и мнимое «отрешение от

слова» поэтов. Перформативное высказывание («сейчас переходим» [Там же]; в черновике стихотворения: «Прощай же, перо!» (цит. по: [19, с. 215])) не имеет силы: жизнь поэта не заканчивается после смерти, так же, как и предложение не заканчивается на границе стиха. Поэтический синтаксис противопоставляется синтаксису литературного языка: с помощью языка поэт способен назвать неощутимое. То, что поэтами принимается за «молчание смерти», является переходом в мир вымысла, где лирический герой сохраняет восприятие и память: образ гаснущей свечи и мотив молчания отсылают к стихотворению И. Анненского «Еще лилии» (не позднее 1909) («И молча смерть погасит пламя / В моей лампаде золотой...» [12, с. 173]), где после смерти герой продолжает видеть и чувствовать «одной лилеи белоснежной» «и аромат, и абрис нежный» [12, с. 174]. Множество определений «молчания», подобранных лирическим героем, свидетельствует о том, что «молчащий» Василий Шишков как поэт, которому приписывается авторство стихотворения, существует только «на словах» – является не просто псевдонимом, но персонажем В. Набокова.

Речевая стратегия героев-мистификаторов направлена на то, чтобы скрыть за связностью речи бессвязность мысли («до чего ты *мне* кажешься, юность *моя*, / по чертам не *моей*» («Мы с тобою так верили...») [143, с. 432]). В «Ultima Thule» Фальтер иронизирует над речью Синеусова и использует лексику с перцептивной семантикой: «Посредством цветистости слога и грамматического трюка вы просто гримируете ожидаемое вами отрицание под ожидаемое “да”» [143, с. 134]. Фальтер совмещает в своем монологе абстрактные философские понятия и биологические термины («*Истин*, теней истин <...> на свете так мало, – в смысле *видов*, а не *особей*, разумеется» [143, с. 131]), предлагает собственную этимологию слов, основываясь на их звуковом сходстве («возьмите любой *трузизм*, то есть *труп сравнительной истины*» [Там же]). Акцент на связности доводов («Мы с тобою так *верили в связь бытия*» («Мы с тобою так верили...») [143, с. 432]) является приемом

манипуляции. Сообщение не соотносится с реальным опытом адресанта – грамматически связанная речь трансформируется в коммуникативный шум.

Неполные предложения, вставные конструкции, каламбуры инспирируют поиск семантической связи слов, требуют познавательных и креативных усилий адресата. Словесно передать сверхчувственное ощущение невозможно, поскольку оно является порождением вымысла, а не реальным перцептивным опытом героя (герой «Волшебника» сопоставляет такой опыт с «агонией изогнутых огней» [143, с. 61], в «Изобретении Вальса» «эра тишины», которую герой пытается навязать посредством взрывов, не наступает [143, с. 560]). Эллипсис как прием трансформации речи персонажей, композиционный пропуск, передает смену перцептивного режима – от фантазии к наблюдению (герои замечают присутствие другого наблюдателя: «дамы, сидящей напротив» («Волшебник») [143, с. 70], мальчика, который «выскользнул на улицу» («Лик») [143, с. 391]). Этот переход артикулируется в последней вычеркнутой строфе черновика «Поэтов», где оксюмороны «бездна двора», «тупой пистолет» (цит. по: [19, с. 215]), указывающие на неверный выбор слов (двор – не бездна, а участок земли, «тупой пистолет» – нож), противопоставляются устойчивому эпитету «читая (тетрадь)»: «А грядущим поэтам / Давай пожелаем всю ночь выбирать / Меж бездной двора и тупым пистолетом / И поутру чистую выбрать тетрадь» [Там же]. Эллипсис является повествовательным приемом и самостоятельной темой французских произведений В. Набокова: у сверхчувственного впечатления (иллюзии) нет сенсорного или словесного эквивалента.

На наименование перцептивных ощущений влияет **перспектива** изображения, когда меняются стадии восприятия и соотношение объектов наблюдения в пространстве. По соотношению точки зрения наблюдателя и структуры воспринимаемого им пространства можно выделить прямую и обратную перспективу.

Обратная перспектива имеет амбивалентную семантику: она передает оптику наблюдателя-художника и задает ограничения для артикуляции его

опыта восприятия. В рассказе «Облако, озеро, башня» Василий Иванович как талантливый наблюдатель способен видеть *вопреки физическим ограничениям*: «Увлекаемый, как в дикой сказке по лесной дороге, зажатый, скрученный, Василий Иванович не мог даже обернуться и только чувствовал, как сияние за спиной удаляется, дробимое деревьями, и вот уже нет его, и кругом чернеет бездейственно ропщущая чаща» [143, с. 589].

Перцептивное пространство, переданное с точки зрения захваченного героя, является неоднородным. С одной стороны, присутствуют образы, характеризующие самочувствие Василия Ивановича, находящегося внутри пространства («зажатый, скрученный» [Там же]), с другой стороны, в той же степени интенсивными являются оптические и звуковые ощущения, источник которых – пространство, воспринятое с дистанции («сияние», «дробимое», «чернеет бездейственно ропщущая чаща» [Там же]). Будучи «одним из <...> представителей» рассказчика [143, с. 582], Василий Иванович способен ощущать даже то, что находится за его спиной. Точно обозначить такой опыт перцепции невозможно – используется лексема «чувствовать», не соотносящаяся с каким-либо модусом восприятия; речь Василия Ивановича вводится с помощью частицы «будто» («будто бы сказал Василий Иванович» [142, с. 588], «будто добавил он» [142, с. 589]), а в финале косвенно передается рассказчиком («рассказывал», «повторял без конца», «говорил» [143, с. 590]).

Трансформация прямой перспективы в обратную уподобляется переходу от речи к молчанию, от чувственного познания к трансцендентному. Внутренний мир героев оказывается равномасштабным внешнему, однако в результате такой метаморфозы герои утрачивают способность говорить. Метафорой подобной трансформации точки зрения является «взрыв». В финале «Изобретения Вальса» взрывом угрожает пробудившийся от сна Вальс; взрывом называет свое прозрение Фальтер («я комбинировал различные мысли, ну и вот скомбинировал и взорвался, как Бертольд Шварц. Я выжил» [143, с. 129]). Замысел «раствориться» в стихах Василий Шишков описывает как взрыв («и с некоторых пор мне прямо до взрыва хочется что-то

сделать, – мучительное чувство» [143, с. 410]). Предчувствие взрыва связано с обострением сенсорики – герои внимательно наблюдают и за миром («пепельное от звезд чело ночи», «сухой и сладкий запах» [143, с. 119–120]), и за движением собственных мыслей («забавная математическая задача», «тихо-безумное ее [ночи; метонимия: безумное выражение могло быть у Фальтера – А.Д.] выражение» [143, с. 589]).

Взрыв трансформирует ландшафт и перспективу, разрушает границы восприятия. Ощущения от взрыва не связаны с конкретным модусом перцепции, они передаются с помощью лексемы «чувство» («мучительное чувство» [143, с. 589]). В прямой перспективе границы видения задаются отношением объектов к точке зрения наблюдателя. Такой оптикой обладает герой «Истребления тиранов»: «я достиг той высоты, откуда видно как на ладони смешное» [143, с. 375], Василий Шишков: «количество таких мелочей – каждый день, всюду, *разного калибра, разной формы, хвостиками, точками, кубиками*, – может <...> волновать человека» [143, с. 411]. Переход к обратной перспективе высвечивает аксиологические связи разномасштабных объектов: «мой аппарат довольно скоро обратит всю вашу *страну в горсточку пыли*» [143, с. 556].

В «Волшебнике» восприятие героя-соглядатая задано прямой перспективой, когда, по выражению П. Флоренского, наблюдатель «стеклянной перегородкой отделен от сцены и есть один только неподвижный смотрящий глаз, без проникновения в самое существо жизни и, главное, с парализованною волею» [198, с. 54]: «смотрел мутным глазом, как она сморкается» [143, с. 67], «под его призматическим взглядом» [143, с. 79]. Так, герой пугается, когда принимает собственное отражение за другого человека: «тут же вздрогнул, ибо шевельнулся кто-то другой в комнате – на границе зрения – не сразу признал отражение в шкафном зеркале» [143, с. 78]. Изображение в прямой перспективе – только несовершенная проекция, которая может быть скопирована, переведена в другой текст.

В эпизодах, где герои обращаются к миру духов или пытаются установить контакт с призраками, показана ситуация выбора языка и перспективы. Прямая перспектива соответствует автоматической проекции, лингвистическим выражением которой являются повторы, уточнения, употребляющиеся с целью максимально точно зафиксировать ощущение.

В разговоре с призраками повествователь или герои используют синтаксис черновика или словаря – уточняют понятный смертным, но забытый умершими героями язык. Например, в «Ultima Thule» Синеусов комментирует лексику, обладающую сенсорной и темпоральной семантикой: «помнишь, мы как-то завтракали (принимали пищу)» [143, с. 113]. Хотя речь рассказчика имеет адресата, используется синтаксис монологического текста – дневника или школьного упражнения: «Кстатическая мысль: вообразим новейший письменник. К безрукому: крепко жму вашу (многоточие). К покойнику: призрачно ваш. Но оставим эти виноватые виньетки. Если ты не помнишь, то я за тебя помню: *память о тебе может сойти, хотя бы грамматически, за твою память*» [Там же]. Свидетельства посмертного существования рассказчик ищет в устройстве языка, структурах речи: звуки и слова земного мира воспринимаются героем как знаки божественного языка, непонятного смертным («жизнь, родина, весна, звук ключевой воды или милого голоса, – все только путаное предисловие» [143, с. 137]). Синеусов убежден, что в потусторонности символическое пространство, конструируемое языком, оказывается чувственно достоверным: «а настоящий смысл сущего, этой пронзительной фразы, очищенной от странных, сонных, маскарадных толкований, теперь звучит так чисто и сладко» [143, с. 116]. Языковая игра высвечивает забытые смертными связи между образами восприятия: так, к примеру, в понятном только влюбленным героям каламбуре «повар ваш Илья на боку» [Там же] зашифровано имя автора рассказа (см. о «набоках» как знаке атрибуции [215]).

В мемуарном и критическом дискурсе уточнение является риторическим приемом, позволяющим сопоставить разные типы перспективы.

Сокращения, вставные конструкции («т. е.», «(напр., переводить кавказские стишки)» («О Ходасевиче») [143, с. 587]), или осложненные предложения, повторы («обращенного к миру внутреннему, едва осязаемого для слабых, презираемого сильными» [Там же]) передают точку зрения наблюдателя, видящего мир в прямой перспективе: «стихотворение совершенное <...> можно так поворачивать, чтобы читателю представлялась только его идея, или только чувство, или только картина, или только звук» [143, с. 589]. Прямая перспектива не воспринимается суггестивно, она эксплицирует логические связи между объектами в пространстве, оценкой и формой ее вербализации: «понятие “мастерство”, само собой рождая свои кавычки, обращаясь в придаток, в тень и требуя логической компенсации в виде любой положительной величины» [143, с. 588].

Обратной перспективе соответствует принцип точного отбора слова, когда и чувственные детали, и фон, на котором они воспринимаются, соотносятся по замыслу художника и могут быть восприняты как знаки языка. Такая перспектива не может быть механистически воспроизведена, поскольку предполагает нелинейное видение: «завещанное сокровище стоит на полке, у *будущего на виду*» [143, с. 590], «лишь смерть находит *правильную перспективу*» [143, с. 589]. Обратная перспектива предполагает преобразование знаков языка в чувственные образы. Например, «яркие многоточия и перевернутые восклицательные знаки» («Лик») [143, с. 396]. Во время галлюцинаций Лик обнаруживает, что реальность, в которой он живет, состоит из знаков препинания, графем: «он принужден был зацепиться взглядом за первую звезду, за черный буюк в море, за потемневший эвкалипт в конце набережной» [Там же]. Звезда, буюк, эвкалипт – объекты, находящиеся на разной дистанции, но в обратной перспективе они равномасштабны, как и графемы текста.

Контаминации и эллипсисы строятся за счет добавления или пропуска одного из элементов перцептивного ощущения (например, источника, характера связи ощущения и объекта и т. д.) и передают опыт перехода героя

в иную коммуникативную или сенсорную среду. Им противопоставлены **прямые характеристики** перцептивного пространства, которые соотносятся с режимом объективного наблюдения. Герои оценивают спонтанно возникающие ощущения как шум, однако в действительности такие образы являются знаками судьбы.

К способам прямой характеристики ощущения относится цветообозначение: лексика с семантикой цвета, будучи нейтральной в языке, в произведениях В. Набокова имеет аксиологическое значение. Когда герой «Волшебника» пытается подобраться к девочке, он спонтанно отмечает цвета: «Смотрите: столкновение!» Он подступал, подступал, затылком чувствуя, что дверь сама затворилась. <...> «Красный виноват!» – воскликнула она убежденно. «Ага, красный... подайте сюда красного...» [143, с. 58]. Восприятие внимательного к цвету и форме ребенка противопоставляется сенсорике героя, который в действительности не видит красный автомобиль, а машинально повторяет чужие слова. Загипнотизированный взгляд невнимательного героя вводится через эвфемизмы, местоимения – «вздыбленная нагота», «*чем ей это представилось*», «*все это вместе*», «*все, все разрушая*» [143, с. 79–80]. В финале повести галлюцинирующий герой видит машину с точки зрения девочки, но из-за собственной невнимательности не может понять смысл видения: «в скобках сознания, как перед забытьем, мелькали эфемерные околичности – какой-то мост над бегущими загонами, пузырек воздуха в стекле какого-то окна, *погнутое крыло автомобиля*» [143, с. 79]. Точность обозначения задается особенностями точки зрения (девочка замечает цвет, а герой – только форму). Ошибка восприятия героя оказывается роковой для него: он гибнет под колесами грузовика, а звуки слова «красный» повторяются в лексеме, отсылающей к кинестетическому ощущению быстрого движения, – «краковьяк» [143, с. 81].

Способом прямой номинации ощущения является использование этимологически близких слов. В рассказе «Лик» в характеристике пневматологических ощущений подчеркивается этимологическая близость

слов «дух», «запах», «душа». Характеристика Лика построена как история метаморфоз души: «такого рода существа напоминают помещение со множеством разных дверей, <...> среди которых, быть может, находится одна, <...> где *душа* добывает ей одной предназначенные сокровища» [143, с. 378]; «мнительной *душе* Лика мерещилась ежеминутная возможность скандала» [143, с. 379]. Герои вздыхают, когда действуют как профессионалы: актер («Я актер, – вздохнул Лик» [143, с. 388]), палач (Колдунов «со вздохом ... наваливался» [143, с. 386]). Присутствие немотивированного запаха Лик оценивает как угрозу мира «дúхов», к которому принадлежит Колдунов (в саду «пахло конфетами» [143, с. 382], сны пропитаны «гнетущим духом» Колдунова [143, с. 385], после драки «пахнет зверинцем» [Там же]). Запаху опасного мира («всюду текла черная, вонючая водица» [143, с. 390]) противопоставлен запах прошлого («сосновый запах дачного новоселья» [143, с. 378]), который относится сразу к двум источникам: строительному материалу и лесу. Запах соотносится с конкретными предметами (сосна) и с абстрактным понятием – «веселье», является прямым и метафорическим признаком.

Чувственные образы позволяют трансформировать иерархию персонажей в трагедии (протагонист и антагонист, главный и второстепенный герой). В речи главного героя Лика и в речевом портрете жены Колдунова, второстепенного персонажа, используется перцептивный образ с семантикой древесности (сценическая реплика Лика содержит цветообозначение: «горит красный лес» [143, с. 377]; «деревянность» относится и к содержанию высказывания героини, и к интонации: «ее замечание прозвучало как-то *деревянно-бессмысленно*» [143, с. 395]). Для жены Колдунова, как и для Лика, французский язык не является родным («эстонское произношение» [Там же]). Если по древесине можно определить ареал произрастания дерева (сосновый запах в памяти героя связан с русской дачей), то язык указывает на происхождение героев. Герои существуют и в мире, где являются чужаками, иностранцами, и в фантазии русскоязычного автора. В такой двойной

перспективе традиционное разделение персонажей на «главных» и «второстепенных» снимается: каждый из героев – «душа», которая имеет собственную родину.

Прямая номинация ощущения – таксономическое именование – может выступать в роли модели художественного пространства. Зыбкость границы между ощущением и словом подчеркивается в рассказе «Весна в Фиальте», где чувственно-достоверное пространство города разворачивается из одорическо-звуковой ассоциации (Фиальта–фиалка): «во впадине его [городка] названия мне слышится сахаристо-сырой запах мелкого, темного, самого мятого из цветов» [142, с. 563].

В «Solus Rex» кинестетическая ассоциация и таксономическое название организуют пространство сна-воспоминания. В последнем абзаце рассказа присутствует не прямое указание на ветер, осязательный образ – «почувствовал дуновение у висков» [143, с. 112]. Источник ощущения остается скрытым для героя, однако текст содержит повторяющиеся прямые наименования этого источника, позволяющие атрибутировать ощущения. Так, в фантазии Кр. ветер ощущается не осязательно, а аудиально: «перипетии погоды давно никого не трогали (тут ветер обратился к жимолости)» [143, с. 85]. Невидимый ветер выступает в роли самостоятельного адресанта по отношению к миру природы, он разговаривает с растениями. Образ ветра в связи с растением появляется в эпизоде прогулки Кр. и Адульфа – «вересковый ветер» [143, с. 98]. Эпитет «вересковый» указывает на конкретное местоположение героев (возвышенность), на обонятельное и звуковое (завывание ветра: «ве», «ре», «ер») ощущение и позволяет соотнести рассказ В. Набокова с другими произведениями о тиранах – с балладой Р. Стивенсона «Вересковый мед» (перевод К. Чуковского опубликован в журнале «Звезда» в 1939 г.). Ощущение дуновения в финале рассказа вызвано постперцепцией: в момент, когда заговорщики разрабатывают план покушения на Адульфа, герой вспоминает их совместную прогулку. Образ ветра позволяет противопоставить преступный замысел или заговор вымыслу,

по законам которого организован растительный и, как обнаруживает Кр., рукотворный мир («в этой бутафорской комнате», «с кошмарным чувством думал о том, что она [дверь] может быть нарисована» [143, с. 111–112]). Как невидимый ветер колышет растения, сон героя контролирует невидимая ему сила.

Звуковые ассоциации, этимологически близкие слова, таксономические наименования и цветообозначения вводят в произведения тему скрытой генеалогии. В произведениях В. Набокова подчеркивается, что номинация выбирается художником не случайно: из слова создается художественный мир. Индивидуальный перцептивный опыт помогают передать «потенциальные семы», которые, как отмечает Ж. Грачева, В. Набоков реализует, экспериментируя с самим языком повествования: например, ассоциации по сходству отсылают к «некоему культурному универсуму», «фонду общих знаний» [58, с. 24]. В творчестве писателя «сравнения позволяют держать текст в плоскости постоянно предощаваемого перехода, на границе двух миров-состояний» [58, с. 28]. В переходный период художественная оптика В. Набокова направлена на сопоставление знака и значения (перцептивного ощущения), осмысляются лингвистические способы передать чувственные ассоциации.

Перспектива, контаминации, эллипсисы и прямые наименования сенсорных ощущений позволяют художнику осмыслить общие для носителей разных языков способы репрезентации чувственного опыта. В отличие от остальных приемов, передающих аберрации перцепции, точное наименование свидетельствует об объективном видении субъекта восприятия. Однако такое наблюдение может привести к утрате индивидуальной памяти. В стихотворении 1939 г. «Око» трансформация наблюдателя во всевидящего субъекта ведет к исчезновению границ между объектами восприятия – пространство воспринимается как однородное («исчезла граница», «вензеля нет ни на чем» [143, с. 439]), слова не различаются по смыслу (сопоставляются схожие по звучанию слова «вечность» и «вещество» [Там же]). Вензель

обозначает и аберрацию восприятия (пятно на сетчатке), и дефект, полученный в результате этой аберрации.

Образ вензеля имеет металитературную семантику – отсылает к «Евгению Онегину» А. С. Пушкина – «заветный вензель О да Е» [163, с. 65]. Индивидуальное восприятие проявляется в аберрациях-«вензелях», которые наблюдатель оставляет неумышленно: в комментарии к «Евгению Онегину» В. Набоков определяет «вензель» как «шифр», «придворный знак отличия в виде *монограммы царствующей императрицы*» [132, с. 563]. Художественное восприятие субъективно, оно порождает иллюзии. Точно вербализовать и передать перцептивный опыт невозможно, поскольку художник всегда сталкивается с ограничениями языка, который может передать, но не воспроизвести чувственные ощущения. Эксплицируя ситуацию выбора перспективы изображения, языкового подбора и репрезентации чувственного впечатления, писатель апеллирует к индивидуальному опыту реципиента. Общий язык возможно найти только в процессе сотворчества автора и читателя.

3.2. Коммуникативный барьер как проблема восприятия

В произведениях французского периода языковой барьер рассматривается художником как межличностная и как эстетическая проблема. Русские и иностранные слова с перцептивной семантикой оказываются объектом полилингвального эксперимента: помещенное в иноязычный контекст, иностранное слово указывает на возможность альтернативных способов восприятия мира.

Перевод с иностранного языка осмысливается как перевод в другой режим восприятия. В некрологе «О Ходасевиче» французское выражение «*purs sanglots*» (искренние рыдания) [143, с. 587] отсылает к стихотворению А. де Мюссе «*La Nuit de mai*» («Майская ночь»), которое В. Набоков переводит в 1927 году: «Чем горестней напев, тем сладостнее он. / Есть песни вечные – рыданий чистый звон» [140, с. 608]. А. Швабрин обращает внимание, что в некрологе В. Ходасевичу В. Набоков не комментирует отрывок из

стихотворения А. де Мюссе: цитата напоминает о том, что «лишения и страдания должны побудить его [поэта] к созданию выдающихся шедевров» [283, с. 145]. В некрологе «purs sanglots» относится не только к тематике произведений авторов-изгнанников, но и характеризует звук «рыдания», создающийся с помощью художественных приемов: «самые purs sanglots все же нуждаются в совершенном знании правил стихосложения, языка, равновесия слов» [143, с. 587].

Обращаясь к современникам словами французского поэта, В. Набоков переосмысляет конвенциональные представления о «своем» и «чужом» языке. И русскоязычные поэты в изгнании, и А. де Мюссе, лирика которого посвящена страданиям безмолвствующего поэта, способны на разных языках передать общий опыт творчества и восприятия. Отсылка к «purs sanglots» А. де Мюссе повторяется в финале некролога как осязательно-визуальный образ капли: горе поэта в стихотворении А. де Мюссе сравнивается с «каплей дождевой» («Не думаешь ли ты, что я, как ветер грубый, / надгробных жажду слез осеннюю порой» [140, с. 607]), в некрологе В. Ходасевичу горе утраты – «хрупкий, тающий, как градина на подоконнике, человеческий образ» [143, с. 590]. Особенное положение художника в изгнании определяется тем, что в его читательском и чувственном репертуаре смешиваются образы иноязычной и русской классики. Так, образы лирики А. де Мюссе включаются в повествование, восходящее к идиллической и элегической тональности «Старосветских помещиков» Н. В. Гоголя: «Обратимся к стихам» [Там же] – «Грустно! Мне заранее грустно! Но обратимся к рассказу» [56, с. 14]. Горе и страдание – и особые режимы перцепции, и объекты художественного восприятия поэта.

В произведениях В. Набокова обладателями гиперчувствительного зрения и слуха являются иноязычные персонажи, которые выступают в роли «агентов автора» (см., к примеру, англичанин-энтомолог в «Весне в Фиальте», немецкие эмигранты в «Василии Шишкове»). В «Волшебнике» приказы свидетельницы преступления – соседки-старухи – даны через несобственно-

прямую речь повествователя: «приказывала – *этуанс, этудверь, этусубть* – и, царапнув его по ладони, ловко сбила на пол ключ» [143, с. 80]. Используется прием языковой интерференции: объединяются русский, французский и английский языки (по наблюдению Ю. Левинга: «*at-once* (англ. “сразу”) и *et-tout-de-suite* (фр. “немедленно”»)), цит. по: [143, с. 658]). Языковая интерференция, в основе которой – русский язык (все слова даны в кириллической транскрипции), создает эффект движения в ускорении: 1) перцептивная точка зрения принадлежит главному герою, который, торопясь скрыться, способен воспринять лишь звуковую оболочку слова, а не его смысл; 2) оценочная точка зрения связана со старухой, выступающей в этом фрагменте защитником девочки; 3) фразеологическая точка зрения принадлежит повествователя как носителю русского языка. Таким образом, и синестетические ощущения убегающего героя, и чувства возмущения, нетерпения, которые испытывает старуха, существуют только в вымысле русскоговорящего повествователя. Характеристика персонажей как иностранцев позволяет подчеркнуть возможности художественного восприятия, когда писатель может представить и передать точку зрения иноязычного наблюдателя.

Преодоление языкового барьера оценивается как способ присвоения чужого мировоззрения. Не всегда языковой барьер возникает между носителями разных языков. В качестве иностранного может восприниматься русское слово, значение которого искажено в чужой речи.

В критическом дискурсе В. Набокова такие слова отделяются от речи повествователей с помощью кавычек: «если “свобода” сводится к тому, что редакторша (по ее собственному заверению) ничего не меняла в собранном материале, то читателя не может не рассердить каламбурное смешение “права на писание” и “правописанья”» («Литературный смотр») [143, с. 591]. Кавычки представлены как знак препинания и как визуальный образ: «понятие “мастерство”, само собой *рожая свои кавычки*» («О Ходасевиче») [143, с. 588] – в кавычки заключается механистично подобранное слово, нарушающее

связность речи. Кавычки – знак коммуникативного и перцептивного барьера. Воспринятое как иностранное, слово трансформирует стиль всего предложения: в текст включается лексика разговорного стиля («редакторша»), плеоназмы («каламбурное смешение») [143, с. 591], намеренно воспроизводятся грамматические ошибки («рожая» вместо «рождая») [143, с. 588]. С одной стороны, чужое слово пунктуационно отделено и не ассимилируется с иноязыковым окружением, используется в пародийных целях; с другой стороны, оно провоцирует языковую инерцию – собственный язык трансформируется под воздействием чужой речи.

Семантика слов, используемых авторами «парижской ноты», отличается от их литературной дефиниции: в русском языке слово «свобода» многозначно, одно из его значений – «отсутствие каких-нибудь ограничений» [151, с. 704]. Стратегии понимания языка соотечественников уподобляются процессу усвоения чужого языка. Рассказчик подбирает дефиницию неясного слова: «Если же (как обещано в той же *интенсивной* статье) слова “свободный сборник” означают, что доступ в него открыт таким писателям и таким их произведениям, которым *боязливые или непонятливые редакторы* других, несвободных, органов *спиной загораживают* путь» [143, с. 591]. Чужое слово участвует в формировании собственного вымышленного мира. На основе чужих текстов и языка создается пародийный сюжет о борьбе с «непонятливыми редакторами», которая сопоставляется с дракой («спиной загораживают путь») [Там же].

Редакторы «Литературного смотра» рассуждают о границах таланта и о пользе «свободы» для начинающего художника. В предисловии к сборнику З. Гиппиус подчеркивает, что молодому писателю необходима «мера свободы, при которой возможна постоянная борьба за ее расширение» [106, с. 9]. Условия, в которых живут писатели русского зарубежья, влияют на их литературный талант: «гибнет» «целое литературное поколение», «а *литературных редакторов*» не волнует судьба литературы, «с которой молодое поколение могло бы вернуться в Россию» [106, с. 10–11]. С такой

точки зрения искусство рассматривается как зависящая от среды, времени и пространства творческая активность. Позиция редакторов «Литературного смотра» противоположна эстетическим воззрениям В. Набокова, в восприятии которого искусство не может быть ограничено ничем. Писателями русского зарубежья русский язык воспринимается как объект не зависящей от них культурной трансформации: «“сыновья” эмиграции обостренно чувствовали степень и качество тех культурно-языковых трансформаций, которые с ними происходили» [117, с. 22]. Русский язык эмиграции не принадлежит ни языку классической литературы (временная дистанция), ни языку советской России (пространственная дистанция).

В критике В. Набокова ощущение изолированности, отчуждения от родного языка снимается. Так, овладение «чужим» русским языком может произойти благодаря творческому и читательскому опыту: писатели-современники, о которых пишет З. Гиппиус, в эссе В. Набокова оказываются героями произведений Н. Гоголя (как и у Манилова, у писателей старшего поколения оказываются свои «дети» – писатели младшего поколения: «то же самое, что сына звать Фемистоклюс» [143, с. 594]).

Понять язык чужой эстетической системы можно, обратившись к другим фикциональным мирам, где разрабатываются возможности этого языка. В. Набоков обыгрывает мотив «возвращения», объединяющий писателей, близких «парижской ноте»: метафорой чужого русского слова оказывается иностранная валюта (ср. в «Ultima Thule», по замечанию А. Арьева, «деньги указывают на какое-то параллельное физическому миру бытие» [16, с. 358]), средство отложенного во времени обмена («цитаты – векселя, по которым цитатчик не всегда может платить» («Литературный смотр») [143, с. 593]). В «Литературном смотре» цитирование текстов «парижской ноты» имеет игровую функцию – художник возвращает «чужое» слово своему адресату. Символическим богатством обладает рассказчик, пытающийся говорить на языке чужой для него эстетической системы, тогда как редакторы сборника остаются «непонятливыми» [143, с. 591].

Возвращение в Россию возможно в небуквальном смысле – в форме художественного сокровища, сокровища языка, которые нельзя истратить (как иностранную валюту в ином государстве). Когда талантливый писатель овладевает чужим стилем и использует его для собственных художественных целей, он сопоставляется с человеком, который пускает в ход иностранную валюту.

В произведениях В. Набокова слово-сокровище наделяется перцептивной характеристикой: в некрологе В. Ходасевичу «сокровище стоит» «у будущего *на виду*» [143, с. 590] – оно является общедоступным, видимым и осязаемым. Образ слова-сокровища отсылает и к предисловию «Литературного смотра» З. Гиппиус, где слова сравниваются с запертыми в сундуке вещами: «как вещи “слеживаются” в запертом сундуке, так и мысли-чувства, невысказанные, в душе» [106, с. 7]. Если с точки зрения З. Гиппиус талантливый художник может не только не найти своего читателя, но и не воплотить свою мысль в слове, то, по мысли В. Набокова, гений всегда будет услышан. Слово гениального поэта меняет национальный язык, обновляет сенсорный опыт читателя.

Языковой конфликт эксплицируется в ситуации непонимания двух художников, имеющих принципиально разный опыт восприятия. В результате **столкновения идиолектов** возникает конфликт: утрата контроля над словом ведет к исчезновению его автора. Преодолевая непонимание, художник развивает свой дар.

В эссе «Литературный смотр» не происходит столкновения разных идиолектов: рассказчик указывает на освоение русского языка «парижской ноты» как чужого, использование его в собственных творческих целях («принадлежащий тому миру, который показан в “Приглашении на казнь”» [143, с. 591]). Писатели «Свободного сборника» лишаются индивидуального голоса и контроля над художественным словом: «и как может человек с литературным навыком почтительно перебирать изречения Шардонна и Монтерлана, книги которых не более чем *congés payés* [оплачиваемый отпуск]

французской литературы» [143, с. 592–593]. Устойчивое выражение *conges payes* отсылает и к сюжету собственного рассказа «Облако, озеро, башня», где «оплачиваемый отпуск» («выиграл увеселительную поездку» [142, с. 582]) оборачивается для героя трудным испытанием, требующим внимания и наблюдательности (ср. образ отпуска в ироническом значении в романе «Подлинная жизнь Себастьяна Найта»: «У большинства людей мозг имеет свои выходные, моему же было отказано и в сокращенном рабочем дне» [129, с. 79]). В писательском коллективе стираются уникальные черты стиля, слова собственного и чужого языка становятся формулами чтения и письма – объектом бездумного поглощения: «наконец, *pour la bonne bouche* [буквально – оставить на закуску; во французском языке в значении «напоследок» – А.Д.], находим статью В. Злобина о книжице Г. Иванова “Распад Атома”» [143, с. 593].

Творчество возможно, когда отсутствует «единомыслие», а субъекты речи обладают индивидуальной речевой манерой. Так, в некрологе «[Памяти А. О. Фондаминской]» первый разговор рассказчика с Амалией Осиповной касается проблемы непонимания – ошибок в переводе, которые допускает героиня. Критика неточного перевода переходит в обсуждение собственных ошибок «на просторе веселой откровенности» («тонкая ценительница того, что можно назвать искусством гаффа») [142, с. 597].

Сенсорные («не знал, что прокуренный воздух ей вреден» [142, с. 598]), языковые, бытовые ошибки участвуют в процессе познания. Амалия Осиповна трансформирует литературный язык не из-за бедности словаря, а в результате творческого вдохновения: «стремление особенным, собственным образом все заново именовать в мире, – словно она верила – и, может быть, не зря, – что улучшением имени можно улучшить его носителя» [142, с. 597–598]. Хотя героиня не является художником, она участвует в языковой игре, которая открывает скрытую связь между словом и чувственным образом («нежность к миру» [142, с. 597]). Как и лирический герой стихотворения Е. А. Боратынского, рассказчик не приводит «своенравные прозванья»

Амалии Осиповны. Чужие слова, как и сенсорные образы, лишаются смысла, будучи оторванными от их источника.

Идиолект является важной чертой **портрета** героя художественных текстов. Лик, обладающий индивидуальной речевой манерой («по-французски говорил с русской оттяжкой» [143, с. 380]), чувствует одиночество в иноязычной среде. Соотечественник Лика Колдунов воспринимается героем как человек, говорящий на другом языке: повторяет «непристойно-бессмысленную фразу» [143, с. 385], использует бранные слова – «а ты пей, сукин кот, вот и не будет плохо» [143, с. 394]. Лик и Колдунов противопоставлены как персонажи, в разной степени владеющие языками: если мнительный Лик способен перенимать чужую речь, то невосприимчивый Колдунов, напротив, знает иностранные языки плохо – «щеголяя самыми *дешевыми французскими словечками*» [143, с. 390]. Нищий Колдунов совершает самоубийство от отчаяния – в отличие от Лика, у Колдунова не остается ни денег, ни слов («Сволочь ты, брат. Вот твой талант» [143, с. 394]). Утрата способности говорить подчеркивается с помощью искаженной телесности Колдунова: «лежал обезображенный *выстрелом в рот*» [143, с. 397]. Монологи Колдунова восходят к рассуждениям героев-идеологов Достоевского («Из Парижа напишу непременно...» – ср. реплики Свидригайлова о «поездке» в Америку). Реплика Лика, по ошибке принявшего иностранку за жену Колдунова, отправляет к «Евгению Онегину» А. С. Пушкина: «сидела белокурая дама с раскрытой книжкой на коленях» [143, с. 389] – «Сидит, не убрана, бледна, / Письмо какое-то читает» [163, с. 159], «Ваш муж сейчас вернется и забыл меня представить» [143, с. 389] – «Но шпор незапный звон раздался, / И муж Татьянин показался» [163, с. 162]. Столкновение двух идиолектов, а не физическая сила героев и определяет их участь: герой, сохранивший язык, может выступать в роли творца.

Идиолект Лика отличается акцентированием периферийных элементов системы («брызги подсобных выражений» [143, с. 380]) – так же и бутафорский мир, а не судьба или воля героев участвует в разрешении

конфликта (например, Колдунов убивает себя выстрелом из револьвера, который пытается продать Лику: «я тебе продам револьвер, тебе очень пригодится для театра, трах – и падает герой» [143, с. 394]). В последнем предложении рассказа сопричастность героя к условно-реальному миру подчеркивается снятием языковой границы: французские слова записаны по-русски («Это мои, – сказал Лик по-французски» [143, с. 397]). Герой обретает свое место в чужой языковой среде, которая ранее его не принимала, т. е. говорит на французском как на родном языке. В способности перенимать чужую речь проявляется идентичность одаренного артиста: в финале полицейский принимает Лика за настоящего врача. Лик остается русским актером, даже когда меняет язык или ассимилируется с чужой языковой средой. Вместе с языковыми неточностями исчезает и осязательная чувствительность Лика: «забыв про сжатие в груди, туман, тошноту» [Там же].

В рассказе «Посещение музея» представлена обратная закономерность: разрушить языковой барьер не удастся из-за устройства физиологии героя. Рассказчик понимает, что переместился из заграничного музея в советскую Россию, по отсутствию буквы «ер» на вывеске: «не снегом, не снегом был затерт твердый знак» [143, с. 406]. Свой язык воспринимается героем как чужой: он избавляется от «бумаг», «письма от сестры из Парижа» [143, с. 407] – от опознавательных знаков, которые могут выдать его эмигрантскую и прежде всего языковую идентичность. Адаптация герою не удастся так же, как и акклиматизация. Переход на «чужой» русский язык предполагает трансформацию физиологии и сенсорики: «так *трясло от тоски и холода*, я сделал все, что мог» [Там же]. И в «Лике», и в «Посещении музея» героям не удастся избавиться от своей идентичности, отказаться от родного языка.

В. Набоков подчеркивает конструктивную роль непонимания, столкновения разных идиолектов – ситуация художественного соперничества, непризнанности («читатель забывчив» («О Ходасевиче») [143, с. 590]) оценивается как возможность расширить и обогатить собственное восприятие, когда художник овладевает законами иного языка. Языковой барьер

осмысляется через комментарий к чужой речи в форме перевода или пояснения, задача которых – передать точный смысл сказанного.

Так, в «Истреблении тиранов» рассказчик подробно комментирует речевую манеру тирана и его слуг. Герой обращается к приемам литературной критики: «появилась та отрывистость речи, та мнимая лапидарность (бессмысленная по существу, ибо каждая короткая и будто бы *чеканная* фраза повторяет на разные лады один и тот же казенный трюизм или плоское от избитости общее место), та сила слов при слабости мысли» [143, с. 356]. В эссе «О Ходасевиче» В. Набоков размышляет о «слепой» критике: поэзия В. Ходасевича, в которой тематизируются сами возможности языка, «кажется иному читателю *не в меру чеканной*» [143, с. 589]. Слово «чеканный» употреблено в двух значениях: 1) от слова «чеканить» – «изготавливать, выдавливая на поверхности (металла) изображение»; 2) «тщательно, отчетливо делать что-нибудь» [151, с. 879].

Критика и читатель становятся слепыми, когда переносят свойства своей оптики на чужой текст (в лекции об «Улиссе» В. Набоков анализирует оптический эффект «чеканки»: «подобного восхищения заслуживает его [Блума] очаровательное наблюдение о солнце: “Например, погляди на солнце, только не щурься, а как орел, и после на свой башмак: покажется желтое пятно. Хочет поставить свой штамп на всем”» [133, с. 461]). В эссе «Пушкин, или правда и правдоподобие» поэт сначала пытается войти в «транс», но затем ощущает, как собственная литературная память вмешивается в перевод [Набоков, с. 547]. В предисловии к переводам В. Ходасевича В. Набоков указывает на схожий опыт: «При переводе трех стихотворений [«Обезьяна», «Ни жить, ни петь почти не стоит...» (Набоков меняет первую строчку: «What is the use of time and rhyme?») [269, с. 598]), «Баллада» («Orpheus») – А.Д.] я сталкивался с теми же особыми трудностями, как когда я брался за Пушкина. Простота и полнота языкового совершенства [simplicity and fullness of verbal perfection] в сочетании с почти математической точностью образности [an almost mathematical precision of imagery] передается труднее, чем красочная

эксцентричность менее прозрачных и менее сильных [vigorous] поэтов» [269, с. 596]. Перевод на другой язык и разрушение коммуникативного барьера предполагает освоение закономерностей чужой оптики.

В рассказе «Истребление тиранов» герой входит в своего рода транс: обличение тирана происходит путем перевода чужого стиля в другую риторическую систему. В отличие от «лапидарного» тирана, рассказчик прибегает к одному и тому же приему: повторяется и казенный труппизм, и формульная характеристика тирана («клас, класы, и даже класиться, – не знаю, какой приторный школяр посоветовал ему применить этот сомнительный архаизм, зато теперь понимаю, почему последнее время в журнальных стихах попадались такие выражения, как “осколки стекла”» [143, с. 370]). Вместе с интонациями чужого языка рассказчик не замечает детали окружающего его мира: реагирует только на интенсивную боль («я слышал его болезненно отрывистый разговор с братом» [143, с. 358]), не различает запахи, но испытывает удушье («зло в людях мне казалось особенно омерзительным, удушливо-невыносимым» [143, с. 354]). Перцептивный и словесный репертуар бездарного художника и его вымышленного врага (тирана) совпадают.

Сюжет о неудачном переводе как вымысле переводчика представлен в рассказе «Ultima Thule». Во сне Синеусов выносит себе приговор как бы с чужой точки зрения, на иностранном языке: «Etes vous tout a fait certain, docteur, que la science ne connait pas de ces cas exceptionnels ou l'enfant nait dans la tombe?» («Вполне ли вы уверены, доктор, что науке известны такие исключительные случаи, когда ребенок рождается в могиле?») [143, с. 115–114]. Герои сна Синеусова говорят на непонятном языке о загробном мире: «этот чесночный доктор (он же не то Фальтер, не то Александр Васильевич) необыкновенно охотно отвечал, что да, как же, это бывает, и таких (т. е. посмертно рожденных) зовут *трупсиками*» [Там же]. С одной стороны, использование чужого языка, выдуманных слов указывает на потустороннюю природу персонажей сна. С другой стороны, образ призрака строится из

элементов собственного восприятия и памяти (обонятельное и вкусовое ощущение: «*чесночный доктор*» [Там же]). Границы памяти сопоставляются со скобками – пунктуационным знаком, используемым для уточнения и комментирования: «ты вдруг можешь мне ответить стуком, если об этом подумаю, но это значило только усложнять скобки, фигурные после простых (думал о том, что стараюсь не думать)» [143, с. 115]. Перевод в форме комментария неточно передает смысл чужой речи, но высвечивает коммуникационные барьеры и возможности их преодоления. Перевод, который В. Набоков осуществит позднее, в Американский период («Комментарии к Евгению Онегину»), предполагает познавательную активность читателя: «Пушкин сравнивал переводчиков с лошадьми, которых меняют на почтовых станциях цивилизации. И если мой труд студенты смогут использовать хотя бы в качестве пони, это будет мне величайшей наградой» [132, с. 29].

Опыт восприятия, который невозможно перевести на другой язык, является эстетически ценным. Разрабатываются приемы вербализации такого опыта: с денотата внимание переключается на коннотат, вместо повторения звука другого языка дается характеристика интонации, тона, указываются условия ситуации восприятия (чтения и письма). В «*Mademoiselle O*» на восприятие рассказчика влияет не смысл слов *Mademoiselle*, а мелодика французской речи: «*плодотворно* действовали на меня прозрачные звуки ее языка» [135, с. 569]. Рассказчика и гувернантку сближает то, что вымышленные и реальные звуки активизируют их фантазию. Так, героине кажется, что «в дикой альпийской долине» она «*слышала тишину*» [Там же]. Говоря о своем вымышленном перцептивном опыте, гувернантка неосознанно пересказывает строки из стихотворения А. Пушкина «Земля и море», где лирический герой также наделен гиперчувствительным восприятием: «А я в надежной тишине / Внимаю шум ручья долины» [161, с. 24]. Героиня, уподобляющаяся и пушкинской русалке («в чешую золотые блески на ее кроваво-красном капоте» [135, с. 564]), оказывается проводником рассказчика

в мир литературного вымысла. С появлением в жизни рассказчика чужого языка (французского) начинается новый этап в его жизни, связанный с трансформацией восприятия и взрослением.

Таким образом, языковые барьеры характеризуются как перцептивно-ощутимые: чтобы преодолеть их, наблюдатель должен изменить собственную сенсорику. В ситуации языкового перехода В. Набоков особое внимание уделяет внесистемным элементам языка, вызванными коммуникационным шумом. Даже в случае ассимиляции с чужой языковой средой герои В. Набокова не утрачивают свою индивидуальность. Лингвистическая, профессиональная и национальная идентичность проявляется в смысловых оттенках, интонациях и ярче всего в ошибках языка. Идиолекты и национальные языки одинаково значимы для писателя. Они формируют коммуникативные пространства разного масштаба. Переход в иноязычную среду, наблюдение за носителями чужого языка обогащает кругозор художника, открывает новые эстетические возможности – расширяются возможности вербализации собственного чувственного опыта.

3.3. Деавтоматизация восприятия и языка

Способы наименования перцептивных ощущений варьируются в зависимости от дискурса. С одной стороны, лексемы со значением перцепции указывают на режим восприятия – объективное чтение (критическое эссе), неточное воспоминание (некрологи, автобиографический рассказ), в художественных текстах – соперничество несведущего и всеведущего наблюдателя (объект соперничества – законы художественного мира, см. образ «невидимого президента» в «Изобретении Вальса» [143, с. 558]). С другой стороны, выбор средств вербализации задан речевой стратегией. Герои разных профессий (геммолог, художник-портретист, актер, искусствовед) по-разному описывают свой чувственный опыт. В «Изобретении Вальса» ритмизация прозаической речи Сальватора Вальса выдает в нем поэта Турвальского, создающего стихотворение о душе, живущей отдельно от тела: «Пойми же, мне твой дом неведом, / Мне и пути *не разглядеть*» [143, с. 548]; «давно я так над вашим миром бился, покуда вдруг

живая искра икса не вспыхнула, задачу разрешив» [143, с. 558]. В произведениях разных родов и жанров творческие способности героев и повествователей проявляются в том, как они передают свои впечатления.

Каждому дискурсу соответствует типичный, конвенциональный репертуар сенсорных образов. Верификация критической оценки производится с помощью оптических операций – фокусировка, высвечивание: «я как бы подразумеваю *смутную* его непризнанность и *смутно* полемизирую с *призраками*, могущими оспаривать очарование и значение его поэтического гения» («О Ходасевиче») [143, с. 589]. Повторяющаяся лексема «смутный» употребляется в разных значениях: 1) как характеристика восприятия – неточного, рассеянного; 2) как обозначение чувства – замутненный горем рассудок; 3) как свойство самого письма – инспирированного тревогой, беспокойством из-за отсутствия адресата (невозможно представить читателя некролога: «смутно полемизирую с *призраками*» [Там же]). В полидискурсивном некрологе В. Набокова подчеркивается другая коммуникативная цель: текст, в котором совмещаются воспоминание и критика, должен установить связь между словом и референтом, жизнью и творчеством художника. Так, в первом предложении обозначаются генетические связи В. Ходасевича («крупнейший поэт нашего времени, литературный потомок Пушкина по тютчевской линии» [143, с. 587]). Акцентируется связь между чувственным опытом и его художественным выражением, которая, как и родовые отношения, является естественной закономерностью («горечь, гнев, ангелы, зияние гласных – было все настоящее» [143, с. 588]).

В рассказе «Лик» репрезентированы ограничения критического дискурса: оценка чужого произведения требует не только точного словоупотребления, соблюдения композиции критического эссе (например, включен краткий пересказ пьесы с комментариями), но и редукцию любых спонтанных ощущений наблюдателя. Нарушая сочетаемость слов, В. Набоков трансформирует заданные критическим дискурсом конвенциональные перцептивные метафоры в элементы художественного мира. Термины драматургии наделяются перцептивной

семантикой: например, переносятся в аудиальную, музыкальную сферу – «хода действия, *нарастающего* там, где ему полагается *нарастать*» [143, с. 376]. В центре внимания рассказчика – не жанровый или эстетический канон, а процесс создания художественного мира, метафорой которого является механическое производство («на каждой реплике штемпель серьезной фирмы» [Там же] – двузначно само слово «реплика»: как высказывание и как подделка) или кулинарное мастерство («яблоко раздора – обычно плод скороспелый, кислый, его *нужно варить*» [Там же]). В рассказе такая трансформация критического дискурса позволяет перейти от рефлексии жанровой модели драмы к осмыслению внетекстовых связей произведения. Жизненная драма Лика не влияет на ход пьесы, разыгрываемой на сцене: неудачливый Лик играет рокового любовника. Так же и его судьба, вопреки ожиданием Лика, не подчиняется трагическому детерминизму. Мнительный герой сконцентрирован на внутренних ощущениях во время разговора с другими людьми: «это всегда крайне *больно* человеку, который только и *жаждет*, чтобы его уговорили» [143, с. 379].

Не слова причиняют герою боль, а боль героя влияет на его язык и организует пространство, в котором живут другие персонажи. Болезненные ощущения Лика воплощены в пространстве. Во-первых, углы, выпуклые стены попадают в фокус зрения персонажа, когда тот вспоминает о своем мучителе («в угловом кафе» [143, с. 390], «на углу кривобокой площадки» [143, с. 391], «поглаживая край стола» [143, с. 392], стены «расползлись от страшного давления сверху» [143, с. 391]). Во-вторых, кровь Колдунова, в духе блоковского «Балаганчика», оказывается бутафорской. Кровавому финалу предшествуют образы, которые не несут никакого знака смерти: «купил на деньги Лика две бутылки вина» [143, с. 390], «жена поставила на стол <...> тарелку с помидорами» [143, с. 391] – «весь лоб и левая часть лица были в блестящей крови» [143, с. 397], «мальчик в окровавленной рубашке» [Там же]. Финальная трансформация фантазии Лика – из знаков пространства в знаки текста: графема «i», которую Колдунов выводит в записной книжке Лика, отражается в воде – «эти яркие многоточия и перевернутые восклицательные знаки сквозисто горят у него в голове», а затем появляется в виде

пунктуационных знаков – «Что это... Боже мой!» [143, с. 395–396]. Чувственные ощущения героя репрезентированы как знаки текста.

Разнообразие перцептивных впечатлений выходит за рамки дискурса и литературного рода и выражается с помощью приема реализации клише. Во-первых, устойчивое выражение лишается своего прямого значения и используется как элемент языковой игры (поиск референта). Во-вторых, устойчивое выражение не называется, но по его модели выстраивается перцептивное пространство (поиск слова). И в том, и в другом случае создается фикциональная этимология языкового штампа. Восстанавливается утраченная связь между словом и референтом, источник которой – вымышленный, но чувственно-достоверный мир. Сенсорный образ передает не только чувственный опыт наблюдателя, но и его оценку.

Найти соответствие между языковым клише и чувственным образом предлагается читателю. Так, в эссе «Пушкин, или правда и правдоподобие» и в пьесе «Событие» устойчивое выражение «тень прошлого» используется, но визуализируется с помощью перцептивных образов. В «Событии» «тенью прошлого» оказывается не появляющийся на сцене герой-злодей Барбашин. Изобразить «тени прошлого» безуспешно пытается Трощейкин: «Слушай, малютка, я тебе расскажу, что я ночью задумал... По-моему, довольно гениально. Написать такую штуку, – вот представь себе... Этой стены как бы нет, а темный провал... и как бы, значит, публика в туманном театре, ряды, ряды... сидят и смотрят на меня. Причем все это лица людей, которых я знаю или прежде знал и которые теперь смотрят на мою жизнь» [143, с. 453]. Герой ассоциирует себя с протагонистом трагедии (клише: жизнь как театр), но увидеть мир за сценой не может. Портретист Трощейкин в действительности создает автопортрет с разных точек зрения. Источник вдохновения – собственная память Трощейкина, его впечатления, личный опыт, неполный и недостоверный (среди «женщин» герой забывает назвать и саму Любовь: «конечно, и женщины, женщины – все те, о которых я рассказывал тебе, – Нина, Ада, Катюша, другая Нина, Маргарита Гофман, бедная Оленька, – все...») [143, с. 454]). Вместо того, чтобы понять точку

зрения близкого человека, Трощейкин создает его тень (оптический эффект прозрачности: «такие *бледновато-чудные* и в *полутьме*» [Там же]).

В эссе «Пушкин, или правда и правдоподобие» «тенью прошлого» является герой биографического повествования. Образ Пушкина раздваивается: выделяются «тень» (подобие, Пушкин-персонаж беллетристики) и невидимая фигура. Когда фигура затеняется, ее индивидуальные черты перестают быть различимыми: в вымысле сумасшедшего исторические личности «становились <...> похожими друг на друга как братья» [129, с. 539]. Мотив ложного родства присутствует в драме «Событие». Судьба обманывает невнимательных героев: подставной брат Мешаева (Мешаев Второй) объявляет о том, что злодей Барбашин не собирается мстить Трощейкину и Любви. Если в драме мотив имеет сюжетобразующую функцию, то в эссе о Пушкине амбивалентный образ брата-тени появляется, когда рассказчик пытается создать портрет Пушкина-писателя. Тень поэта – визуальная иллюзия («людей, промелькнувших рядом с ним и возвратившихся в его тень» [129, с. 541]), облик Пушкина-персонажа неуловим («от меня постоянно ускользает, чтобы вновь появиться» [129, с. 544]) при том, что он появляется всегда в освещенном пространстве («в розоватом свете» [129, с. 543], «марающий стихи на серой бумаге (в которую заворачивали свечи)» [129, с. 544]).

Оптика эпохи и оптика читателя («отныне этот тусклый домашний свет ведет нас через гризайль века» [129, с. 545]) также уподобляются источнику света, искажают образ поэта («сама мысль, направляя свой луч на историю жизни человека, неизбежно ее искажает» [129, с. 542]). Устойчивое выражение «тень прошлого» относится как к речевому клише, понятному для носителей русского языка, так и отсылает к образу брата-тени в лирике романтизма, где тень появляется в результате воспоминания об умершем человеке (К. Батюшков «Тень друга», В. А. Жуковский «К Воейкову»; в стихотворении П. А. Вяземского «Эперне» воспоминание о поэте, как и в эссе В. Набокова, связано с вкусом шампанского). Однако стратегии трансформации образа поэта предзаданы в его творчестве. К примеру, в стихотворении «Чем чаще празднует лицей...» (1831) дружба сравнивается с рассеивающимся светом (Дельвиг зовет лирического героя «туда, в

толпу теней родных» [162, с. 216]). В стихотворении «Заклинание» (1830) тень прошлого – тень возлюбленной, которую призывает лирический герой. Так и беллетрист, хотя и создает только «тень» Пушкина, его образ, не может избежать влияния языка и художественного мира поэта. По аналогичной закономерности возникают «общие места» в языке: их источником является нераспознанный носителями языка вымышленный мир. В эссе неназванное устойчивое выражение «тень прошлого» обозначает неявную связь между правдой искусства (художественные произведения Пушкина) и правдоподобием беллетризованных биографий.

Расширение значения устойчивого выражения предполагает смену перцептивного режима: от автоматического восприятия к художественному. Части языковых клише комбинируются с лексемами, имеющими перцептивную семантику. Реализуется не литературное значение устойчивого выражения, а сам принцип связи слов разных лексических групп.

Так, к примеру, каламбур используется в первом предложении эссе «Литературный смотр»: «соблазнительный с первого *блеска* заголовок» [143, с. 591]. Замена лексемы «взгляд» словом «блеск» смещает акцент с действия воспринимающего (взгляд как первый этап восприятия) на свойство самого объекта (блеск как мелькание). Данный редакторами сборника заголовок «Литературный смотр» направляет стратегию читательского восприятия – внимание к линейной последовательности поэтических текстов. С помощью каламбура высвечивается противоречие между содержанием сборника и его замыслом. Остановленный взгляд («смотр» оказывается «блеском») не предполагает активности наблюдателя: авторы «Литературного смотра» не нуждаются в адресате, пишут для самих себя. Эффект обращенного взгляда, для которого не важны условия и результаты восприятия, создается с помощью другого каламбура: «выходящего в свет (*или в темноту*) журнала» [143, с. 592]. Нарушение автоматизма «общих выражений» в критическом эссе происходит за счет реализации перцептивной семантики лексем и подбора контекстуальных антонимов.

Инвертируя значение устойчивых выражений, В. Набоков осмысляет рамки критического дискурса. Цель критики – обращение к чужой точке зрения, обмен чувственным опытом («цитаты – векселя» [143, с. 593]). В этом критика близка художественной литературе. В «Литературном смотре» в выражении «с первого блеска» [143, с. 593] слово «блеск» наделяется множественной семантикой – как «великолепие» [151, с. 50], признак чистоты (например, фразеологизм «навести блеск» в значении «прибраться») и в значении «ослепление блеском». Рассказчик отмечает за напускным «блеском» замкнутость художественного кругозора, сфокусированного на общедоступных темах. В последней части эссе «Свободный сборник» уподобляется грязному скверу: «Общее впечатление от сборника такое, будто руководительница, скликав питомцев и посулив им неслыханное раздолье, привела их в небольшой городской сквер, где оставила их на произвол судьбы среди пыли, <...> и слишком мало употребляемых рецептаклей для бананных кож и вчерашних газет» [143, с. 594]. Образ загрязненного сквера отсылает к ироническому пейзажу урбанистического и природного мира в стихах Саши Черного: «И лес бензином весь пропах / Вплоть до дорожек нижних» («День воскресный» (1925)) [214, с. 143], «В парке кто-то надрывается – / Вероятно, морду бьют. <...> Разве мало здесь поэзии, / Самобытной и родной?!» («Ранним утром» (1909)) [213, с. 150–151]. За счет смены фразеологической и оценочной точек зрения (блеск оказывается грязью) создается пуант – поэты оставлены редакторшей среди заброшенного парка.

В художественной прозе устойчивые выражения имеют сюжетобразующую функцию: эксплицируется процесс выбора наименования для объекта материального мира. Как удачные наименования оцениваются каламбуры. В рассказе «Василий Шишков» изменение семантики позволяет перевести литературное повествование на язык живописи. Передается иллюзия смены живописной перспективы, когда наблюдатель передвигается: например, «может, с *другого бока*, но все-таки должны видеть» [143, с. 410] (лексема «бок» заменяет слово «сторона»), – выбирает масштаб картины: «*как можно шире раздвинуть рамки* взаимной откровенности» [Там же] (лексема «рамки» сохраняет устойчивое

значение – «пределы» – и наделяется металитературной семантикой: Василий Шишков и рассказчик оказываются одним лицом). В финале рассказа исчезновение Василия Шишкова – не мистическое преобразование, но реализованная метафора: «что вообще значили эти его слова – “исчезнуть”, “раствориться”? Неужели же он в каком-то <...> дико буквальном смысле имел в виду исчезнуть в своем творчестве?» [143, с. 413]. Комментарий рассказчика связан только с одним значением реализованной метафоры, относящимся к трансформации телесности или материала, когда тело персонажа превращается в текст его стихов.

Буквальное перемещение в пространстве Василию Шишкову недоступно. Слово «карта» употреблено в переносном значении – документ, удостоверяющий личность («пропавший давно просрочил то, что русские называют “картой”» [Там же]). В сюжете об исчезновении реализуется и прямое значение слова «карта» – Василий Шишков перешел в вымышленный мир, которого буквально нет на карте. В условно-реальном мире остается единственный владелец стихов Шишкова, рассказчик. В отличие от героя-поэта, рассказчик свободно перемещается в пространстве: «Через неделю я покинул Париж» [143, с. 412]. Событие рассказа касается не только исчезновения Василия Шишкова, оно совпадает с пространственным перемещением рассказчика и паспортной аферой немецких беженцев (в финале, когда пятый беженец обращается к четверым соотечественникам, он называет их двумя именами: «*Bonjour, Monsieur Weiss, bonjour, Monsieur Meyer*» [Там же]).

Деавтоматизация устойчивых выражений в репликах Шишкова позволяет характеризовать перевоплощения рассказчика: как создателя Василия Шишкова, как писателя-эмигранта и как вымышленную личность, создателем которой является другой русский писатель, чья фамилия зашифрована в выражении «с другого бока» (ср. «набоки» в «*Ultima Thule*» (см. выше) [143, с. 410]; в «Лике»: «там-то, на углу *кривобокой* площадки» [143, с. 391]). В. Набоков использует лингвистическую метафору для такого перевоплощения: два слова на разных языках могут иметь одно и то же значение (на это обращает внимание рассказчик, когда наблюдает за немцами: «приветствовал земляков почему-то по-французски –

юмор? щегольство? соблазн нового языка?» [143, с. 408]), одно и то же слово может пониматься по-разному («карта», «исчезнуть», «раствориться»).

В критическом дискурсе инверсия устойчивого выражения используется как прием пародирования чужого текста, осмысления критического жанра в его связи с художественными произведениями. Вторичность критики по отношению к литературе – проблема, значимая для автора, считающего себя не критиком, а писателем (ср. противопоставление этих дискурсов в некрологе «О Ходасевиче»: «критические высказывания Ходасевича, при всей их умной стройности, были ниже его поэзии» [143, с. 590]). В художественной прозе реализованные устойчивые выражения, каламбуры организуют повествовательную композицию: субъекты восприятия имеют общий, но не тождественный перцептивный опыт. Каламбуры выступают в роли атрибутирующего знака, автографа художника. Языковая комбинаторика, требующая тщательного выбора слов, определяется как главная характеристика собственного индивидуального критического и художественного стиля.

Лексика с перцептивной семантикой организует два уровня событийности – условно-реальный фантастический сюжет и событие самого рассказывания. Объектом оценки является не только достоверность чувств, зависящих от физиологии наблюдателя, но и достоверность повествования, зависящая от таланта рассказчика.

В речи главного героя повести «Волшебник» нарушена связность: когда герой ищет здравый смысл в своих чувствах, совмещаются абстрактные схемы и поэтические метафоры («первое [вид нежности] как бы вычитается в минуту его утоления, и это указывало бы на действительность однородной суммы чувств» [143, с. 44]), в финале внутренний монолог преступника превращается в заумь («руплегрохотный ухмышь», «рвякай хрупь» [143, с. 81]). Стратегия коммуникации героя – спрятать или оправдать свое преступление (вместо существительных используются субстантивированные прилагательные: «чувствуя на голом, сквозь тонко-шерстяное» [143, с. 74], местоимения: «доуложила с Марией *то, что* приготовлено слева в шкафу» [143, с. 71]). Герой игнорирует

узуальные значения слов, поэтому язык представляется ему либо тайноречием (используются эвфемизмы: «ручной великан, сказочный лес, мешок с кладом» [143, с. 71]; семантизируются отдельные части слова: «впоследствии (поскольку это последствие длилось)» [143, с. 46]), либо системой повторяющихся знаков. Если в экспозиции и кульминации ошибки речи возникают спонтанно (автоматизм словоупотребления: «был бы страстным отцом *в ходячем образе слова*» [143, с. 44]), то в финале они оказываются объектом оценки («надо было тотчас отделаться от *ненужного, досмотренного, глупейшего мира, на последней странице* которого стоял одинокий фонарь с затушеванной у подножья кошкой» [143, с. 81]). Обыгрывается графемная и звуковая близость «топографии»-«типографии». Только типографическая ошибка, не зависящая от воли автора или героя, может изменить ход судьбы: «самым последним к *топографии* бывшего обращением было немедленное требование потока, пропасти, рельсов» [Там же].

В стихотворениях В. Набокова слова с семантикой перцепции используются в перформативном значении. Так, в стихотворениях «Поэты», «Отвяжись – я тебя умоляю!» лексические повторы, синтаксический параллелизм организуют композицию поэтического заклинания или заговора. В «Поэтах» заклинание не удается – вместо посмертного молчания герой обречен на многословие: «да и лучше не видеть», «не видеть всей муки» (2 раза) [143, с. 417]; «молчанье любви», «молчанье дороги», «молчанье отчизны», «молчанье зарницы», «молчанье зерна» (5 раз) [143, с. 418]. Магической трансформации слова в молчание не происходит, потому что неточное, автоматически выбранное слово нуждается в пояснении.

Василий Шишков представлен как один из поэтов-младоземigrants, творчество которых В. Набоков комментирует в статье «Молодые поэты» (1931): «Много издается стихов, не отличишь одного стихотворца от другого, – Терапиано от Оцуца, Адамовича от Ю. Мандельштама (несколько отличен от других Поплавский, который чем-то напоминает мне Вертинского <...>), и среди этой серой, рассудочной, надсоновской скуки, среди прозаических стихов о чем-то, смутных намеков на смутные мучения, на конец мира, на суету сует, на парижский осенний дождичек, – вдруг эта восхитительная книга Ладинского» [141, с. 691].

Перцептивный образ «смутного мучения» повторяется в стихотворении «Поэты»: тактильные образы передают ощущение муки («томит, обвивается, ранит»), а визуальные образы («чуть зримым сияньем», «уборной, *кружащейся* в сумерках летних» [143, с. 418]) создают эффект мезопического (сумеречного) зрения.

Экспериментируя с прямыми обозначениями чувственных ощущений, В. Набоков заключает, что лирика не может быть бессубъектной. В стихотворениях «Что за ночь с памятью случилось?» и «Око» создается образ субъекта, обладающего безграничным восприятием, но утратившего память. Характеристика субъекта и его физиологии дана с помощью отрицания – перечисляются объекты, которые не входят в кругозор героя: «без лица, без чела и без век, / без телесного марева сбоку» («Око») [143, с. 439]; «ни тела, ни постели нет» («Что за ночь с памятью случилось?») [143, с. 432]. Парадоксальность такого восприятия в том, что обезличенный лирический герой не может перенять точку зрения всеведущего наблюдателя. Когда находится «решенье» («Что за ночь с памятью случилось?»): «решенье чистое, простое», «задача решена» [143, с. 431–432]), разрушаются условия самой задачи: герой-око теряет способность видеть («Око»: «ничего он не видит такого» [143, с. 439]). Бедность и однообразие аудиально-визуальных ощущений передаются с помощью неопределенных местоимений, однородных дополнений («какой-нибудь яркий залив», «кинематограф безмолвный / облаков, виноградников, нив» [Там же]). Аксиомы всеведения (нет условий и границ видения, нет физиологии) опровергаются с помощью риторических вопросов, которые включают указания на перцептивные ощущения (снег, вензель): «Что за ночь с памятью случилось? / Снег выпал, что ли?» [143, с. 431] («Что за ночь с памятью случилось?»), «И на что неземная зеница, / если вензеля нет ни на чем?» («Око») [143, с. 439]. В художественном дискурсе слово создает вещественный мир, даже если указывает на его отсутствие («постели нет» [143, с. 432], «не горы там видит, ни волны» [143, с. 439]).

Язык – это не только материал или инструмент, но и способ взаимодействия с миром. В произведениях разных жанров В. Набоков исследует возможности репрезентации недостоверного восприятия: герои всегда обладают ограниченной

перцепцией и ограничены в формах передачи своего опыта. Расширение значения устойчивого выражения или поиск прямого значения слова, реализация языкового клише являются формами деавтоматизации языка, которая происходит вследствие деавтоматизации восприятия. Лексика с сенсорной семантикой участвует в формировании события в критических, художественных, мемуарных текстах, организует фантастический (ср. слияние субъекта и объекта перцепции в рассказе «Василий Шишков») и металитературный сюжет (поиск верного слова, передающего опыт восприятия, в «Поэтах»).

В текстах французского периода подчеркивается, что физиология напрямую влияет на кругозор наблюдателя – именно поэтому явления психофизиологии передать словами труднее, чем галлюцинации, иллюзии, фантомы сознания. Способность вербализовать чувственный опыт зависит от художественного таланта, на который влияет 1) знание языков (в том числе и усвоение разных идиолектов); 2) собственный чувственный опыт; 3) умение определять исторически и культурно обусловленные формы восприятия.

ГЛАВА 4. ОПЫТ ВОСПРИЯТИЯ КАК АТРИБУТ ИДЕНТИЧНОСТИ ХУДОЖНИКА

4.1. Автометаописательная функция перцептивной образности

С помощью сенсорной образности оцениваются разные стороны писательской идентичности: 1) устройство органов чувств, когнитивных процессов (например, синестезия); 2) перцептивная поэтика в его текстах; 3) ограничения и возможности памяти, воздействующей на творчество. Хотя в произведениях, где В. Набоков исследует границы «правды» и «правдоподобия», писатель характеризует прежде всего чужую сенсорику, он отмечает ограничения и возможности собственного восприятия.

В авторефлексивных текстах размываются границы как между разными модусами восприятия, так и между создателем и повествователем, чтением и наблюдением. Биографический автор оценивает, насколько точен его собственный язык и восприятие: объектом рефлексии является способность передавать уникальный сенсорный опыт, к которому можно отнести синестезию, стереоскопическую оптику, по охвату близкую фасеточному зрению, обостренное визуальное восприятие.

Для творчества переходного периода характерно внимание к восприятию как динамичному процессу: в художественных текстах В. Набокова смена режима перцепции, приводящая к смене идентичности наблюдателя, образует кульминацию. Именно в пограничной ситуации подчеркивается совпадение перцептивного опыта повествователя или героя и биографического автора. К такой общей области сенсорного опыта относится синестезия. В рассказе «Посещение музея» трансформация точки зрения рассказчика в момент его перехода из музея в советскую Россию маркируется визуально-обонятельным образом: «камень под моими ногами был настоящая панель, осыпанная чудно пахнущим, только что выпавшим снегом, на котором редкие пешеходы уже успели оставить черные, свежие следы» [143, с. 405]. Ситуации восприятия инвертируются: если в музее потерявшийся рассказчик видит пространство искаженно («от простора и пестроты было тяжело, мутно» [143, с. 404]), то в России, до того, как рассказчик осознал

свое фантастическое перемещение, он ведет себя как внимательный посетитель музея. В условно-реальном мире герой замечает элементы фикциональной реальности: «мягкая муть, туман, превосходно подделанный, с совершенно убедительными пятнами расплывающихся фонарей» [143, с. 405]. Перемещение от центра пространства (музей как центр города и литературного мира: выражения «сокровища музея – честь города», «честь не продается» [143, с. 400] отсылают к «Капитанской дочке» А. Пушкина) к периферии совпадает с рамкой текста. Чем ближе конец истории, тем больше появляется бутафорских декораций.

В пограничном пространстве образы, передающие эффект синестезии, наделяются металитературной семантикой. Зрительно-звуковая метаморфоза, когда рассказчику слышится шум театра, происходит в точке пересечения разных фикциональных миров и высвечивает авторское присутствие в вымышленном мире: «вдруг грянули аплодисменты, но, когда я дверь распахнул, никакого театра там не было» [143, с. 405]. Безлично-генитивное предложение отсылает к другим произведениям В. Набокова: «Защита Лужина» (1930) («Но никакого Александра Ивановича не было» [140, с. 465]), «Отчаяние» (1934) («никакого брата у меня никогда не было» [141, с. 515]). Визуальные образы, организующие пространство России, напоминают черные буквы на белой странице – «черные, свежие следы», «снег <...> белел на поленнице из-за забора», «особенная квадратность темных и желтых окон», «не снегом, не снегом был затерт твердый знак» [143, с. 406]. Точка зрения двоится: рассказчик видит трехмерное пространство как строку или группу литер на двумерном пространстве страницы. Когда наблюдатель-экскурсант оказывается участником зрелища, меняется и его режим перцепции: визуальный образ воспринимается им как звуковой, объекты восприятия – как знаки текста («при свете фонаря, форма которого уже давно мне кричала свою невозможную весть») [143, с. 406].

Запах свежести («чудно пахнувший» снег, «свежие следы» на нем [143, с. 405]) передается как ощущение, связанное и с воспоминанием о зиме в России, и с процессом письма на белом листе. Аудиальные ощущения, такие, как ритмический звук без источника («мягкий ленивый и ровный стук копыт» [143, с. 406]) или звук

шелеста («промокшими туфлями шурша по снегу» [Там же]), принадлежат и пространству России, и типографской машине. Перемещаясь к границе истории и границе государства, герой ощущает свою знаковую природу: его тело уподобляется тексту, карте: «взглянул на свою ладонь <...>, словно думая, что прочту на ней объяснение» [Там же]. Тело как текст является устойчивой метафорой в советской литературе, где герой, как и переместившийся в Россию персонаж из рассказа В. Набокова, буквально оказывается знаком идеологии [97, с. 83]. Синестетические образы, метаморфозы трехмерных объектов в двумерные - буквы, текст - являются знаком принадлежности художественному миру.

Значение синестетических образов в раннем и французском творчестве В. Набокова различается. В раннем творчестве В. Набокова синестетические образы указывают на широту восприятия героя, его причастность к потустороннему миру. Например, в одном из первых рассказов В. Набокова «Слово» наблюдателю-синестету открывается рай как бесконечно многообразное пространство: «душа была схвачена *ощущеньем божественной разноцветности*» [139, с. 32], «в их очах – *замиранье полета*», «цветы проливали на лету свой *влажный блеск*» [139, с. 33]. Воспринимать пространство одновременно с помощью нескольких органов чувств может одаренный поэт: все воспоминания о родине героя совмещаются в одном ангельском «слове», и слово, в свою очередь, разворачивается в целый рассказ о сне-прозрении. в «Защите Лужина» разыгрывание шахматной партии ощущается сразу несколькими каналами восприятия: сопоставляются визуальные и аудиальные впечатления («беглым взглядом скользил по шахматным нотам и беззвучно переставлял фигуры на доске» [140, с. 335]), осязание как дополнительный модус («щуплые шахматные фигуры» [140, с. 339], «движение фигуры представлялось ему как разряд, как удар, как молния, – и все шахматное поле трепетало от напряжения» [140, с. 358]).

В творчестве французского периода синестезия может указывать на ограничения памяти и сенсорики наблюдателя, когда одного из каналов перцепции недостаточно для воспоминания или восприятия. В рассказе «Облако, озеро, башня» синестетические образы используются в портретах мучителей главного

героя (визуально-аудиальные образы: «с чем-то неопределенным, *бархатно-гнусным* в облике и манерах» [142, с. 584]). Они указывают на тайную профессию Шрама, наименование которой («подогреватель» [Там же]) связано с «пропущенным» осязательным ощущением теплоты: «это был, как узналось впоследствии, специальный *подогреватель* от общества увеспоездов [*увеселительных поездов* – А.Д.]» [Там же]. В «Волшебнике» главный герой обладает двойной сенсорикой: оптические образы из прошлого («мельком напомнило что-то страшно далекое, <...> поздние укладывания в детстве, плывущую лампу, волосы сверстницы сестры» [143, с. 74]) совмещаются с осязательными ощущениями настоящего («без нажима вкусил ее горячей шелковистой шеи около холодка цепочки» [Там же]). Синестезия героев основана не на реальном опыте одновременного восприятия несколькими органами чувств, а на контаминации фантазии и апперцепции.

Повторяющиеся перцептивные образы позволяют сопоставить стереоскопическую оптику биографического автора, для которого художественный мир является творением, и персонажей, которые являются частью художественного мира. В рассказе «Весна в Фиальте» в бутафорском, но чувственно-достоверном пространстве города также появляются образы, отсылающие к писателю В. Набокову. Во-первых, образ чернильницы (писательского атрибута) – «несчастный уродливый предмет» [142, с. 574] – который дублируется в финале рассказа и включает анаграмму имени В. Набокова: «нежно-пепельная гора Св. Георгия с собранием крапинок костяной *белизны на боку*» [142, с. 571]. Двойное устройство оптики (гора как чернильница и как элемент ландшафта) соотносится с двойной точкой зрения художника. Замутненное зрение героев, видящих гору расплывчато («расплывчато очерченная гора Св. Георгия» [142, с. 562]), противопоставляется сенсорике автора, с точки зрения которого Фиальта является «вещью», которую можно переместить как чернильницу или напечатанный текст.

Запах подчеркивает многоуровневую организацию мира воспоминания. Пространство города имеет запах гари («отдает гарью» [142, с. 563]). Используется

синестетический образ, где цвет пепла характеризует обонятельное ощущение: «запахи этого серого дня» [142, с. 564]. В воспоминаниях о юности героя встреча с Ниной происходит одновременно с «далеким пожаром» [142, с. 566]. Сама Нина пахнет гарью: «Смешно, как они одинаково пахнут, горелым сквозь духи, все эти сухие хорошенькие шатеночки» [142, с. 580]. Запах гари как образ утраченной любви используется в рассказе И. Бунина «Поздний час» (написан позднее «Весны в Фиальте» В. Набокова, в 1938 г.), где герой вспоминает, как впервые целует руку возлюбленной во время пожара.

Другой запах – «бескорыстно пахучих фиалок» [142, с. 581] – позволяет говорить о Фиальте как о многоуровневом пространстве: оно чувственно воспринимается героями, имеет текстовую природу (звуковая ассоциация: Фиальта/фиалка), существует в вымысле героя, находящегося в другом городе, где источника фиалкового запаха нет («понял то, чего, видя, не понимал дотолле, почему давеча так сверкала серебряная бумажка, почему дрожал отсвет от стакана <...>, и я уже стоял *на вокзале, в Милане*» [Там же]). В реальный город герой перемещается из своих фантазий, из несуществующего города Фиальта, название которого отсылает к русской Ялте и, как отмечает Б. Бойд, к итальянской непризнанной республике Фиума [38, с. 497]. Как и другие герои произведений Набокова французского периода (Синеусов, главный герой «Волшебника», К. в «Solus Rex»), Василий оказывается одиноким правителем страны собственных фантазий («чистильщик сапог с беззубой улыбкой предлагал мне свой *черный престол*» [142, с. 578]). Однако полный контроль над Фиальтой имеет автор, тогда как герой пользуется лишь «тенью власти».

Утрата контроля над вымышленным миром для В. Набокова аналогична процессу забвения. В стихотворении «Мы с тобою так верили в связь бытия» забвение лирического героя разворачивается от наблюдения графемных комбинаций к ощущениям низшей сенсорики. Пространство прошлого живописно, оно насыщено «цветами», «чертами» [143, с. 432]. Забвение оценивается как процесс выцветания, стирания («по цветам не моей», «по чертам *недействительной*» [Там же]). Зрительное восприятие совмещается с

осязательными ощущениями («дымка волны», «ложбины сырой» [Там же]), трансформируются очертания визуальных объектов (сливаются две вертикальные фигуры: «вижу столбы и тебя со спины» [Там же]). Редукция памяти графически воспроизводится как трансформация строфы, стихи в которой несимметричны. С одной стороны, в стихотворении графически воспроизводится непреодолимый ландшафт – вершины и провалы («до нагорного вереска» [Там же]); с другой стороны, лирический герой меняет модус восприятия – от зрения («вижу») к осязанию («от ложбины сырой» [Там же]). Забвение – утрата не только воспоминаний, но и способности их передать (вместо существительного употребляется субстантивированное прилагательное: «прямо в закат на своем *полуночном*» [Там же]). Лексема «сырой» имеет другое значение – «недоработанный, недоделанный» [151, с. 785]: путь от «сырой ложбины» до «нагорного вереска» уподобляется созданию художественного текста. Лирический герой стремится убедить персонажа-адресата в том, что будущее и настоящее не связаны с прошлым. Последний стих и путь героя обрываются на середине: язык характеризуется как ускользающий (образ невидимого велосипеда), ограниченный («*между мелью и тонущим*» [143, с. 432] – слово *мель* обозначает не место спасения тонущего, а препятствие для корабля, ср. «*сесть на мель*»), неточный (авторская пунктуация: знак «→» ставится между частями сложносочиненных предложений, перед союзом «как» и сказуемым и т.д.).

Авторефлексивная природа сенсорных образов проявляется в том, что визуальное восприятие является главным способом перцепции и инструментом памяти как для биографического автора, так и для персонажей. Выбор зрения как главного модуса мотивирован двойственной природой литературы: текст визуально воспринимается как ряд графем («я взглянул на мостовую, на белый ее покров, по которому тянулись черные линии» («Посещение музея») [143, с. 406]), в процессе чтения возникает иллюзия непосредственного восприятия (в «Пушкин, или правда и правдоподобие»: «самый лучший читатель – это эгоист, который наслаждается своими находками, укрывшись от соседей» [129, с. 546]). Уникальной чертой собственного стиля В. Набоков считает масштабирование

изображения: от пристального, микроскопического видения (центр пространства) к общему плану (периферийное зрение переходит в сенсорную депривацию).

На то, что в мемуарных текстах проявляется именно художественная идентичность биографического автора, указывает имплицитный сюжет о развитии дара. В мемуарной прозе рассказчик проявляет свою профессиональную идентичность, когда трансформирует «неуловимый» перцептивный опыт в литературный вымысел и проявляет остроту зрения, свойственную художнику: «все носило неуловимую, но несомненную печать доброты» [142, с. 597] («[Памяти А. О. Фондаминской]»). Эстетический подход рассказчика проявляется в его способности запоминать мелочи: «как же я запомнил прелестную, покойную комнату, осененную книжными полками, – и заботу, продуманную до мелочей» [142, с. 598] («[Памяти А. О. Фондаминской]»). В некрологе И. В. Гессену важный этап развития дара связан с переживанием смерти как ослеплением: «странная близорукость одолевает душу после смерти любимого человека и вместо коренного его образа подворачиваются всякие бедные пустяки» [143, с. 596].

Талантливый писатель видит во временной дистанции художественную возможность: например, воспоминания о детстве замещаются актуальным перцептивным опытом. Собственная точка зрения в прошлом и точка зрения другого человека остаются недоступными для рассказчика. Такое ограничение кругозора воспроизводится как перевод визуального образа в гаптический: «градина на подоконнике, человеческий образ» («О Ходасевиче») [143, с. 590], «Я уже больше никогда ее не видел. И вот сейчас хочется слабыми человеческими руками удержать еще на несколько мгновений все это» («[Памяти А. О. Фондаминской]») [142, с. 599]. Границы восприятия преодолеваются вымыслом художника. О близком человеке рассказчику напоминает игра судьбы: например, увлечение И. В. Гессена гегелевской триадой в юности влияет на формы посмертного воспоминания о нем («Чудо его приезда оказалось лишь антитезисом, и теперь силлогизм завершен» [143, с. 596]); нарушение «своей привычки чужого бытия» [курсив В. Набокова – А. Д.] [143, с. 590] после смерти В. Ходасевича

позволяет рассказчику осознать, что стихи поэта являются «завещанным сокровищем» («Обратимся к стихам») [Там же].

В мемуарном дискурсе В. Набокова образ «сокровища» обладает несколькими значениями. Во-первых, используется традиционная семантика воспоминания как сокровища (ср.: «Люблю мой камень драгоценный» Д. С. Мережковского). Во-вторых, как отмечает D. Mollaret, запомнившийся сенсорный образ оценивается как драгоценный [267, с. 91]. В-третьих, сокровищем является и звучащее слово, вызывающее в памяти субъекта воспоминания: «Даже если это было давно, сладость и странность детства остаются в самом слове: “childhood”» [Там же]. В мемуарном дискурсе повествование о прошлом, воспоминание фикционализируются; мемуарист, комбинирующий элементы воспоминания, сопоставляется с художником, который создает шедевр искусства.

Художественный сюжет о развитии литературного дара в мемуарном дискурсе связан с расширением границ зрения. Широкое периферийное зрение осмысливается рассказчиком как особенность собственной оптики, позволяющей проследить превращение воспоминания в автономную фикциональную реальность: «Но что же я-то тут делаю, посреди стереоскопической феерии? Как попал я сюда?» [135, с. 558]. В «Mademoiselle O» от «младенческой живописи» рассказчик переходит к «запечатлению настоящих, взрослых картин» [135, с. 559] – то есть к литературе. Сопоставление цветных карандашей со словом имеет иронический характер: карандаши «ломки», «коротки», у них шатаются «кончики» [135, с. 558]. Так и фантазия писателя оказывается исчерпанной, если опирается только на память: «Увы, эти карандаши я тоже раздарил вымышленным детям» [135, с. 559]. И слово, и карандаш способны фиксировать уникальные состояния сознания. Изменение творческой задачи связано со сменой живописной техники: от копирования, воспроизведения и удваивания ощущения за счет указания на его источник (в контрастных тонах: «дым из домишки, где варят шпинат» [135, с. 558]) к запечатлению неуловимых чувственных впечатлений: «будто бы не оставляющий следа на бумаге», «Как все *размазалось*, как все *поблекло!*» [135, с. 559].

Рассказчик в мемуарном дискурсе и биографический автор обладают разными кругозорами. Перцептивный опыт рассказчика мемуарных произведений и биографического автора сближаются в момент, когда воспоминания оформляются в литературный текст. Рассказчик, как и биографический автор, идентифицирует себя с писательским трудом, он всегда рефлексивен в момент письма.

Способом оценки собственной перцептивной поэтики является автопародия. В стихотворении «Отвяжись – я тебя умоляю!», посвященном России, кинестетическое ощущение «наплывания» отсылает к одноименному стихотворению «К России» («Плыви, бессонница, плыви, воспоминанье» (1919)). Аудиальный образ воя – гротескная инверсия аудиальных образов из ранних стихотворений (см., к примеру, «Россия» (1921): «я слышу твой реющий зов» [139, с. 494]). Трансформируются визуальные образы, связанные с русским пейзажем: «на озаренный дождь наряд ее похож» («Орешник и береза» (1923)) [139, с. 475], «легкое, зеленое сиянье» («Березы» (1921)) [139, с. 548], в «Отвяжись...» – образ со значением загрязненности: «сквозь дрожащие пятна березы» [143, с. 419]. Осязательное ощущение от прикосновения («слепец, я руки простираю / и все земное осязаю / через тебя, страна моя» («К России» (1928)) [140, с. 591]), воспринимается как боль («обескровить себя, искалечить, / не касаться любимейших книг» [143, с. 418]).

В ранней лирике В. Набокова сон лирического героя возвращает его в пространство воспоминания («Расстрел» («Бывают ночи: только лягу...») (1927), «Сон на акрополе» (1923)). В стихотворении 1939 г. мотив сна наделяется противоположной семантикой: сон о России оборачивается кошмаром («не ищи в этой угольной яме, / не нащупывай жизни моей!» [143, с. 419]) или бессонницей («отказаться от всяческих снов» [143, с. 418]). Основные перцептивные характеристики вымышленного пространства России не меняются, но оптика лирического героя инвертируется. Аберрации восприятия лишают его способности ясно выразить мысль. Так, эффект взгляда «сквозь слезы» ощущает адресант-наблюдатель, но субъектом действия оказывается Россия – «о Россия, сквозь слезы <...> / дорогими слепыми глазами / не смотри на меня, пожалей» [143, с. 419]. Образ

России осмысляется В. Набоковым как часть художественного мира собственной русскоязычной лирики. Если ранние стихотворения передают ясное, незамутненное восприятие, то в произведениях конца 1930-х гг. представлена оптика слепца.

Как видно, особую функцию в автометаописании выполняют визуальные образы. Они обусловлены двойственной природой языкового знака – в его графемном воплощении и в способности указывать на зримый объект. Чужое восприятие – например, другого человека или самого себя в прошлом – нельзя присвоить, но можно выдумать. Во французском творчестве главным приемом авторефлексии оказывается языковая (употребление неточных обозначений, усложнение синтаксиса и др.) и сенсорная (синестетические образы, аберрации перцепции) инверсия. В полидискурсивных произведениях авторефлексия сосредоточена на аберрациях восприятия. Именно внимание к границам собственного кругозора высвечивает идентичность автора как художника. Развитие писательского дара связывается с экспериментами над разными типами сенсорики, в том числе над замутненным, недостоверным восприятием.

4.2. Сенсорная чувствительность как основание литературной генеалогии

Автометаописательная функция сенсорных образов в прозе В. Набокова французского периода связана с проблемой осмысления статуса литературы русского зарубежья в мировом литературном процессе. К прямым формам рефлексии историко-литературного контекста можно отнести критический и мемуарный дискурс («О Ходасевиче», «Литературный смотр»), где эксплицируется оценка современной литературы и эстетическая позиция писателя. Однако и в мемуарном, критическом, и в художественном дискурсах имплицитно сопоставление разных эстетических систем, в которых представлены уникальные способы восприятия. Перцептивные образы позволяют увидеть в истории литературы этапы развития художественной сенсорики. Автономные художественные миры могут не только влиять друг на друга, но и связываться

более сложными, нелинейными отношениями – накладываться, пересекаться, инвертироваться.

Перцептивные образы позволяют описать две противоположные сферы искусства: литературу «общего места» и индивидуальное творчество. Чужой художественный мир может быть оценен как «общее место», если в нем повторяются литературные топосы (творчество «коммунизма душ» («О Ходасевиче») [143, с. 588]). Литература идей и «общих мест» оценивается как артефакт коллективной памяти.

Такой художественный мир не запоминается, поскольку языковой шаблон используется как субститут индивидуального чувственного опыта: «в этих горных облаках ютится самая дрянная злободневность» [143, с. 592]. Слова, связанные с явлениями естественного мира, заменяются научно-технической, математической лексикой: «разрешить побольше метафизических задач с наименьшей затратой мыслительной энергии» («Литературный смотр») [143, с. 592], «мастерство» требует «логической компенсации в виде любой положительной величины» («О Ходасевиче») [143, с. 588]. Так, в логике «здравого смысла» рассуждает герой «Волшебника», когда пытается объяснить свое преступление «математикой восточного сластолюбия» [143, с. 43].

В стихотворении «Поэты» местоимение «мы», указывающее на коллективный характер точки зрения, задает инертный, пассивный характер восприятия. Герой-поэт перестает контролировать свой художественный мир. Чувственное ощущение появляется не как результат наблюдения, а как форма воздействия неодушевленных объектов на сенсорнику лирического героя: «свеча переходит», «пока очертаний своих не находит / беззвездная ночь в темно-синих ветвях» [143, с. 417–418]. Поэтический прием функционирует как визуально-ощутимый объект (визуальная метафора совмещается с термином версификации: «фосфорные рифмы последних стихов» [143, с. 417]), не подчиняется художнику. Деградация слога является чувственно-воспроизводимой иллюзией. В стихотворении тактильные и звуковые образы маскируют конкретный зрительный объект, который, очевидно, замечен наблюдателем, но назван только в примечании

к стихотворению («Расплывающиеся изумруды рекламы аспирина, находившейся на противоположном берегу Сены» [143, с. 743]).

Кинестетические перцептивные образы, характеризующие коллективное творчество, отсылают к общим темам и мотивам лирики писателей-современников, в частности – «парижской ноты».

Во-первых, гаптическое ощущение боли и усталости в произведениях В. Набокова воспроизводится с точки зрения героев, ощущающих одиночество или отчужденность и не замечающих сопричастности мира к их страданию. В «Истреблении тиранов» рассказчик представляет драку со стражниками ненавистного тирана так, как если бы в действительности участвовал в ней: «я, однако, отчетливо вижу потасовку, <...> ослепительную краску ударов – и затем (коли выйду жив из этого вихря) железную хватку стражников» [143, с. 369]; жест оступившегося Василия Шишкова подчеркивает его отчужденность от литературной группировки: «Шишков оступился и несколько более, чем полагалось для поощрения смеха, остался сидеть на полу» [143, с. 369]; Василия Ивановича в рассказе «Облако, озеро, башня» избивают: «проснулся, когда на нем стали шлепать мнимых оводов» « [142, с. 587]. Рассказчика «Истребления тиранов», Василия Шишкова, Лика, Василия Ивановича объединяет коммуникативная неудача – героям кажется, что их судьба зависит от несведущих, пошлых людей. Так и в поэзии «парижской ноты» кинестетический образ мук является знаком отчужденности лирического героя от коммуникативного пространства. Например, в лирике Ю. Мандельштама касание как форма невербальной коммуникации воспринимается как жест, доставляющий боль: «Как больно сжалась теплая рука!» («Два ноктюрна», из сб. «Остров» (1930)) [128, с. 275], «Я сердце сжимаю руками» («Ты знаешь ли это мученье?», из сб. «Третий час» (1935)) [128, с. 281]. В лирике Г. Иванова, Д. Кнута имплицирован мотив незавершенного касания: «грубо руки отводил» («Отрывок» (1915)) [85, с. 146], «Тянешься – не достает рука» («Мы живем на круглой или плоской...» (1922)) [85, с. 494]; «Расторгнуто кольцо сплетенных рук» («Восточный танец» (1928)) [89, с. 27].

Другой перцептивный образ, организующий пространство «общего места», связан с ощущением холода или депривацией восприятия. В произведениях В. Набокова холод и озноб являются физиологической реакцией героев на перемещение в чужой мир: например, героя «Посещения музея» «трясло от тоски и холода» [143, с. 407]. Ироническая семантика холода, отсылающая к стихотворению А. Блока «Голос из хора» (1910), эксплицируется в некрологе В. Ходасевичу – «сквозь холод и мрак наставших дней» [143, с. 588]. Герои представляют потусторонний мир (в эстетике поэтов-модернистов – мир после апокалипсиса) как замерзший: образ Ходасевича сравнивается с «градиной на подоконнике» [143, с. 590]. В разговоре Синеусова и Фальтера дихотомии «холод»/«тепло» и «земной»/«неземной» мир используются в софистическом споре («Позвольте мне спросить вас: существует ли Бог? – Холодно, – сказал Фальтер» [143, с. 133]): Фальтер уклоняется от прямого ответа на вопрос о Боге, подчеркивая, что вопрос Синеусова не учитывает материальные, чувственно-конкретные проявления божественного замысла. Для героев, ищущих путь в потусторонность, земной мир является чужбиной.

Семантика «холода» в поэзии модернистов, где Север – место творческой инициации [27, с. 197], трансформируется в лирике «парижской ноты», приобретает танатологические коннотации: холодная чужбина – место, где прерывается инициация. Эмиграция, переход за границу происходит одновременно с наступлением вечной зимы, замерзанием России (вспоминая о родине, лирический герой обращается к застывшему в его памяти образу). Ощущение холода доставляет муку – в чужом пространстве отсутствует очаг. Так, к примеру, в стихотворении Ю. Терапиано холод ощущают герои в разобщенном, пограничном мире: «В снежную русскую вьюгу, / В зимнюю трудную мглу, / Брату родному, другу: / – “Стой! Пропустить не могу!”» («Стихи о границе» (1938)) [188, с. 45]. В лирике Г. Адамовича чувство одиночества лирического героя сопоставляется со смертельным холодом: «И холод, растущий в груди, / И медленное умиранье» («За слово, что помнил когда-то...» (1930)) [7, с. 67].

Оторванность от мира переживается как «пустота» – особое кинестетическое ощущение, охватывающее лирического героя и окружающее его пространство. Например, в произведениях Л. Червинской пустыми являются и урбанистическое пространство чужбины, и внутренний мир скорбящей героини: «От пустоты, парижской пустоты... <...> / А виновато, сердце, только ты» («От пустоты, парижской пустоты...»), из кн. «Приближения» (1934)) [211], «Вывернуть бы душу наизнанку. / Пусть ее, скупую, видит свет...» («Где-то заиграла шарманка», из кн. «Приближения» (1934)) [211].

В произведениях В. Набокова подчеркивается, что «пустоту» нельзя почувствовать. Так, трансформированное устойчивое выражение «язык без костей» в финале «Истребления тиранов» («Я же, *«тень без костей»*, буду рад, если плод моих забытых бессонниц послужит на долгие времена» [143, с. 376]) позволяет сопоставить призрачную телесность рассказчика и самого тирана, который завладевает вниманием рассказчика и меняет его физиологию: рассказчик чувствует оглушение («оглушительно размножающим один и тот же вездесущий голос» [143, с. 362]), поглощение («он весь был во мне, упитанный силой моей ненависти» [143, с. 373]), слабость от бессонницы («последнее время изнываю от бессонницы» [143, с. 364]). Образ призрака в пустоте отсылает к стихотворениям А. Белого «Маг (Упорный маг, постигший числа...» (1904, 1908) и «Брюсов (Сюита)» (1931), где лирический герой, находясь в «душном, обморочном сне» [33, с. 410] или наблюдающий за «пустой» «пляской снов» [33, с. 228], одурманен иллюзией-магом, чье тело – «тень» от «тюлевых штор» [33, с. 409]. В описании комнаты рассказчика «Истребления тиранов» реминисценцией данных текстов служат «незанавешенное окно» [143, с. 364]) или возникнувшая «в своем же сне» фигура в «вуали темноты» [33, с. 227].

Фикциональная природа Василия Шишкова также связана с иллюзией ощущения «пустоты», когда герой испытывает непередаваемое чувство – «нужно непременно как-то разрядиться» [143, с. 410]. Фантомное сенсорное ощущение испытывает безрукий сторож в «Посещении музея»: «одну руку держа за спиной, а призрак другой в кармане» [143, с. 399].

Набоков подчеркивает, что передать чувство отчужденности на языке перцептивной образности невозможно. У ностальгии нет сенсорного аналога, фантомы сознания не могут выступать источниками перцептивного ощущения: отчуждение ощущается как депривация всех чувств. В отличие от реально пережитого сенсорного опыта, ностальгию невозможно точно вербализовать. В лирике «парижской ноты» топосы, связанные с сенсорикой изгнания, формируют поэтический словарь коллектива поэтов.

Обращение к поэтическим шаблонам «парижской школы» как источнику художественных сюжетов имеет авторефлективный характер. В произведениях «парижской ноты» осязательные образы наделяются оценочной семантикой, тогда как в произведениях В. Набокова им возвращается их прямое сенсорное значение. Мнительные, параноидальные герои В. Набокова испытывают боль отчуждения при соприкосновении с «застывшим» миром и возвращают себе сопричастность миру через растворение или исчезновение в чужом слове. В литературной среде русского зарубежья В. Набоков занимает пограничное положение: он переводит «общие места» литературы «незамеченного поколения» в собственную индивидуальную художественную систему.

Во французский период объектом осмысления являются и литературный коллектив, и образ национального гения («О Ходасевиче», «Пушкин, или правда и правдоподобие»). С образом гениального поэта связаны особые характеристики пространства: затемненность, скрытость, недостижимость («еще шаг, и он [Пушкин] вышел бы из ночи, богатой нюансами и полной выразительных намеков, где он остается, прочно войдя в наш тусклый день, который длится уже сто лет» [129, с. 545]). Критика современной В. Набокову литературы затруднена оптически: писатель не дает однозначной оценки или имплицитно ее, не упоминая имени писателя. Гениальные произведения русской литературы не просто влияют на национальный язык и формируют «общие места» культуры, они воспринимаются как автономные реальности.

Во французском творчестве В. Набокова переосмысливается поэтическое наследие Б. Поплавского, которому посвящена одна из ранних критических

заметок писателя («Борис Поплавский. “Флаги”» (1931)). Если в ранней критике В. Набоков отмечает звучность и «бессмыслицу» [141, с. 697] его стихов, то в конце 1930-х гг. писатель меняет оценку: подчеркивается уникальность лирики Б. Поплавского. Реминисценции стихотворений Б. Поплавского присутствуют в некрологе В. Ходасевичу: «добытчик ушел туда, откуда, быть может, кое-что *долетает до слуха больших поэтов*, пронзая наше бытие своей *потусторонней свежестью*» [143, с. 590]. Синестетический образ «свежих» звуков используется в цикле Б. Поплавского «Автоматические стихи» (1930–1933), где снег наделяется способностью звучать: «И леса высоких аккордов / Электрических снежных машин» («Золотая рука часов...») [159, с. 335], «Мы будто слышали голос. / Это труба тумана – / Это пенье фиалок – / Это снежная скрипка?» («Медленно вращаясь к времени») [159, с. 348]. Способность слышать тонкие звуки в мире, кажущемся беззвучным, оценивается как качество, объединяющее «больших поэтов» [143, с. 590]. К такому точному слуху стремится и сам В. Набоков [264, 298].

Глухая *Mademoiselle* – вымысел рассказчика, но через вымысел проявляются черты реальной гувернантки, без которой невозможны воспоминания о детстве. *Mademoiselle O*, уверенная, что слышит звук тишины, близка лирическому герою ранней лирики В. Набокова. Например, в стихотворении «Тихий шум» (1921) лирический герой ощущает свою сопричастность наполненному звуками неземному миру: «В нем все оттенки голосов, <...> / и пенье пушкинских стихов, / и ропот памятного бора» [140, с. 539]. Герой-творец способен услышать в парадоксальном «тихом шуме» отзвучавшие голоса.

Лирическая образность современных В. Набокову поэтов организует многоуровневое пространство в его произведениях. К примеру, отсылка к стихотворению Б. Поплавского «Флаги» (1928) и В. Ходасевича «Большие флаги над эстрадой» (1922) присутствует в драме «Событие». Флаги в пьесе являются знаком свершившейся роковой мести («Вера. А ты что, Алеша, предполагал: что будут ходить с флагами? Трощайкин. А? Что? Какие флаги?» [140, с. 470]), обернувшейся фантасмагорией (появляются героини-двойники: «Мешаев Второй. <...> Проскакиваю под флагом брата» [140, с. 514]). В поэзии Б. Поплавского флаг

служит символом чуда, в драме Набокова функционирует как «опознавательный знак» чужой фантазии – вымышленного чуда.

В стихотворении Б. Поплавского лирический герой и флаги связаны с метафизическим миром странствий, противопоставленным обыденному миру чужого праздника: «трубный голос *шамкал над бульваром*», «воздух спал, *не видя снов, как Лета*» [159, с. 189] (пространство обыденности, схожая семантика Леты присутствует в рассказе «Лик»: пьеса «сошла со сцены» «прямо в Малую Лету» [143, с. 376]) – «быстрый взлет», «шум салютов», «огромный спуск» [159, с. 189] (пространство праздника-путешествия). Другое назначение флага – служить похоронным покровом как на море («последним тонет среди обломков» [159, с. 189]), так и на суше. Флаг, утративший свою функцию и являющийся чужим элементом в обыденном мире, напоминает герою о возможности преодолеть отчуждение и быть понятым адресатом-возлюбленной в пограничном пространстве («Как душа, что покидает тело, / Как любовь моя к Тебе. Ответь! / Сколько раз Ты в летний день хотела / Завернуться в флаг и умереть» [159, с. 190]).

В мизансцене драмы В. Набокова «Событие» возлюбленные (Трощейкин и Любовь) находят общий язык и понимают друг друга («А хорошо было на этой мгновенной высоте» [143, с. 495]), когда отделены от других героев средним занавесом авансцены – занавес, как и флаг, организует пограничное пространство, где могут общаться души. Как и лирический герой Б. Поплавского, слышащий при взгляде на флаги «корабельную музыку» [159, с. 189], герои В. Набокова заморожены звуком: Трощейкин и Любовь выходят на авансцену в момент чтения бездарной символистской драмы Антонины Павловны «Воскресающий Лебедь»; чтение гувернантки («*Mademoiselle O*»), в финале рассказа сопоставленной с лебедем, позволяет рассказчику фотографически точно запечатлеть воспоминание.

Иной семантикой наделен образ флага в стихотворении В. Ходасевича «Большие флаги над эстрадой...». Единственной метафизической реальностью, существующей за границами видимого мира, является реальность мечты лирического героя: «Закрой глаза и падай, падай, / Как навзничь – в самого себя» [207, с. 238]. Погружение в мир собственного вымысла позволяет герою обновить

восприятие, увидеть обыденное как мечту: «И с обновленную отрадой, / Как бы мираж в пустыне сей, / Увидишь флаги над эстрадой» [Там же]. В стихотворении В. Ходасевича снимается противопоставление двух миров, на границах которых балансирует лирический герой Б. Поплавского. Утилитарное значение флагов как праздничного украшения в шумном, дисгармоничном мире подчеркивается в рассказе В. Набокова «Истребление тиранов»: «простая, бодрая музыка, оргия флагов» [143, с. 374], «черный от уличной грязи флаг» [143, с. 367]. Как и в стихотворении «Большие флаги над эстрадой...», флаг и музыка порождены сознанием безотрадного художника, являются символами вымышленной страны – «дико цветущего моего государства» [143, с. 355] у рассказчика В. Набокова и «пустыни» [207, с. 238] у лирического героя В. Ходасевича.

Собственная писательская идентичность выстраивается не только через противопоставление своего творчества произведениям других авторов. В. Набоков ощущает себя частью поколения. И в произведениях В. Набокова, и в лирике Г. Адамовича через замену визуальных ощущений кинестетическими передается состояние иступления и забвения: «Я помню: костры, облака, / И вдруг под мехами рука / Чуть тронула руку мою» («В.Ф.» (1917)) [7, с. 159], «Нет, я не увижу ее никогда! / О, как мне холодно! Прощай, прощай!» («Летит паровоз, клубится дым...» (1939)) [7, с. 192]. Реминисценция стихотворения «Когда мы в Россию вернемся...» (1936) присутствует в рассказе-демистификации «Василий Шишков»: «боюсь последствий, которые и не снились любомудрию Гамлета» [143, с. 412]. Описанию этих «последствий» отказа от жизни посвящено стихотворение «Поэты», где ключевым оказывается образ невидимой дороги, отсылающий к лирике Адамовича: «Молчанье далекой дороги тележной, / Где в пене цветов колея не видна» [143, с. 418] – «Пешком, по размытым дорогам, в стоградусные холода» [7, с. 76]. Образ телеги также отсылает к стихотворению Г. Адамовича «Холодно. Низкие кручи» (1920), в последней строфе которого ощущение холода является посмертным воспоминанием героя: «Этого мертвого края, / Этого мерзлого края / Я позабуду печаль» [7, с. 153]. Если в лирике Г. Адамовича образ «размытой дороги» («Когда мы в Россию вернемся...») [7, с. 76] был атрибутом родного

пространства и метафорой памяти лирического героя (реальная Россия и Россия в воспоминаниях), то у В. Набокова образ лишается трагических коннотаций – дорога цветет. Если лирический герой Г. Адамовича воспринимает возвращение в Россию осязательно (холод, колыхание, нагота), то в стихотворении В. Набокова у героя есть возможность увидеть дорогу в Россию, которая «не видна» из-за цветов.

В. Набоков оценивает оптику автобиографической прозы писателей русского зарубежья. В отличие от «Mademoiselle O» В. Набокова, где и вымысел, и воспоминание оцениваются как равноправные, но взаимосвязанные источники вдохновения (образ гувернантки «вызывается» из памяти с помощью фантазии [135, с. 572]), в произведениях современников память – материал фантазии. В романе М. Осоргина «Времена» невозможность достоверно воспроизвести воспоминание оборачивается трагедией художника, который противопоставляет правду и вымысел («но я пишу не произведение – я пишу жизнь» [152, с. 106]).

Взгляды на искусство М. Осоргина и В. Набокова близки. Роман В. Набокова «Король, дама, валет» М. Осоргин считает «талантливым романом, который мог появиться на любом языке» [154, с. 41] и в котором нет «ничего общего не только с беженством, но и вообще с русской жизнью» [Там же], анализируя роман «Подвиг» (1930) писатель отмечает способность В. Набокова «видеть и сопоставлять», но считает автора «Камеры обскуры» писателем, «стоящим вне прямых влияний русской классической литературы» [153, с. 104].

И в романе М. Осоргина «Времена», и в рассказе В. Набокова «Ultima Thule» рассказчики сопоставляют разрозненные воспоминания с разноцветными осколками, мелочами: «пишет не память, а воображение, и пишет не по архивным залежам, а лишь подбирая цветные камушки отшлифованных прибором ощущений и подрисовывая их» («Времена») [152, с. 8] – «камни, как кукушкины яйца, кусок черепицы в виде пистолетной обоймы, осколок топазового стекла, что-то вроде мочального хвоста, совершенно сухое, мои слезы» («Ultima Thule») [143, с. 115]. В отличие от рассказчика М. Осоргина, Синеусов все же находит смысл в разрозненных деталях: они передают горе героя и несут весть о смерти («совершенно сухое», «кукушкины яйца», «кусок черепицы в виде пистолетной

обоймы», «мои слезы» [Там же]). Если рассказчик М. Осоргина не может масштабировать, подбирать воспоминания («*вглядываясь в даль жизни*» [152, с. 44]), то Синеусов не замечает, что весь мир сопричастен его горю.

В текстах В. Набокова и М. Осоргина используется метафора воспоминания как путешествия или прогулки. В «Solus Rex» король путешествует в собственном сне и в воспоминании. Маршрут его передвижения соотносится с композицией рассказа: «Король повернул из сна вправо» [143, с. 85], «его мысль уже шла на встречу Фрею» [143, с. 87]. Схожий прием использует в автобиографическом повествовании М. Осоргин: повороты мысли-воспоминания связывают несколько временных планов памяти: «я крутым поворотом возвращаюсь к первым дням гимназической учебы» [152, с. 41]. И у В. Набокова, и у М. Осоргина постперцепция представлена как нелинейный процесс. Однако, в отличие от героев В. Набокова, рассказчик М. Осоргина фиксирует хаотичность восприятия, когда вымысел и воспоминание смешиваются: «Наш мозг не фильма, а светочувствительный песок, и я, взяв горсть, пропускаю его струйки между пальцами» [152, с. 46].

Визуальный образ киноплёнки у В. Набокова приобретает иное значение – восприятие и память, хотя и ограничены, участвуют в организации художественного целого. В финале «Волшебника» в образе плёнки совмещаются две характеристики пространства – осязаемость и эстетическая условность. В экспозиции рассказа «тонкая оболочка» имеет двойное значение: с одной стороны, темпоральное («пока <...> не затвердела» [143, с. 43]: герой испытывает влечение не к женщинам, а к детям); с другой стороны, эвфемистическое – преступление воспринимается героем как способ приобщиться к прекрасному. Образ плёнки повторяется в финале произведения, в момент смерти героя, когда фразеологическая и перцептивная точки зрения переходят к повествователю: «и плёнка жизни лопнула» [143, с. 81]. Законченная жизнь оказывается элементом художественного целого, в роли носителя «прозрачного» видения выступает субъект, способный изменять ход времени, – художественный автор.

И у М. Осоргина («Старый терапевт <...> показал мне сокровища археологического музея, собранные его любовью и старанием: и сасанидские блюда, и клыки мамонта» [152, с. 47]), и у В. Набокова («Посещение музея») структура памяти сопоставляется с музеем, где экспонаты не поддаются каталогизации. У М. Осоргина память – способ художественно преобразовать «неубедительно устроенный мир» [152, с. 59]; у В. Набокова сам мир участвует в судьбе героя.

В романе М. Осоргина взросление рассказчика происходит одновременно с расширением его кругозора, когда «мир перестал стесняться показывать свою грязь» [Там же]. Развитие восприятия связано с переходом от высших форм чувственности к низшим: «Ни в одном возрасте так не сказывается власть запахов – черемухи, мускуса, гниения» [Там же]. Оптика рассказчика, в детстве отмечавшего только явления внешнего мира, обращается к фикциональным мирам и литературе: «в лермонтовский период» [152, с. 60], «мы не просто читали произведения, мы видели их авторов» [152, с. 65]. Для В. Набокова образы низшей сенсорики и в особенности запахов, напротив, высвечивают одухотворенность всего мира.

Рассказчик М. Осоргина близок нечувствительным героям В. Набокова, чье внимание подчинено фантомам сознания: «я протянул руку, чтобы гостя задержать, но он растаял, по-старчески дрожа от холода исчезновения» («Истребление тиранов») [143, с. 368]. В художественном мире В. Набокова невнимательный наблюдатель не находит источника перцептивного ощущения: потусторонность, условно-реальный мир, детство и настоящее воспринимаются им как автономные. Так и у М. Осоргина мир детства непроницаем для взрослого художника («Я перестал любить жизнь, – <...> и причин слишком много, чтобы их перечислять; <...> двери на засове и обиты войлоком» [152, с. 39]). У В. Набокова прошлое и потусторонность «пропитывают» художественный вымысел, как свет: «светящиеся вогнутости между складками гардин, за которыми бодрствуют уличные фонари» («Mademoiselle O») [135, с. 566]; как воздух: «рядом, в запертой

комнате, из-под двери которой дует стужей, готовится, как в детстве, многоочитое сияние» («Ultima Thule») [143, с. 137].

Писатель осмысляет иерархию перцептивной образности в автобиографическом дискурсе современников. Вымысел, смешанный с воспоминанием, оказывается артефактом эпохи, а не содержанием сознания художника: «я их сплетаю в книгу, чтобы уж нечего было больше хранить и беречь» [152, с. 184]. Как и в текстах М. Осоргина, в произведениях В. Набокова подчеркивается неполнота памяти и фрагментарность сенсорики. Однако именно через осмысление границ восприятия (собственного и чужого) проявляется художественная индивидуальность.

Эпигонство – это попытка выдать собственные aberrации восприятия за действительный перцептивный опыт, приписать его другим наблюдателям. В. Набоков видит себя вне писательских коллективов и группировок, хотя в литературных объединениях отмечает талантливых поэтов. Так, во французском творчестве писатель пародирует стиль Г. Адамовича, меняет собственную раннюю оценку лирики Б. Поплавского, оспаривает биографический метод близкого ему поэта В. Ходасевича. В. Набоков мог читать первые главы романа-эссе М. Осоргина (впервые опубликованы в 1938 г. журнале «Русские заметки», № 6, 7, 70 в Париже; в 1942 г. – в американских журналах «Новое русское слово» и «Новый журнал»), как и другие автобиографические произведения писателей русского зарубежья (И. Бунин, И. Шмелев, З. Гиппиус, В. Ходасевич). Основанием критики автобиографического повествования в литературе русского зарубежья для В. Набокова оказывается чувственная недостоверность процессов памяти: в памяти нельзя «сохранить» сенсорные впечатления, они представляют собой динамическую структуру. В приемах трансформации мемуарного дискурса В. Набоков отличается от М. Осоргина, писателя, который также критикует автобиографии писателей-современников («вереница однотонных и потому довольно нудных воспоминателей» [154, с. 40]). В произведениях французского периода В. Набоков, переосмысляя поэтику автобиографий русского зарубежья, выстраивает миры, на которых в одинаковой степени влияет и сенсорики, и

воспоминания, и литературная память художника – в том числе его «генетическая» связь с классикой на родном языке.

В. Набоков создает собственную иерархию писателей русского зарубежья, в основе которой лежит художественная сенсорика – способность автора чувствовать мир и владеть словом, предназначенным для трансляции ощущений. Б. Поплавский оценивается как поэт, способный воспринимать музыкальную гармонию – в произведениях В. Набокова музыкальная гармония выстраивается с помощью аудиальных образов, связана с ощущениями шума, тихого звука. В лирике Г. Адамовича В. Набоков выделяет образы осязания: и у В. Набокова, и у Г. Адамовича осязание является вспомогательным модусом перцепции. Осязательная память однообразна (холод/тепло), в отличие от визуальной. Если у Г. Адамовича переход от зрения к гаптике связан с необратимым забвением, то у В. Набокова гаптические образы представлены с точки зрения несведущего героя и являются одной из характеристик чувственно-многообразного пространства. Иную семантику недостоверного восприятия В. Набоков отмечает в лирике В. Ходасевича: иллюзорность – и объект художественной рефлексии, и уникальная черта стиля поэта.

Несмотря на то, что в произведениях французского периода рефлексия современной писателю русской литературы имеет итоговый характер, В. Набоков не дистанцирован от литературного процесса. Напротив, ключевой проблемой оказывается поиск собственного литературного родства и художественной генеалогии, которая не только восходит к классикам русской и мировой литературы, но связана также с многообразной литературой русского зарубежья.

4.3. Физиология восприятия в ситуации языкового и пространственного перехода

Во французский период объектом художественного осмысления для В. Набокова оказываются семантические константы переходности: варианты трансгрессии рассматриваются с точки зрения ситуаций восприятия, под которыми можно понимать «широкий круг явлений и процессов, начиная от простого осознания человеком того, что с ним в тот или иной момент происходит, до

обобщения сенсорного или чувственного опыта в виде окружающей нас объективной действительности в образе мира и его отдельных фрагментов» [93, с. 13] (см. о ситуации восприятия в языке [95, с. 76]). Характер перехода (пространственного, временного, метафизического, лингвистического) определяется условиями восприятия и физиологией наблюдателя.

В текстах, где эксплицируется **мемуарный дискурс** и ситуации восприятия соответствует постперцепция, присутствует образ географического перехода. В некрологе «[Памяти А. О. Фондаминской]» (а также в более позднем некрологе В. И. Гессену (1943), стихотворении «Перешел ты в новое жилище...» (1929) на смерть Ю. И. Айхенвальда), рассказе «Mademoiselle O» последние воспоминания о героях связаны с переездом рассказчика.

Переезд влияет на сенсорику наблюдателя. Герой воспоминания предстает в ином свете: с одной стороны, «еще потолстевшая, совсем поседевшая и почти совершенно глухая» Mademoiselle [135, с. 571]; с другой стороны, ее лебединая трансформация – «я различил что-то большое и белое», «он пытался забраться <...>, но ничего у него не получалось» [135, с. 572]. В некрологе А. О. Фондаминской образ героини двойственен: до переезда «лицо ее сияло приветом» [142, с. 597] – после переезда рассказчик помнит «маленькую темную фигуру» [142, с. 598]. В момент перемещения впечатление трансформируется в элемент постперцепции: анималистическая и поэтическая трансформация портрета гувернантки (Царевна-Лебедь) в «тусклой ауре» («Mademoiselle O») [135, с. 572]; образ Амалии Осиповны лишается колористической и световой характеристики, меняется масштаб изображения (в последнем воспоминании не видно лица, рассказчик помнит фигуру). Эксплицируется литературная природа воспоминания. Рассказчик «Mademoiselle O» в финале вспоминает «Юлию, или Новую Элоизу» Ж.-Ж. Руссо; некролог А. О. Фондаминской заканчивается вставной конструкцией, воссоздается эффект незаконченного повествования.

Неточная характеристика перцептивных образов противопоставлена точному указанию географических мест, которое создает иллюзию документальности воспоминания: «Советская революция переместила нас на

полтора года в Крым, а оттуда мы навсегда уехали за границу. Я учился в Англии, в Кембриджском университете» («Mademoiselle O»), [135, с. 571] «Скоро я уехал из Парижа» («[Памяти А. О. Фондаминской]») [142, с. 598]. Сообщение о перемещении выделяет последнее воспоминание о герое (ср. «Василий Шишков»: «через месяц я покинул Париж» [143, с. 412]), которое оказывается нечетким («готовое вот-вот беззвучно рухнуть» («[Памяти А. О. Фондаминской]») [142, с. 599]). В момент перемещения внимание рассказчика рассеивается. Географически переезд не обязательно ведет к новому этапу в жизни рассказчика, но он трансформирует его восприятие: условно-историческая правда оказывается объектом для свободного литературного вымысла.

В текстах **критического дискурса** воспроизводится ситуация чтения: точка зрения читателя изоморфна точке зрения всеведущего повествователя в художественном дискурсе, из-за чего возможна объективная оценка чужого творчества. В критическом дискурсе такая позиция рассказчика задает особые формы трансгрессии – между разными художественными мирами, снами.

В критических текстах В. Набокова мотив перемещения является сюжетообразующим, характер передвижения указывает на оценку чужого творчества. В «Литературном смотре» имплицирован сюжет о поэтическом вхождении в мир коллективной фантазии, имеющей примитивный ландшафт. В некрологе «О Ходасевиче» творчество сопоставляется с охотой в недостижимых местах: «А добытчик ушел туда, откуда, быть может, кое-что долетает до слуха больших поэтов» [143, с. 590] (в стихотворении на смерть Ю. И. Айхенвальда «Перешел ты в новое жилище...» смерть сравнивается с новосельем в соответствии с фольклорной трактовкой мотива смерти/похорон). Рассказчик, который сопоставляет В. Ходасевича с его современниками и способен отличить «настоящее, единственное» [143, с. 588] от художественного «заказа», способен перемещаться между уникальными вымышленными мирами.

Мотив перехода из сна в сон или из одного художественного мира в другой используется в художественных произведениях, где присутствуют элементы критического дискурса. В рассказе «Василий Шишков» герой выступает в роли

литературного критика-поэта – он оценивает произведения рассказчика и предлагает оценить собственные стихи. В отличие от рассказчика, для Василия Шишкова чувственное и чувствительное противопоставлены как низкая сфера сознания высокой: «Хочу вас предупредить, что я ваших книг не люблю <...> [критическая оценка Василия Шишкова «идейного» содержания книг – А.Д.]. Вместе с тем вы обладаете, чисто физиологически, что ли, какой-то тайной писательства, секретом каких-то основных красок [характеристика сенсорики рассказчика – А.Д.]» [143, с. 409]. Схожая модель сопоставления повествователя и героя используется в рассказе «Лик»: хотя здесь нет прямого указания на их взаимоотношения, повествователь передает два режима восприятия – вымысел и чтение/просмотр (критика пьесы «Бездна» в экспозиции рассказа). И повествователь, и герой чувствительны к кинестетическим ощущениям (повествователь: «с менее крепким раствором забвения», «ни один толчок таланта не нарушает законного хода действия», «плод скороспелый, кислый» [143, с. 376] – Лик: «с горячей каплей краски» [143, с. 382], «подталкивал слабого спутника» [143, с. 390], «отпил из стакана и сразу закашлялся» [143, с. 392]). В финале фразеологическая точка зрения повествователя и Лика сближаются: воспоминание о белых туфлях является «формулировкой», которая «спасает положение» [143, с. 397] и предотвращает смерть Лика (как и гоголевский призрак Акакия Акакиевича, сдирающий шинели у прохожих, Лик возвращается за новыми туфлями).

Всеведение возможно только в границах мира мечты или вымысла, где все подчинено воле героя («все совершенно отчетливо и логично, придраться не к чему» [Там же]). Перемещение между мирами связано с изменением точки зрения героя: позиция всеведения соответствует объективной оптике повествователя-критика.

В текстах **художественного дискурса** ситуация восприятия состоит из нескольких параллельных процессов. Помимо непосредственного наблюдения, герои вспоминают и фантазируют. В художественном дискурсе преобладающей формой трансгрессии является языковой переход: перемещение в другой мир всегда меняет речь персонажа.

В произведениях французского периода герои В. Набокова теряют свою языковую автономность. В «Лике» такой лингвистический переход репрезентирован через наложение естественных языков – французская речь написана по-русски: «Это мои, – сказал Лик по-французски» [143, с. 397]. Происходит смена языка героя, но язык повествования не меняется. В финале «Волшебника» неологизмы создают эффект слияния двух языковых личностей: «“Душенька моя”, – повторил он и, отведя трущимся носом кудрю, *теребливо* прилаживаясь, почти без нажима вкусил ее горячей шелковистой шеи» [143, с. 74]. В слове «теребливо» реализована энантиoseмия – оценочная точка зрения («терпеливо») принадлежит герою, не видящему себя со стороны, а пространственная и перцептивная («терebить») принадлежит повествователю. В момент полного языкового перехода или утраты лингвистической автономности восприятие трансформируется: герою открывается собственная знаковая природа. Ситуация физической смерти совпадает с нижней рамкой текста. В «Ultima Thule» этот сюжетный прием эксплицирован в речи шарлатана Фальтера, которую по памяти записывает Синеусов: «Вместе с тем мы с вами все-таки смертны, но я смертен *иначе, чем вы*» [143, с. 135]. Если по сюжету Фальтер умирает, то и Синеусов переживает смерть – перестает записывать воспоминания о возлюбленной.

В пограничном пространстве герои пользуются вымышленными языками. В «Solus Rex» язык королевства создается смешением языков, которыми, очевидно, владеет главный герой Кр. (по замыслу Набокова, также выдуманный Синеусовым): «*morndamer wagh*», «*erldag wagh*» (английский, немецкий) [143, с. 85]. На принадлежность героя к другому миру указывают пунктуационно выделенные цитаты и отсылки к вымышленным источникам: в «Истреблении тиранов» – «тень без костей» [143, с. 376], «лопнул в горле нарыв при виде уморительных трюков пуделя» [143, с. 375]; в «Solus Rex» – цитата из рассказа «Ultima Thule» («“грустного и далекого” острова» [143, с. 91]), где поэма об одиноком короле написана на неизвестном иллюстратору языке; в «Изобретении Вальса» – стихотворение Турвальского. В художественном дискурсе

пунктуационно отделенное от основного текста высказывание в действительности указывает на принадлежность разных миров одному и тому же творцу. Скрытая реминисценция (например, по замечанию А. Бабикова, стихотворение Вальса «К Душе» отсылает и к ранним стихам В. Набокова, и к тютчевскому «О вещая душа моя» (цит. по: [143, с. 775])), напротив, подчеркивает принадлежность разных авторов (в приведенном примере – В. Набокова и Ф. Тютчева) одному и тому же миру.

Языковая трансформация, связанная с обращением диалога в монолог, используется в драматических произведениях В. Набокова. На авансцене Любовь и Трощейкин ведут диалог, но в то же время дополняют реплики друг друга. Герои не замечают особенностей речевой манеры собеседников. Хотя реплики Вагабундовой исполнены в балаганной, раешной манере, героиня участвует в разговоре с персонажами, чьи реплики переданы в прозе. В финале Мешаев Второй, «читая» руку Барбошина, говорит о судьбе его двойника Барбашина: «Просил кланяться *общим* знакомым, но вы его, вероятно, не знаете...» [143, с. 519]. Последняя реплика Мешаева Второго указывает на парадоксальную связь речи и кругозора героев: герои обладают разным кругозором (в отличие от Мешаева Второго, Любовь и Трощейкин не подозревают, что Барбашин уехал), но автономность их речевой манеры условна. Вопреки законам трагедии, в финале вместо трагического монолога любовника дается невербальный и иронический жест (кланяются не герои пьесы, а актеры театра).

В «Изобретении Вальса» герой не замечает, как в момент пробуждения переходит от прозы к стихам. Во сне сливаются не только типы речи, но и языковые личности: министры обладают общей языковой манерой. Берг выделяется только тем, что он отец Анабеллы и обладает индивидуальной интонацией смеха («грах, грах, грах (такой смех)» [143, с. 540]). Персонажи – представители власти имеют общий опыт восприятия, который передается в одинаковых репликах. Министр и Вальс не подозревают, что говорят одними и теми же словами о своих вкусовых предпочтениях: «Где вы сегодня завтракаете? Хотите у меня? Будет бифштекс с поджаренным лучком, мороженое...» (Министр) [143, с. 529] – «Я должен знать,

хорошо ли вы готовите бифштекс с поджаренным луком?» (Вальс) [143, с. 571]; «Что ж, придется и сию чашу выпить...» (Министр) [143, с. 522] – «Что ж – придется и сию чашу выпить» (Вальс) [143, с. 564]. Язык героев находится под авторским контролем, но в границах вымышленной реальности персонажи не способны атрибутировать чужую речь.

Раздвоенность поэтического сознания автора-билингва проявляется в общем принципе энантиосемии, объединяющем произведения французского периода: один и тот же субъект повествования оказывается носителем не только разных языков, но и противоположных точек зрения.

Так, к примеру, в стихотворении «Мы с тобою так верили в связь бытия...» лирический герой заявляет, что способен «увидеть» себя в прошлом («*вижу* столбы и *тебя* со спины» [143, с. 432]), но в действительности не может точно назвать то, что видит. Он использует языковые клише («прямо в закат» [Там же]), лексику официального, художественного и разговорного стиля («непрерывность», «недействительной» [Там же]), неполные предложения («как ты прямо в закат» [Там же]). В стихотворениях «Око», «Что за ночь с памятью случилось?» артикулирующий субъект, напротив, оказывается всеведущим наблюдателем, существом без памяти и тела. Однако нейтрализовать субъективное восприятие в лирике невозможно. Границы кругозора наблюдателя задаются выбором языка: в стихотворении «Что за ночь с памятью случилось?» для описания забвения используются простые неосложненные предложения – вместе со сном забываются слова, в которых можно его воссоздать. Эпитеты «чистое, простое» имеют метаописательную семантику: поэтическая задача передать забвение «решается» с помощью простой лексики и синтаксиса. Художественный дискурс задает двойную оптику «забвения»: в границах художественного мира «ни тела, ни постели нет» [Там же], однако сама реальность создается с помощью языка, вербализующего конкретный перцептивный опыт – состояние между сном и бодрствованием.

В произведениях В. Набокова французского периода совмещаются разные типы дискурса. В мемуарном, критическом дискурсах, помимо географического перемещения и перемещения между разными мирами, имплицирована и языковая

трангрессия. Так, финал рассказа «Mademoiselle O» выделяется не только за счет конкретного указания на пространство, но и за счет трансформации языкового сознания рассказчика: совмещение в литературной памяти русской и французской поэтических традиций (аллюзии на стихи А. Пушкина, Н. Гумилева, П. Верлена, С. Малларме). Зооморфная метаморфоза гувернантки связана с образом И. Анненского как «последнего» «из царскосельских лебедей» (Н. Гумилев [62, Т. 2, с. 97]) и со стихами поэта, в которых передается восприятие засыпающего наблюдателя, не способного определить достоверность ощущения (см. выше сопоставление со стихотворением «Свечка гаснет», а также стихотворения «Зимний сон», «Л. И. Микулич», «Сон и нет» (опубликованы посмертно, 1923): «Бред то был или признание?» [12, с. 177]). Сон оказывается не просто состоянием сознания, но и частью жизненного и творческого опыта героев. Такое внимание к переходным процессам человеческого сознания близко В. Набокову-мемуаристу, в автобиографическом рассказе «Mademoiselle O» отмечающему обострение и сенсорики, и страха смерти в момент засыпания: «И все время, в ужасной тоске, я стараюсь приманить ненавистный сон, ибо знаю, что сейчас будет. Ежеминутно открываю глаза, чтобы проверить, там ли мой мутный луч. Рай – это место, где бессонный сосед читает бесконечную книгу при свете вечной свечи!» [135, с. 565–566]. Так, если для поэтов «парижской ноты» И. Анненский является поэтом «русского совестливого отношения к миру» [146, с. 40], то в лирике и прозе В. Набокова наследие И. Анненского переосмысливается – для В. Набокова И. Анненский является поэтом-сновидцем.

Географический переход, трангрессия в другие миры представлены как атрибуты языкового перехода. Мотив языковой трангрессии носит и сюжетообразующий, и автобиографический характер: средствами чужого языка – языка других художников, несведущих героев, другого естественного языка – передается уникальный перцептивный опыт русскоязычного художника. Трансформация, смена языка не оказывает влияния на восприятие его носителя, но меняет формы вербализации сенсорики.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Произведения В. Набокова французского периода создаются в историческую и культурную эпоху, имеющую статус переходной. Меняются идейно-политические системы (победа нацистской партии в Германии, начало «Большого террора», начало Второй мировой войны), наука (сторонники синтетической теории эволюции, опираясь на генетическую теорию и теорию Дарвина, доказывают значимость географических границ в генетическом разнообразии и образовании видов), искусство (произведения искусства в одном ряду с технологическими достижениями демонстрируются на Всемирной выставке в 1937 г. в Париже). Этот процесс осмысливается современными В. Набокову художниками. Русская литература – и советская, и зарубежная – ищет способы передать сверхчувственное восприятие, перцепцию на границах человеческих возможностей. Литература русской эмиграции с ее призрачной сенсорикой противопоставлена советской литературе, где герой, «весь советский народ», способен «прозревать за реальным реальнейшее» [97, с. 92].

Творчество В. Набокова во французский период, напротив, обращено к закономерностям естественного восприятия, к сенсорной физиологии и к возможностям ее репрезентации в языке. Художник не выбирает родной язык, устройство памяти и сенсорики. Поэтому в момент языкового перехода естественно развивающаяся художественная система радикально трансформируется. В диалектических научных и эстетических теориях такая трансформация ведет либо к «эволюции», либо к уничтожению системы.

Обзор исследований, посвященных французскому периоду творчества В. Набокова и его сенсорной поэтике, позволил определить, что билингвизм писателя, его индивидуальный сенсорный опыт, особенности памяти (графемно-цветовая синестезия) не только влияют на организацию художественного мира в произведениях, но и являются объектами художественной рефлексии писателя. Инвариантной чертой перцептивной поэтики В. Набокова является разнообразие модусов перцепции, среди которых доминирует зрительная образность. В работах лингвистов и литературоведов отмечается, что в произведениях, написанных на

разных языках, В. Набоков по-разному передает чувственные ощущения. Литературоведы выделяют два больших этапа в творчестве писателя – русский и американский. Метафору «двойной радуги» языков [257, с. 97] можно интерпретировать с точки зрения разнообразия и репрезентативности лексики с семантикой перцепции: русский язык имеет большой арсенал для передачи чувственных ощущений, но сам процесс восприятия точнее передается на английском языке. Уточнение и сопоставление приемов передачи чувственного восприятия на разных языках является актуальной задачей для набоковедов.

Произведения, написанные во Франции, не исследовались как целостный корпус. Комплексный анализ текстов 1937–1940-х гг. позволил отметить их переходный статус, проявляющийся 1) в выборе жанров и дискурсов; 2) в использовании темы «переходности» и создании сюжетов о трансгрессии героев в другие миры; 3) в выборе языка произведений. Изучение переходности как свойства художественной оптики – наименее изученная проблема в работах, посвященных текстам французского периода. В данной работе анализ художественной перцепции опирается на представление о творчестве В. Набокова как динамической эстетической системе. Мемуарный и критический дискурс во французском творчестве оказываются пространством для эксперимента с перцептивной поэтикой.

В центре перцептивной поэтики В. Набокова оказывается чувственный образ как результат скрещивания психологических точек зрения, отбора языковых средств для передачи ощущений, оценки художественной достоверности восприятия.

Составленная в результате структурного анализа произведений 1937–1940-х гг. **типология перцептивной образности** учитывает полидискурсивный характер текстов В. Набокова. Наименее разработанным в произведениях французского периода является научный дискурс: исследовательская оптика представлена в сюжете о герое-ребенке, который изучает мир. В научном, мемуарном, художественном и критическом дискурсе представлены разные ситуации восприятия – исследование, чтение, воспоминание и вымысел, –

задающие 1) кругозор наблюдателя; 2) условия наблюдения; 3) результат перцепции. Структура перцептивных образов в полидискурсивных текстах В. Набокова неоднородна. По особенностям структуры можно выделить следующие типы образов.

1. *Синестетические образы* передают совмещение чувств нескольких модусов перцепции. В творчестве французского периода синестезию испытывают не только чувствительные персонажи (в воспоминаниях), но герои, которые компенсируют депривацию одного из органов чувств другим модусом перцепции (например, в «Волшебнике» – частичное видение и чувствительное осязание героя).

2. Образы с семантикой *прозрачности, проницаемости, отзвука, касания* (в зависимости от модуса перцепции) – частичного восприятия - участвуют в сюжете о трансформации воспоминания в вымысел и вымысла в воспоминание. Такие образы влияют на метаморфозы пространства, героев, самого наблюдателя. Частичное восприятие трудно вербализовать, так как языковой переход, трансгрессия в другой мир воздействует на сенсорику наблюдателя.

3. Образы, *источник которых отсутствует или не распознается героем*. Такие образы появляются в результате автоматического восприятия, на них направлено внимание несведущих героев. Воспринятые как галлюцинация, коммуникативный «шум» такие образы в действительности являются знаками судьбы. Их особенностью является то, что они выступают элементом литературной аллюзии – возникают на границах фикциональных миров и репрезентируют читательский опыт автора.

4. Образы, возникающие в результате *рассеянного восприятия*, относятся не к конкретному объекту, а к фону. Такие образы обозначают переходное пространство – бездну, провал, зияние, пустоту – и рождаются вследствие иллюзии восприятия: стремления объяснить по логике «здравого смысла» воспринятое, найти словесный эквивалент галлюцинации, вместо внимательного наблюдения-познания.

5. *Экфрастические образы* позволяют сопоставить текст с живописным холстом (реже – с музыкальным произведением, как, например, аудиальные метафоры в экспозиции рассказа «Лик»). Перцептивные образы в составе экфрасиса указывают на специфику литературного мира, в котором существуют герои: художественный язык осмысляется как медиатор, не воспроизводящий чувственные ощущения, но создающий иллюзию непосредственного наблюдения и соучастия в процессе чтения.

6. *Окказиональные образы* вводятся с помощью прямого наименования (остальные типы перцептивных образов передаются с помощью метафор, метонимий) и соотносятся с конкретным источником. От других типов образов их отличает спонтанность возникновения: герои фиксируют случайно замеченную деталь. Окказиональные образы организуют многоуровневую структуру художественного пространства, где внешний и внутренний мир наблюдателя изоморфны.

Репрезентативными для творчества французского периода являются типы перцептивных образов, передающих аберрации восприятия. Такие образы указывают на условность чувственного опыта, предзаданного идеологией, дискурсом, литературным родом, шаблоном восприятия и языка. В период языкового перехода писатель фокусируется на многообразии ошибок перцепции и конструирует художественный мир с точки зрения несведущего наблюдателя. Преодоление языкового барьера предполагает преодоление барьеров восприятия.

Перцептивные образы разных дискурсов различаются по функциям.

В *критическом дискурсе* образы сенсорики являются и объектом читательского внимания (рецепции), и передают реакцию читателя на чужой художественный мир; позволяют рассказчику обозначить границы собственной литературной памяти: с помощью перцептивной образности высвечиваются чужие ошибки в построении художественного мира, когда слово и чувственный референт не соотносятся, нарушается художественная целостность текста.

В *критическом и мемуарном дискурсе* указывают на область общих для критика и героя ошибок восприятия, характеризуют чужую коммуникативную

среду. Возникновение чувственного образа в результате внимания, обращенного к личности другого наблюдателя, является формой преодоления непонимания, возникающего из-за разного чувственного, лингвистического, читательского опыта.

В *мемуарном дискурсе* перцептивные образы высвечивают «слепые пятна» памяти, которые оцениваются не как ошибки или недостатки сенсорики, а как точки пересечения художественного мира и мира воспоминания; они участвуют в организации перцептивного пространства, репрезентируют внутренний мир близкого человека, образ которого «растворяется» или «уходит в тень», но влияет на сам характер воспоминания. Сенсорные образы характеризуют ситуацию коммуникативной неудачи, когда нельзя перенять чужую точку зрения и поделиться воспринятым.

В *мемуарном и художественном дискурсе* перцептивные образы передают опыт перехода в прошлое. С помощью перцептивных образов показано, как меняются речемыслительные процессы, оценка чужого творчества, читательские привычки.

В *художественном дискурсе* перцептивная образность организует сюжет о соперничестве двух наблюдателей – героя и художественного автора. Результатом поединка субъектов восприятия является слияние кругозоров. Так происходит трансформация субъектно-объектной модели восприятия. В художественных текстах событием служит ситуация, когда объект и субъект оценки меняются местами. Тем самым высвечивается познавательная активность творчески одаренного наблюдателя – его переход к разным режимам восприятия и точкам зрения.

Перцептивные образы различаются также по способам артикуляции. Во французский период В. Набоков ищет способы репрезентации сенсорных впечатлений в обход лингвистическим ограничениям.

1. Сенсорные *контаминации* позволяют охарактеризовать отношение героя к воспринимаемому миру: отстранение, изгнание (источником ощущения является артикулирующее его слово) или сопричастность (обозначены все

элементы и этапы чувственного образа). Контаминации передают автоматическое (нарочитая связность речи) и деавтоматизированное (чувственный опыт богаче, чем возможности языка) восприятие.

2. *Эллипсис* выстраивается как смена области или охвата восприятия либо смена фокуса. Эллипсисы организуют повествование о контролируемом (критический, мемуарный) и неконтролируемом (художественный дискурс) перемещении наблюдателя. Неконтролируемая трансгрессия возникает, когда герои ослеплены страхом или горем. Опыт «ослепления» нельзя передать иначе, как утратой языка. Контролируемую трансгрессию совершает художник, свободно перемещающийся в вымышленных мирах.

3. *Прямая и обратная перспектива*: на основании перспективы сопоставляются фокусировка наблюдателя и селективные лингвистические процессы, связанные с художественным творчеством. Прямая перспектива соответствует автоматической проекции, лингвистическим выражением которой являются повторы, уточнения, употребляющиеся с целью максимально подробно прокомментировать ощущение. Обратной перспективе соответствует принцип точного отбора слова, когда и чувственные детали, и фон, на котором они воспринимаются, соотносятся по замыслу художника и могут быть восприняты как знаки языка. *Формы точного именованя*: конкретное цветообозначение, реализация этимологии слова с перцептивной семантикой, таксономическое название. В обратной перспективе реализуются не линейные (пространственные, временные) связи между знаками, а их семантическая близость. Точное наименование предполагает художественную активность реципиента и поиск общих культурных, языковых кодов. Обозначая элементы художественного мира, точные наименования функционируют как «знаки судьбы» для героев.

В переходный период В. Набоков осознает, что письмо на неродном языке неизбежно ведет к появлению языковых ошибок, читательский опыт носителей разных лингвистических картин мира не совпадает, а чувственный опыт является индивидуальным для каждого субъекта восприятия. Ошибки в артикуляции чувственного впечатления художественно оправданы, когда точка зрения

принадлежит несведущему герою. Одновременно с моделированием такой точки зрения В. Набоков осмысляет и собственные границы восприятия – устройство памяти (в мемуарном дискурсе), оптику читателя (в критическом и художественном дискурсах).

Перцептивные образы имеют аксиологическое значение: они являются способом **оценки национальной литературной традиции** и языка. Объективная оценка современной или классической литературы невозможна, поскольку связанные с чужими художественными мирами перцептивные образы неотделимы от собственного чувственного опыта, формируют художественное сознание русскоязычного писателя. Характеристика литературной традиции предполагает **авторerefлексию**. В такой перспективе трансформируются конвенциональные литературные иерархии: наблюдательность, восприимчивость – черта талантливых писателей-классиков и современников; художников, создающих произведения на русском или на чужом языке. В корпусе текстов 1937–1940-х гг. В. Набоков осмысляет, как русская национальная литература может быть воспринята иноязычным читателем. Объектами оценки являются как индивидуальные художественные системы – А. Пушкина, Н. Гоголя, И. Анненского, Г. Адамовича, В. Ходасевича, Б. Поплавского, так и художественная идеология литературных групп – романтической французской поэзии (см. в эссе «Пушкин, или правда и правдоподобие»), символизма, футуризма, «молодых поэтов» русского зарубежья, «парижской ноты». Гениев объединяет сенсорная и языковая чувствительность, трансформирующая национальный язык. Наблюдатели, выдающие очевидное за особенное, не влияют на историю языка, но создают памятники или артефакты истории.

Актуальным для В. Набокова является вопрос о статусе русской национальной литературной традиции в мировой литературе: иноязычный читатель, не владеющий языком русской культуры, неизбежно сталкивается с барьерами понимания. Объективная оценка возможна только со стороны читателя, который владеет языком, – гениальные произведения необходимо читать без перевода, поскольку чтение предполагает сотворчество. Писатель-билингв

способен объяснить иноязычному читателю, почему то или иное произведение является гениальным. Такая точка зрения на литературную классику влияет на переводческую и комментаторскую практику В. Набокова в Американский период: в первых текстах о русской литературе на английском языке, как считают исследователи, больше читательской интроспекции В. Набокова, чем литературоведческого исследования.

Характер читательской интроспекции В. Набокова в парижские годы напрямую задает исследовательские и критические интерпретации его произведений, написанных от лица маниакального героя (мистификации под псевдонимом «Василий Шишков», рассказ «Истребление тиранов»). С одной стороны, ситуация утраты языка, художественного контроля над вымыслом, в которой находятся герои-маньяки, близка самому В. Набокову-художнику. З. Шаховская считает, что стихотворения Василия Шишкова, которые В. Набоков отправил ей в письме в 1938 г., напрямую выражают переживания писателя: «не могут быть ничем иным, как выражением истинных чувств автора, “трава двух несмежных могил” тому порукой» [216, с. 44]. С другой стороны, анализ перцептивной поэтики убеждает в том, что ослепление горем, страхом, гневом, а не сам по себе «переход» оценивается как главный источник угрозы художественному дару. Формы интертекста в произведениях варьируются: от ассоциации-реминисценции (лирика Б. Поплавского в эссе «О Ходасевиче») к пародии. Во французских произведениях пародия имеет двойную структуру: несведущие герои, сами по себе являющиеся пародией на бесталанных художников, неосознанно цитируют произведения писателей-предшественников или современников В. Набокова. В такой двойной перспективе выстраивается оценка собственного творчества: писатель оценивает не свое место в литературном процессе, но место русской литературы в собственных художественных мирах. Как и герои-маньяки, восприятие которых искажено предчувствием призрачных миров, художник не контролирует собственную читательскую память. Открытие новых режимов восприятия, оттенков, интонаций, за которое В. Набоков ценит русских и

зарубежных писателей-классиков, базируется на усвоенной через родной язык чужой художественной оптике.

Исследование мемуарного, критического и художественного дискурса показывает, что восприятие, направленное на поиск чужой ошибки, формируется как реакция на возможную утрату родного языка или писательской идентичности. Такой режим перцепции противопоставлен творческому восприятию, в котором даже сенсорная абберрация имеет художественное значение.

Перспективы исследования связаны с дальнейшей разработкой проблемы художественной оптики на разных этапах творчества В. Набокова, в том числе после смены языка. Многообразие режимов восприятия и дискурсов позволяет говорить об **особом статусе французского периода** в творчестве В. Набокова. Перед сменой языка писатель ищет семантические константы явления переходности. Переход воспринимается как «слепое пятно» – зона непредсказуемых, неконтролируемых ошибок. В произведениях В. Набокова «слепые пятна» не только ограничивают оптику наблюдателя, но и указывают на художественную возможность: пробелы памяти можно заполнить, обратившись к правде искусства. Другое значение перехода связано с языковыми, повествовательными приемами, участвующими в организации многоуровневого мира (реализация энантиосемии и полисемии, перцептивная метафора «пропитки», театральное пространство как «слоистая реальность» [144, с. 520] и т. д.). Переходной является ситуация, которую невозможно объяснить с точки зрения здравого смысла, но в которой обостряется внутреннее зрение художника: писатель не перемещается из одной языковой и литературной среды в другую, но реализует скрытый в самом себе художественный потенциал; не эволюционирует, а развивает одну из линий творчества.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аверин, Б. Дар Мнемозины : Романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции / Б. Аверин. – СПб. : Амфора, 2003. – 399 с.
2. Аверин, Б. Набоков и набоковиана / Б. Аверин // В. В. Набоков : Pro et Contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. Том 1. Антология. – СПб. : Издательство РХГИ, 1997. – С. 846–862.
3. Аверинцев, С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции / С. С. Аверинцев. – М. : Школа «Языки русской культуры», 1996. – 448 с.
4. Аверинцев, С. С., Андреев, М. Л., Гаспаров, М. Л., Гринцер, П. А., Михайлов, А. В. Категории поэтики в смене литературных эпох / С. С. Аверинцев, М. Л. Андреев, М. Л. Гаспаров, П. А. Гринцер, А. В. Михайлов // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. Сб. статей. – М. : Наследие, 1994. – С. 3–38.
5. Адамович, Г. Рец. : «Русские записки». 1938. № 11 / Г. Адамович // Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова : Критические отзывы, эссе, пародии / под ред. Н. Г. Мельникова. – М. : Новое литературное обозрение, 2000. – С. 175–176.
6. Адамович, Г. Рец. : «Современные записки», книга 67 / Г. Адамович // Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова : Критические отзывы, эссе, пародии / под ред. Н. Г. Мельникова. – М. : Новое литературное обозрение, 2000. – С. 156–157.
7. Адамович, Г. Собрание сочинений в 18 т. Т. 1. Стихи. Проза. Переводы / Г. Адамович. – М. : Издательство «Дмитрий Сечин», 2015. – 640 с.
8. Айхенвальд, Ю. Рец. : Король, дама, валет. Берлин : Слово, 1928 / Ю. Айхенвальд // Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова : Критические отзывы, эссе, пародии / под ред. Н. Г. Мельникова. – М. : Новое литературное обозрение, 2000. – С. 36–40.
9. Александров, В. Е. Набоков и потусторонность : метафизика, этика,

эстетика / В. Е. Александров. – СПб. : Издательство «Алетейя», 1999. – 320 с.

10. Амфитеатров-Кадашев, В. Рец. : Гроздь. Берлин: Гамаюн, 1923 / В. Амфитеатров-Кадашев // Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова : Критические отзывы, эссе, пародии / под ред. Н. Г. Мельникова. – М. : Новое литературное обозрение, 2000. – С. 22–23.

11. Андреев, Н. Сириин / Н. Андреев // В. В. Набоков : Pro et Contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. Том 1. Антология. – СПб. : Издательство РХГИ, 1997. – С. 214–224.

12. Анненский, И. Ф. Стихотворения и трагедии / И. Ф. Анненский; вступ. ст., сост., подгот. текста, примеч. А. В. Федорова. – Л. : Советский писатель, 1990. – 640 с.

13. Апдайк, Д. Просвечивание Хью Персона / Д. Апдайк // Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова : Критические отзывы, эссе, пародии / под ред. Н. Г. Мельникова. – М. : Новое литературное обозрение, 2000. – С. 492–496.

14. Ароматы и запахи в культуре. Изд. 2-е, испр. Книга 1, 2 / сост. О. Б. Ванштейн. – М. : Новое литературное обозрение, 2010. – 616 с., 672 с.

15. Арутюнова, Н. Д. Язык и мир человека. 2-е изд., испр. / Н. Д. Арутюнова. – М. : «Языки русской культуры», 1999. – 896 с.

16. Арьев, А. Отражение в аспидной доске : о рассказах «Solus Rex» и «Ultima Thule» Вл. Набокова / А. Арьев // *Revue des études slaves*. – 2000. – Т. 72. – № 3-4. – С. 353–370.

17. Атаманова, Н. В. Лексика восприятия в поэтическом идиолекте А. К. Толстого / Н. В. Атаманова // Вестник Брянского государственного университета. – 2017. – Т. 3. – № 33. – С. 183–192.

18. Бабииков, А. А. Изобретение театра / А. А. Бабииков // Набоков, В. Трагедия господина Морна. Пьесы. Лекции о драме / В. Набоков. – СПб. : Издательский Дом «Азбука-классика», 2008. – С. 5–42.

19. Бабииков, А. А. Продолжение следует: неизвестные стихи Набокова под

маркой «Василий Шишковъ» / А. А. Бабинов // Звезда. – 2012. – № 7. – С. 198–223.

20. Бабинов, А. А. Письмо В. Набокова к Е. Малоземовой / А. А. Бабинов // Литературный факт. – 2018. – № 10. – С. 385–392.

21. Баканова, М. А. В. В. Набоков – исследователь русской литературы : приемы организации макротекста : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Баканова Мария Александровна. – Иваново, 2003. – 18 с.

22. Барабаш, Ю. Набоков и Гоголь (Мастер и Гений) : Заметки на полях книги В. Набокова «Николай Гоголь» / Ю. Барабаш // Москва. – 1989. – № 1. – С. 180–193.

23. Барабтарло, Г. Бирюк в чепце / Г. Барабтарло // Звезда. – 1996. – № 11. – С. 192–206.

24. Барабтарло, Г. Сочинение Набокова / Г. Барабтарло. – СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. – 464 с.

25. Барабтарло, Г. Я/сновидения Набокова / Г. Барабтарло. – СПб. : Издательство Ивана Лимбаха, 2021. – 232 с.

26. Барковская, Н. В. Литература русского зарубежья : (Первая волна) : учеб. Пособие / Н. В. Барковская. – Екатеринбург : Изд-во АМБ, 2001. – 155 с.

27. Барковская, Н. В. Север как «иное» пространство в русском модернизме / Н. В. Барковская // Проблемы исторической поэтики. – 2018. – Т. 16. – № 1. – С. 189–206.

28. Барт, Р. Фрагменты речи влюбленного / Р. Барт; пер. с франц. В. Лапицкого. – М. : Ad Marginem, 1999. – 431 с.

29. Батюшков, К. Н. Опыты в стихах и прозе / К. Н. Батюшков. – М. : Наука, 1977. – 608 с.

30. Бахрах, А. Рец. : Гроздь. Берлин : Гамаюн, 1923 / А. Бахрах // Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова : Критические отзывы, эссе, пародии / под ред. Н. Г. Мельникова. – М. : Новое литературное обозрение, 2000. – С. 20–21.

31. Белова, Т. Н. В. В. Набоков – исследователь русской литературы

(особенности критического подхода) / Т. Н. Белова // Русское зарубежье. – 2013. – № 2. – С. 204–220.

32. Белоусова, Е. Г. О кинематографичности романа В. Набокова «Машенька» / Е. Г. Белоусова // Вестник Томского государственного университета. Филология. – 2017. – № 47. – С. 88–99.

33. Белый, А. Собрание сочинений. Стихотворения и поэмы / А. Белый. – М. : Республика, 1994. – 559 с.

34. Берберова, Н. Из книги «Курсив мой : Автобиография» / Н. Берберова // В. В. Набоков : Pro et Contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. Том 1. Антология. – СПб. : Издательство РХГИ, 1997. – С. 179–188.

35. Блок, А. А. Полное собрание сочинений в 20 т. Т. 2. Стихотворения. Кн. 2 (1904-1908) / А. А. Блок. – М. : «Наука», 1997. – 895 с.

36. Блок, А. А. Полное собрание сочинений в 20 т. Т. 4. Стихотворения, не вошедшие в основное собрание (1897-1915) / А. А. Блок. – М., СПб. : «Наука», 1999. – 623 с.

37. Бойд, Б. Владимир Набоков : американские годы : Биография / Б. Бойд. – СПб. : Издательство «Симпозиум», 2010. – 950 с.

38. Бойд, Б. Владимир Набоков : русские годы : Биография / Б. Бойд. – СПб. : Издательство «Симпозиум», 2010. – 696 с.

39. Бондарко, А. В. К вопросу о перцептивности / А. В. Бондарко // Сокровенные смыслы : Слово. Текст. Культура : Сб. статей в честь Н. Д. Арутюновой / под ред. Ю. Д. Апресян. – М. : Языки славянской культуры, 2004. – С. 276–282.

40. Боратынский, Е. А. Полное собрание сочинений и писем. Т. 2. Ч. 1. Стихотворения 1823-1834 годов / Е. А. Боратынский; ред. О. В. Голубева, А. Р. Зарецкий, А. М. Песков. – М. : Языки славянской культуры, 2002. – 440 с.

41. Боратынский, Е. А. Полное собрание сочинений и писем. Т. 3. Ч. 1. «Сумерки». Стихотворения 1835-1844 годом. Juvenilia. Коллективное. Dubia / Е. А. Боратынский; ред. А. С. Бодрова, Н. Н. Мазур. – М. : Языки славянских

культур, 2012. – 608 с.

42.Борисова, Е. Б., Дайнеко, М. В. Билингвизм В. Набокова в исследованиях отечественных лингвистов : степень разработанности проблемы / Е. Б. Борисова, М. В. Дайнеко // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2021. – № 1. – С. 131–134.

43.Бочаров, С. Г. Переход от Гоголя к Достоевскому / С. Г. Бочаров // Смена литературных стилей : на материале русской литературы XIX-XX веков / Отв. ред. В. В. Кожин. – М. : Наука, 1974. – С. 17–57.

44.Бригер, Л. А., Леденев, А. В. «Страсти по Набокову» : Творчество В. Сирина в эмигрантской критике / Л. А. Бригер, А. В. Леденев // Классика и современность в литературной критике русского зарубежья 20–30-х годов. – 2006. – № 2. – С. 108–126.

45.Брюсов, В. Собрание сочинений. В 7-ми томах. Т. VI. Статьи и рецензии 1893-1924. «Далекие и близкие» / В. Брюсов; ред. П. Г. Антокольский. – М. : «Художественная литература», 1975. – 656 с.

46.Бугаева, Л. Литература и rite de passage / Л. Бугаева. – СПб. : ИД «Петрополис», 2010. – 393 с.

47.Букс, Н. Эшафот в хрустальном дворце. О русских романах Владимира Набокова / Н. Букс. – М. : Новое литературное обозрение, 1998. – 208 с.

48.Булдакова, Ю. В. Дневник писателя как феномен литературы русского зарубежья 1920-1930-х гг. (Типология и поэтика жанра) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Булдакова Юлия Вячеславовна. – Киров, 2010. – 25 с.

49.Ван Дейк, Т. А. Язык. Познание. Коммуникация / Т. А. Ван Дейк. – Благовещенск : БГК им. И. А. Бодуэна де Куртенэ, 2000. – 308 с.

50.Венедиктова, Т. На глаз и на ощупь : Визуальные аттракторы в «Моби Дике» Германа Мелвилла / Т. Венедиктова // Новое литературное обозрение. – 2017. – № 4. – С. 98–103.

51.Гаспаров, Б. М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования / Б. М. Гаспаров. – М. : «Новое литературное обозрение», 1996. – 352 с.

52. Гаспаров, М. Л. Композиция пейзажа у Тютчева / М. Л. Гаспаров // Гаспаров, М. Л. Избранные труды : в 3 т. Т. 2. О поэтах / М. Л. Гаспаров. – М. : «Языки русской культуры», 1997. – С. 332–361.

53. Герра, Р. «Когда мы в Россию вернемся...» / Р. Герра. – СПб. : ООО «Издательство “Росток”», 2010. – 668 с.

54. Глазунова, С. И. Жанрово-композиционная специфика эссе «Николай Гоголь» В. Набокова / С. И. Глазунова // Вестник Костромского государственного университета. – 2012. – Т. 18. – № 2. – С. 128–131.

55. Глазунова, С. И. Цвет и звук как компоненты критических работ Владимира Набокова / С. И. Глазунова // Вестник Костромского государственного университета. – 2012. – Т. 18. – № 1. – С. 276–279.

56. Гоголь, Н. В. Полное собрание сочинений в 14 т. Т. 2. Миргород / Н. В. Гоголь; ред. В. В. Гиппиус. – М., Л. : Издательство АН СССР, 1937. – 764 с.

57. Гоголь, Н. В. Полное собрание сочинений в 14 т. Т. 3. Повести / Н. В. Гоголь; ред. В. Л. Комарович. – М. : Издательство АН СССР, 1938. – 728 с.

58. Грачева, Ж. В. Вариации на тему В. В. Набокова : монография / Ж. В. Грачева. – Воронеж : Издательский дом ВГУ, 2021. – 332 с.

59. Грин, Х. Мистер Набоков / Х. Грин // В. В. Набоков : Pro et Contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. Том 1. Антология. – СПб. : Издательство РХГИ, 1997. – С. 197–207.

60. Гришакова, М. О визуальной поэтике В. Набокова [Электронный ресурс] / М. Гришакова // Ruthenia : объединенное гуманитарное издательство. Кафедра русской литературы Тартуского университета. – 2001. – Режим доступа: <https://www.ruthenia.ru/document/404860.html>.

61. Грушевская, Е. Г. Театр футуризма в России и в Италии : традиции и инновации / Е. Г. Грушевская // Вестник Московского университета. Серия 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2019. – № 2. – С. 95–102.

62. Гумилев, Н. С. Полное собрание сочинений в 10 т. Т. 2. Стихотворения. Поэмы (1910–1913). Т. 4. Стихотворения. Поэмы (1918–1921) / Н. С. Гумилев. – М. : Воскресенье, 1998, 2001. – 344 с., 394 с.

63. Гуссерль, Э. Логические исследования. Т II. Ч. 1 : Исследования по феноменологии и теории познания / Э. Гуссерль; пер. с нем. В. И. Молчанова. – М. : Академический проект, 2011. – 565 с.

64. Даниэль, С. Оптика Набокова / С. Даниэль // Набоковский вестник. – 1999. – Т. 4. – С. 168–172.

65. Двизова, А. В., Крюкова Л. Б. Лингвистические средства выражения ситуации зрительного восприятия в поэтических текстах Б. Пастернака / А. В. Двизова, Л. Б. Крюкова // Вестник Томского государственного университета. Филология. – 2012. – № 3 (19). – С. 21–29.

66. Двинятин, Ф. Пять пейзажей с набоковской сиренью / Ф. Двинятин // В. В. Набоков : Pro et Contra. Материалы и исследования о жизни и творчестве В. В. Набокова. Антология. Т. 2. – СПб. : Издательство РХГИ, 2002. – С. 291–314.

67. Джонсон, Д. Б. Миры и антимирy Владимира Набокова / Д. Б. Джонсон. – СПб. : Издательство «Симпозиум», 2011. – 352 с.

68. Директивы ВКП(б) по вопросам просвещения. – М., Л. : Народный комиссариат просвещения РСФСР, ОГИЗ, 1931. – 488 с.

69. Дмитриева, Е. Г., Сафонова, И. А. Глаголы восприятия и эмоций в древнерусском языке vs тексте : функционально-семантическая характеристика / Е. Г. Дмитриева, И. А. Сафонова // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 2 : Языкознание. – 2015. – № 4. – С. 25–33.

70. Дмитриенко, О. А. «Автоматическое письмо» и традиции глоссолалии в романе В. Набокова «Приглашение на казнь» / О. А. Дмитриенко // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. – 2013. – Т. 1. – № 2. – С. 26–33.

71. Долинин, А. Истинная жизнь писателя Сирина : Работы о Набокове / А. Долинин. – СПб. : Академический проект, 2004. – 400 с.

72. Достоевский, Ф. М. Полное собрание сочинений в 30 томах. Т. 10. Бесы / Ф. М. Достоевский. – Л. : «Наука», 1974. – 522 с.

73. Дьячковская, Л. Свет, цвет, звук и граница миров в романе «Защита Лужина» / Л. Дьячковская // В. В. Набоков : Pro et Contra. Материалы и исследования о жизни и творчестве В. В. Набокова. Антология. Т. 2. – СПб. : Издательство РХГИ, 2002. – С. 698–715.

74. Женетт, Ж. Фигуры. В 2-х томах. Т. 1 / Ж. Женетт. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – 470 с.

75. Жолковский, А. К. Новая и новейшая русская поэзия / А. К. Жолковский. – М. : РГГУ, 2009. – 365 с.

76. Забияко, А. А. Синэстетизация : метаморфозы художественной образности / А. А. Забияко. – Благовещенск : Амурский государственный университет, 2004. – 115 с.

77. Завгородняя, Н. И. Смерть как образ незавершенности в художественном мире В. Набокова / Н. И. Завгородняя // Феномен незавершенного : монография. Вып. 2, испр. / ред. Т. А. Снегирева, А. В. Подчиненов. – Екатеринбург : Издательство Уральского университета, 2019. – С. 211–222.

78. Завьялов-Левинг, Ю. Убить дракона : Георгиевский комплекс в рассказе Набокова «Весна в Фиальте» / Ю. Завьялов-Левинг // Russian Language Journal/Русский язык. – 1998. – Т. 52. – № 171/173. – С. 159–178.

79. Задорнова, В. Я. Синестезия как стилистический прием в прозе В. Набокова и возможности его передачи на другом языке / В. Я. Задорнова // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. – 2020. – № 1. – С. 9–19.

80. Заманская, В. В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на границах столетий : учебное пособие / В. В. Заманская. – М. : Флинта; Наука, 2002. – 304 с.

81. Затеева, Т. В., Айкашева, О. А. Литературный портрет-лекция в критике В. В. Набокова / Т. В. Затеева, О. А. Айкашева // Вестник Бурятского

государственного университета. Язык. Культура. Литература. – 2015. – № 10. – С. 117–124.

82.Зленко, Г. А. Диалог культур в критической деятельности В. Набокова / Г. А. Зленко // Вестник Костромского государственного университета. – 2012. – Т. 18. – № 4. – С. 125–128.

83.Злочевская, А. В. Художественный мир В. Набокова и русская литература XIX в.: генетические связи, типологические параллели и оппозиции: автореф. дис. ... док. филол. наук : 10.01.01 / Злочевская Алла Владимировна. – М., 2002. – 48 с.

84.Зыховская, Н. Л. Ольфакторий русской прозы XIX века: дис. .. док. филол. наук : 10.01.01 / Зыховская Наталья Львовна. – Екатеринбург, 2016. – 518 с.

85.Иванов, Г. В. Собрание сочинений. В 3-х т. Т. 1. Стихотворения / Г. В. Иванов. – М. : «Согласие», 1993. – 656 с.

86.Ингарден, Р. Исследования по эстетике / Р. Ингарден. – М. : Издательство иностранной литературы, 1962. – 572 с.

87.Каракуц-Бородина, Л. А. Словарь русских и английских окказионализмов В. В. Набокова как инструмент изучения языковой личности писателя-билингва / Л. А. Каракуц-Бородина // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. – 2010. – № 3. – С. 36–44.

88.Каспэ, И. Искусство отсутствовать. Незамеченное поколение русской литературы / И. Каспэ. – М. : Новое литературное обозрение, 2005. – 192 с.

89.Кнут, Д. Вторая книга стихов / Д. Кнут. – Париж: Наварр, 1928. – 70 с.

90.Кривошлыкова, Л. В. Особенности языковой и культурной картины мира билингва В. Набокова / Л. В. Кривошлыкова // Russian Journal of Linguistics. – 2013. – № 1. – С. 91–95.

91.Кристева, Ю. Текст романа / Ю. Кристева // Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики / Ю. Кристева; пер. Г. К. Козикова, Б. П. Нарумова. – М. : РОССПЭН, 2004. – С. 395-593.

92.Круц, И. В. Владимир Набоков как литературный критик (восприятие

и анализ произведений А. П. Чехова) / И. В. Круц // Вестник Сургутского государственного педагогического университета. – 2012. – № 3. – С. 60–65.

93. Крюкова, Л. Б. Лингвистическое моделирование ситуации восприятия в поэтическом тексте (на материале поэзии «Серебряного века») / Л. Б. Крюкова // Вестник Томского государственного университета. – 2007. – № 300–1. – С. 13–16.

94. Крюкова, Л. Б. Перцептивный строй поэтического текста: к вопросу о терминологическом аппарате исследования / Л. Б. Крюкова // Вестник Томского государственного университета. – 2019. – №. 447. – С. 47–54.

95. Кубрякова, Е. С. Язык и знание : На пути получения знаний о языке : части речи с когнитивной точки зрения. Роль языка в познании мира / Е. С. Кубрякова. – М. : Языки славянской культуры, 2004. – 560 с.

96. Кулаковский, М. Н. Лексика, передающая запахи растений, в лирике В. Набокова / М. Н. Кулаковский // Культура. Литература. Язык: материалы конференции «Чтения Ушинского» / ред. М. Ю. Егоров. – Ярославль : РИО ЯГПУ, 2017. – С. 30–34.

97. Куляпин, А. И., Скубач, О. А. Мифология советской повседневности в литературе и культуре сталинской эпохи / А. И. Куляпин, О. А. Скубач. – М. : Языки славянской культуры, 2013. – 239 с.

98. Купина, Н. А. Тоталитарный язык : словарь и речевые реакции / Н. А. Купина. – Екатеринбург, Пермь: Издательство Уральского университета, ЗУУНЦ, 1995. – 144 с.

99. Кучина, Т. Г., Леонидова, И. А. Акустические и музыкальные образы в русскоязычных рассказах В. Набокова / Т. Г. Кучина, И. А. Леонидова // Верхневолжский Филологический Вестник. – 2016. – № 4. – С. 32–35.

100. Лаврова, С. В., Щербак, Н. Ф. Выразимые и невыразимые элементы музыкального и литературного языков : роман «Ада» Владимира Набокова и новая музыка / С. В. Лаврова, Н. Ф. Щербак // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. – 2015. – № 2. – С. 19–33.

101. Левин, Ю. И. Об особенностях повествовательной структуры и

образного строя романа В. Набокова «Дар» / Ю. И. Левин // Russian Literature. – 1981. – Т. IX. – С. 191–230.

102. Леви-Стросс, К. Структурная антропология / К. Леви-Стросс; пер. под ред. и с примеч. Вяч. Вс. Иванова. – М. : ЭКСМО-ПРЕСС, 2001. – 512 с.

103. Леденев, А. В. Литература первой волны эмиграции : основные тенденции литературного процесса / А. В. Леденев // Русское зарубежье. – 2013. № 2. – С. 116–136.

104. Леденев, А. В. Эффект фонетической иррадиации личного имени в рассказе В. Набокова «Первая любовь» / А. В. Леденев // Верхневолжский филологический вестник. – 2018. – № 4. – С. 28–33.

105. Липовецкий, М. Эпилог русского модернизма. Художественная философия творчества в «Даре» Набокова / М. Липовецкий // В. В. Набоков : Pro et Contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. Том 1. Антология. – СПб. : Издательство РХГИ, 1997. – С. 638–661.

106. Литературный смотрь. Свободный сборникъ. Вып. 2 / ред. З. Гиппиус, Д. Мережковский. – Holyoke: New England Publishing Co., 1983. – 127 с.

107. Лопачева, М. К. Писатели-эмигранты первой волны о кризисе идентичности / М. К. Лопачева // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. – 2016. – Т. 1. – № 26. – С. 10–15.

108. Лосев, А. Ф. История античной эстетики. Ранняя классика / Вступ. ст. А. А. Тахо-Годи. – М. : ООО "Издательство АСТ"; Харьков : Фолио, 2000. – 624 с.

109. Лотман, Ю. М. Анализ поэтического текста : Структура стиха : пособие для студентов / Ю. М. Лотман. – Л. : Издательство «Просвещение», 1972. – 271 с.

110. Лотман, Ю. М. Избранные статьи в трех томах. Том I. Статьи по семиотике и типологии культуры / Ю. М. Лотман. – Таллин : «Александра», 1992. – 479 с.

111. Лотман, Ю. М. Лекции по структуральной поэтике / Ю. М. Лотман // Ю. М. Лотман и тартусско-московская семиотическая школа. – М. : «Гнозис», 1994. – С. 11–263.
112. Лурье, В. Рец. : Горний путь. Берлин : Грани, 1923 / В. Лурье // Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова : Критические отзывы, эссе, пародии / под ред. Н. Г. Мельникова. – М. : Новое литературное обозрение, 2000. – С. 24–25.
113. Ляпина, Л. Е. Сенсорная поэтика в русской литературе XIX века / Л. Е. Ляпина. – Saarbrücken: Palmarium Academic Publishing, 2014. – 169 с.
114. Маликова, М. Э. «Первое стихотворение» В. Набокова. Перевод и комментарий / М. Э. Маликова // В. В. Набоков : Pro et Contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. Том 1. Антология. – СПб. : Издательство РХГИ, 1997. – С. 737–767.
115. Маликова, М. Э. Фантомный парижский поэт Василий Шишков / М. Э. Маликова // Русская литература. – 2013. – № 1. – С. 191–210.
116. Манкевич, И. А. «Русский дух». Репрезентация повседневности в ольфакторных текстах русской культуры / И. А. Манкевич. – СПб. : Алетейя, 2013. – 112 с.
117. Матвеева, Ю. В. Самосознание поколения в творчестве писателей-младоземigrants : автореф. дис. ... док. филол. наук : 10.01.01 / Матвеева Юлия Владимировна. – Екатеринбург, 2009. – 37 с.
118. Маяковский, В. В. Полное собрание сочинений в 13 т. Т. 1. Стихотворения, трагедия, поэмы и статьи 1912-1917 годов / В. В. Маяковский. – М. : Государственное издательство художественной литературы, 1955. – 463 с.
119. Маяковский, В. В. Полное собрание сочинений в 13 т. Т. 4. 1922-февраль 1923 / В. В. Маяковский. – М. : Государственное издательство художественной литературы, 1957. – 451 с.
120. Мельников, Н. Г. Возвращение Чорба. Берлин : Слово, 1930 /

Н. Г. Мельников // Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова : Критические отзывы, эссе, пародии / под ред. Н. Г. Мельникова. – М. : Новое литературное обозрение, 2000. – С. 45–47.

121. Международная междисциплинарная научная конференция «Человек ощущающий : Перцепция в современном гуманитарном знании» / под ред. Э. Б. Яковлевой. – М. : Изд-во ФГБУН ИНИОН РАН, 2015. – 170 с.

122. Мережковский, Д. С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы / Д. С. Мережковский. – СПб. : Типо-Литография Б. М. Вольфа, 1893. – 192 с.

123. Мерло-Понти, М. Феноменология восприятия / М. Мерло-Понти. – СПб. : «Ювента», «Наука», 1999. – 606 с.

124. Митчелл, У. Д. Т. Иконология. Образ. Текст. Идеология / У. Д. Т. Митчелл. – М., Екатеринбург : Кабинетный ученый, 2017. – 240 с.

125. Михайлов, А. В. Обратный перевод / А. В. Михайлов. – М. : Языки русской культуры, 2000. – 852 с.

126. Москвин, В. П. Глава 1. Теория интертекстуальности : категориальный аппарат / В. П. Москвин // Интертекстуальность и фигуры интертекста в дискурсах разных типов : колл. монография / ред. Т. Н. Колокольцев, В. П. Москвин. – М. : ФЛИНТА, 2015. – С. 352.

127. Мочульский, К. Рец. : Гроздь. Берлин: Гамаюн, 1923 / К. Мочульский // Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова : Критические отзывы, эссе, пародии / под ред. Н. Г. Мельникова. – М. : Новое литературное обозрение, 2000. – С. 23–24.

128. «Мы жили тогда на планете другой...» : антология поэзии русского зарубежья. 1920-1990 (Первая и вторая волна). В 4 кн. Кн.3 / Сост. Е. В. Витковский. – М. : Московский рабочий, 1995. – 400 с.

129. Набоков, В. В. Американский период. Собрание сочинений в 5 томах : Пер. с англ. Т. 1 / В. В. Набоков; сост. С. Ильина, А. Кононова. Предисл. и комментарии А. Люксембурга. – СПб. : «Симпозиум», 2004. – 608 с.

130. Набоков, В. В. Американский период. Собрание сочинений в 5

томах : Пер. с англ. Т. 5. / В. В. Набоков; сост. С. Ильина, А. Кононова. Комментарии С. Ильина, А. Люксембурга. – СПб. : «Симпозиум», 2004. – 400 с.

131. Набоков, В. В. Воззвание о помощи. Определения / В. В. Набоков; публ. и прим. А. Бабилова [Электронный ресурс] // Звезда. – 2013. – № 9. – Режим доступа: <https://zvezdaspb.ru/index.php?page=8&nput=2152>

132. Набоков, В. В. Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин» / В. В. Набоков. – СПб. : «Искусство-СПБ»; «Набоковский фонд», 1999. – 928 с.

133. Набоков, В. В. Лекции по зарубежной литературе / В. В. Набоков; пер. с англ. С. Антонова, И. Бернштейн, Г. Дашевского и др. – СПб. : Издательская Группа «Азбука-классика», 2010. – 512 с.

134. Набоков, В. В. О книге, озаглавленной «Лолита» (Послесловие к американскому изданию 1958-го года) / В. В. Набоков // В. В. Набоков : Pro et Contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. Том 1. Антология. – СПб. : Издательство РХГИ, 1997. – С. 76–83.

135. Набоков, В. В. Полное собрание рассказов / В. В. Набоков; сост. А. Бабилов. – СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2015. – 752 с.

136. Набоков, В. В. Предисловие к автобиографии «Другие берега» / В. В. Набоков // В. В. Набоков : Pro et Contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. Том 1. Антология. – СПб. : Издательство РХГИ, 1997. – С. 88–89.

137. Набоков, В. В. Предисловие к английскому переводу рассказов «Ultima Thule» и «Solus Rex» / В. В. Набоков // В. В. Набоков : Pro et Contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. Том 1. Антология. – СПб. : Издательство РХГИ, 1997. – С. 97–99.

138. Набоков, В. В. Предисловие к английскому переводу романа «Отчаяние» («Despair») / В. В. Набоков // В. В. Набоков : Pro et Contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей

и исследователей. Том 1. Антология. – СПб. : Издательство РХГИ, 1997. – С. 53–56.

139. Набоков, В. В. Русский период. Собрание сочинений в 5 томах. Т. 1. / В. В. Набоков; сост. Н. Артеменко-Толстой. Предисл. А. Долинина. Прим. М. Маликовой. – СПб. : «Симпозиум», 2004. – 832 с.

140. Набоков, В. В. Русский период. Собрание сочинений в 5 томах. Т. 2 / В. В. Набоков; сост. Н. Артеменко-Толстой. Предисл. А. Долинина. Прим. М. Маликовой, В. Полищук, О. Сконечной, Ю. Левинга, Р. Тименчика. – СПб. : «Симпозиум», 2009. – 784 с.

141. Набоков, В. В. Русский период. Собрание сочинений в 5 томах. Т. 3 / В. В. Набоков; сост. Н. Артеменко-Толстой. Предисл. А. Долинина. Прим. О. Сконечной, А. Долинина, Г. Утгофа, А. Яновского, Ю. Левинга, М. Маликовой, Р. Тименчика. – СПб. : «Симпозиум», 2006. – 848 с.

142. Набоков, В. В. Русский период. Собрание сочинений в 5 томах. Т. 4 / В. В. Набоков; сост. Н. Артеменко-Толстой. Предисл. А. Долинина. Прим. О. Сконечной, А. Долинина, Ю. Левинга, Г. Глушанок. – СПб. : «Симпозиум», 2002. – 784 с.

143. Набоков, В. В. Русский период. Собрание сочинений в 5 томах. Т. 5 / В. В. Набоков; сост. Н. Артеменко-Толстой. Предисл. А. Долинина. Прим. Ю. Левинга, А. Долинина, М. Маликовой, О. Сконечной, А. Бабикова, Г. Глушанок. – СПб. : «Симпозиум», 2008. – 832 с.

144. Набоков, Д. Набоков и театр / Д. Набоков // Трагедии господина Морна. Пьесы. Лекции о драме. – СПб. : Издательский Дом «Азбука-классика», 2008. – С. 519–538.

145. Накарякова, А. А. Персоносфера Владимира Набокова : типологические ряды : автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Накарякова Анна Андреевна. – Екатеринбург, 2016. – 25 с.

146. Налегач, Н. В. «Поэзия обнаженной совести» и традиции И. Анненского в лирике поэтов «парижской ноты» / Н. В. Налегач // Сюжетология и сюжетография. – 2013. – № 2. – С. 35–41.

147. Нальянч, С. Рец. : Возвращение Чорба. Берлин : Слово, 1930 / С. Нальянч // Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова : Критические отзывы, эссе, пародии / под ред. Н. Г. Мельникова. – М. : Новое литературное обозрение, 2000. – С. 50–51.

148. Напцок, М. Р. Дискурс В. Набокова : к вопросу о лингвокультурной идентичности автора / М. Р. Напцок // Филология и человек. – 2010. – № 3. – С. 87–97.

149. Напцок, М. Р. Русская литературная личность в условиях эмиграции : языковой феномен В. Набокова / М. Р. Напцок // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2 : Филология и искусствоведение. – 2011. – № 2. – С. 98–103.

150. Напцок, М. Р. Советский текст в дискурсе В. В. Набокова : авторская интерпретация и стилизация / М. Р. Напцок // Вестник Центра международного образования Московского государственного университета. Филология. Культурология. Педагогика. Методика. – 2010. – № 2. – С. 88–93.

151. Ожегов, С. И., Шведова, Н. Ю. Толковый словарь русского языка : 80 000 слов и фразеологических выражений / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова; Российская академия наук. Институт русского языка им. В. В. Виноградова. – М. : «А ТЕМП», 2006. – 944 с.

152. Осоргин, М. А. Времена. Происшествия зеленого мира / М. А. Осоргин; сост., примеч., статья О. Ю. Авдеевой. – М. : НПК «Интелвак», 2005. – 448 с.

153. Осоргин, М. А. Рец. : Камера обскура. Париж : Современные записки; Берлин: Парабола, 1933 / М. А. Осоргин // Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова : Критические отзывы, эссе, пародии / под ред. Н. Г. Мельникова. – М. : Новое литературное обозрение, 2000. – С. 103–105.

154. Осоргин, М. А. Рец. : Король, дама, валет. Берлин : Слово, 1928 / М. А. Осоргин // Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова : Критические отзывы, эссе, пародии / под ред. Н. Г.

Мельников. – М. : Новое литературное обозрение, 2000. – С. 40–42.

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

156. Петренко, Е. Ф., Коротченко, Е. А. Пейзаж души. Психосемантическое исследование восприятия живописи / Е. Ф. Петренко, Е. А. Коротченко // Экспериментальная психология. – 2008. – № 1. – С. 84–101.

157. Пиванова, Э. В. Гармония как комплексная категория метапоэтического текста В. Набокова / Э. В. Пиванова // Наука. Инновации. Технологии. – 2007. – № 48. – С. 95–102.

158. Полканова, А. А. О явлении перспективизации в драматургических текстах // Вестник Московского государственного лингвистического университета. – 2010. – № 603. – С. 67–77.

159. Поплавский, Б. Собрание сочинений : В 3 т. Т. 1 : Стихотворения / Б. Поплавский. – М. : Книжница; Русский путь; Согласие, 2009. – 560 с.

160. Поташова, К. А. Становление поэтики зрительного в онтологической поэзии рубежа XVIII-XIX веков (А. Н. Муравьев – Г. Р. Державин – А. А. Волкова) / К. А. Поташова // Новый филологический вестник. – 2021. – Т. 2. – № 57. – С. 133–145.

161. Пушкин, А. С. Полное собрание сочинений в 10 т. Т. 2. Стихотворения, 1820-1826 / А. С. Пушкин. – Л. : Наука. Ленинградское отделение, 1977. – 399 с.

162. Пушкин, А. С. Полное собрание сочинений в 10 т. Т. 3. Стихотворения, 1827-1836 / А. С. Пушкин. – Л. : Наука. Ленинградское отделение, 1977. – 495 с.

163. Пушкин, А. С. Полное собрание сочинений в 10 т. Т. 5. Евгений Онегин. Драматические произведения / А. С. Пушкин. – Л. : Наука. Ленинградское отделение, 1978. – 527 с.

164. Пушкин, А. С. Полное собрание сочинений в 20 томах. Т. 1. Лицейские стихотворения 1813-1817 / А. С. Пушкин; под ред. В. Э. Вацуро. –

СПб. : «Наука», 1999. – 839 с.

165. Ревзина, О. Г. Память и язык / О. Г. Ревзина // Критика и семиотика. – 2006. – № 10. – С. 10–24.

166. Риндисбахер, Х. Д. От запаха к слову : моделирование значений в романе Патрика Зюскинда «Парфюмер» / Х. Д. Риндисбахер; пер. Я. Токаревой // Ароматы и запахи в культуре. Кн. 2. – М. : Новое литературное обозрение, 2010. – С. 579–607.

167. Рогачева, Н. А. Ольфакторное пространство русской поэзии конца XIX – начала XX вв. : Проблемы поэтики / Н. А. Рогачева. – Тюмень : Издательство Тюменского государственного университета, 2010. – 404 с.

168. Ромодановская, Е. К. От цитаты к сюжету. Роль повести-притчи в становлении новой русской литературы / Е. К. Ромодановская // Проблемы исторической поэтики. – 1994. – № 3. – С. 66–75.

169. Ронен, О. Пути Шкловского в «Путеводителе по Берлину» / О. Ронен // Звезда. – 1999. – № 4. – С. 164–172.

170. Роупер, Р. Набоков в Америке. По дороге к «Лолите» / Р. Роупер. – М. : Издательство АСТ : CORPUS, 2017. – 384 с.

171. Рудова, О. С. В. В. Набоков о творчестве Н. В. Гоголя : «Феномен языка» или «Феномен идей»? / О. С. Рудова // Актуальные вопросы филологической науки XXI века : сборник статей VII Международной научной конференции молодых ученых (9 февраля 2018 г.) : в 2-х ч. Ч. II : Современные проблемы изучения истории и теории литературы. – Екатеринбург : УМЦ-УПИ, 2018. – С. 43–50.

172. Рузин, И. Г. Модусы перцепции (зрение, слух, осязание, обоняние, вкус) и их выражение в языке: дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19 / Игорь Геннадьевич Рузин. – М., 1995. – 199 с.

173. Савельев, А. Рец. : В. Сиринь. Возвращение Чорба. Сборникъ рассказовъ. Изданіе кн-ва «Слово». Берлинь, стр. 245 / А. Савельев // Руль. – 1929. – № 2765. – С. 2–3.

174. Скиба, В. А., Чернец, Л. В. Художественный образ / В. А. Скиба,

Л. В. Чернец // Введение в литературоведение : учеб. пособие / под ред. Л. В. Чернец. – М. : Высшая школа, 2004. – С. 22–33.

175. Смирнов И. П. Мегаистория. К исторической типологии культуры / И. П. Смирнов. – М. : «Аграф», 2000. – 544 с.

176. Смирнов, И. П. Смысл как таковой / И. П. Смирнов. – СПб. : Академический проект, 2001. – 352 с.

177. Снигирева, Т. А. Предисловие. Энергия незавершенного / Т. А. Снигирева // Феномен незавершенного : монография / под ред. Т. А. Снигиревой, А. В. Подчиненова. – Екатеринбург : Издательство Уральского университета, 2019. – С. 3–8.

178. Соловьева, С. А. Монтажность как принцип организации повести Б. Пастернака «Воздушные пути» / С. А. Соловьева // Вестник Череповецкого государственного университета. – 2016. – Т. 75. – № 6. – С. 109–111.

179. Старк, В. Переписка В. Набокова с М. В. Добужинским / В. Старк // Звезда. – 1996. – № 11. – С. 92–108.

180. Стехов, А. В. Рецепция книги В. В. Набокова «Николай Гоголь» в зарубежной и отечественной критике / А. В. Стехов // Вестник РГГУ. Серия : Литературоведение. Языкзнание. Культурология. – 2010. – № 2 (45). – С. 323–346.

181. Стехов, А. В. Формальный метод и книга В. Набокова «Николай Гоголь» / А. В. Стехов // Новый филологический вестник. – 2009. – Т. 10. – № 3. – С. 116–122.

182. Струве, Г. П. Письма о русской поэзии / Г. П. Струве // Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова : Критические отзывы, эссе, пародии / под ред. Н. Г. Мельникова. – М. : Новое литературное обозрение, 2000. – С. 21–22.

183. Струве, Г. П. Русская литература в изгнании / Г. П. Струве; под ред. Р. И. Вильданова, В. Б. Кудрявцев, К. Ю. Лаппо-Данилевский. – Париж, М. : YMCA-Press, Русский путь, 1996. – 448 с.

184. Стрыгин, А. Ю. Особенности реализации цветовой синестезии в

корпусе текстов В. В. Набокова / А. Ю. Стрыгин // Филологический аспект. – 2019. – Т. 4. – № 48. – С. 240–246.

185. Тамми, П. Заметки о полигенетичности в прозе Набокова / П. Тамми // В. В. Набоков : Pro et Contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. Том 1. Антология. – СПб. : Издательство РХГИ, 1997. – С. 508–522.

186. Телетова, Н. Владимир Набоков и его предшественники / Н. Телетова // В. В. Набоков : Pro et Contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. Том 1. Антология. – СПб. : Издательство РХГИ, 1997. – С. 779–790.

187. Темнова, Е. В. Современные подходы к изучению дискурса / Е. В. Темнова // Язык, сознание, коммуникация : Сб. статей. Вып. 26 / под ред. В. В. Красных, А. И. Изотова. – М. : МАКС Пресс, 2004. – С. 24–32.

188. Терапиано, Ю. К. На ветру / Ю. К. Терапиано. – Париж: Современные записки, 1938. – 50 с.

189. Титаренко, С. Д. Визуальный образ в эстетике Александра Блока : проблемы феноменологии / С. Д. Титаренко // Соловьевские исследования. – 2020. – Т. 3. – № 67. – С. 93–106.

190. Титов, О. А. Образ повествователя в рассказе В. Набокова «Облако, озеро, башня» / О. А. Титов // Русский язык в школе. – 2009. – № 1. – С. 59–62.

191. Толстой, И. Библиографическая справка / И. Толстой // Набоков В. Пьесы. – М. : Искусство, 1989. – С. 252–265.

192. Тропкина, Н. Е., Рябцева, Н. Е. Визуальная апперцепция пространства в русской поэзии второй половины XX в. / Н. Е. Тропкина, Н. Е. Рябцева // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2014. – Т. 5. – № 90. – С. 140–144.

193. Трубецкова, Е. Г. Глаз и оптические средства : деформация зрения в прозе Владимира Набокова / Е. Г. Трубецкова // Вестник Томского государственного университета. – 2018. – № 429. – С. 58–65.

194. Успенский, Б. А. Поэтика композиции / Б. А. Успенский. – М. : Издательство «Искусство», 1970. – 255 с.
195. Фарино, Е. Введение в литературоведение : Учебное пособие / Е. Фарино. – СПб. : Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. – 639 с.
196. Фатеева, Н. А. Интертекст в мире текстов : Контрапункт интертекстуальности / Н. А. Фатеева. – М. : КомКнига, 2007. – 280 с.
197. Флоренский, П. А. Сочинения. В 4 т. Т. 2 / П. А. Флоренский; сост. и общ. ред. игумена Андроника (А. С. Трубачева), П. В. Флоренского, М. С. Трубачева. – М. : Мысль, 1996. – 877 с.
198. Флоренский, П. А. Сочинения. В 4 т. Т. 3 (1) / П. А. Флоренский; сост. игумена Андроника (А. С. Трубачева), П. В. Флоренского, М. С. Трубачевой. – М. : Мысль, 2000. – 621 с.
199. Фрейд, З. Толкование сновидений / З. Фрейд. – М. : Современные проблемы, 1913. – 448 с.
200. Хадынская, А. А. Поэтика телесности в лирике Георгия Иванова / А. А. Хадынская // Вестник Бурятского государственного университета. – 2015. – № 2. – С. 80–87.
201. Хазан, В. Из наблюдений над эмигрантской поэтикой / В. Хазан // Литературоведческий журнал. – 2008. – № 22. – С. 123–146.
202. Хайдеггер, М. Исток художественного творения / М. Хайдеггер; пер. с нем. А. В. Михайлова. – М. : Академический проект, 2008. – 528 с.
203. Хайнади, З. Живописание словом. О поэтической функции визуального изображения в творчестве Л. Толстого / З. Хайнади // Вопросы литературы. – 2010. – № 6. – С. 359–377.
204. Хализев, В. Е. Теория литературы. Учеб. 2-е изд. / В. Е. Хализев. – М. : Высшая школа, 2000. – 398 с.
205. Ханзен-Леве, А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика / А. Ханзен-Леве. – СПб. : «Академический проект», 2003. – 816 с.
206. Хизниченко, А. В., Крюкова, Л. Б. Проект словаря перцептивных

образов поэтического творчества Б. Л. Пастернака / А. В. Хизниченко, Л. Б. Крюкова // Вопросы лексикографии. – 2018. – № 13. – С. 44–57.

207. Ходасевич, В. Ф. Собрание сочинений : в 4 т. Т. 1 : Стихотворения. Литературная критика 1906-1922 / В. Ф. Ходасевич. – М. : Согласие, 1996. – 592 с.

208. Хохлов, Г. Рец. : Возвращение Чорба. Берлин : Слово, / Г. Хохлов // Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова : Критические отзывы, эссе, пародии / под ред. Н. Г. Мельникова. – М. : Новое литературное обозрение, 2000. – С. 47–48.

209. Цветаева, М. Собрание сочинений : в 7 т. Т. 1. : Стихотворения / М. Цветаева; сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц и Л. Мнухина. – М. : Эллис Лак, 1994. – 640 с.

210. Чакина, Л. Л. Феномен «новой визуальности» в живописи и словесном искусстве русского модернизма: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.09 / Чакина Людмила Леонидовна. – Саратов, 2015. – 255 с.

211. Червинская, Л. Невидимая птица [Электронный ресурс] / Л. Червинская. – Рудня, Смоленск : «Мнемозина», 2011. – Режим доступа: <https://www.litmir.me/br/?b=175496&p=3>.

212. Червинская, Л. По поводу «События» В. Сирина / Л. Червинская // Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова : Критические отзывы, эссе, пародии / под ред. Н. Г. Мельников. – М. : Новое литературное обозрение, 2000. – С. 173–174.

213. Черный, С. Собрание сочинений : в 5 т. Т. 1 : Сатиры и лирики. Стихотворения. 1905-1916 / С. Черный. – М. : Эллис Лак, 1996. – 464 с.

214. Черный, С. Собрание сочинений : в 5 т. Т. 2 : Эмигрантский уезд. Стихотворения и поэмы. 1917-1932 / С. Черный. – М. : Эллис Лак, 1996. – 496 с.

215. Шапиро, Г. Поместив в своем тексте мириады собственных лиц [Электронный ресурс] / Г. Шапиро; пер. с англ. Т. Кучиной // Старое литературное обозрение. – 2001. – № 1. – С. 30–38. – Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/slo/2001/1/pomestiv-v-svoem-tekste-miriady->

sobstvennyh-licz.html.

216. Шаховская, З. В поисках Набокова / З. Шаховская. – Париж : «Le Presse Libre», 1979. – 167 с.
217. Шевченко, А. Е. Сравнение как компонент идиостиля писателя-билингва В. Набокова (на материале русско- и англоязычных произведений автора): автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19 / Шевченко Анна Евгеньевна. – Саратов, 2003. – 23 с.
218. Шильникова, О. Г. Моделирование художественного пространства в литературно-критическом дискурсе / О. Г. Шильникова // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 8 Литературоведение. Журналистика. – 2006. – № 5. – С. 75–82.
219. Шмид, В. Нарратология / В. Шмид. – М. : Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.
220. Шраер, М. Бунин и Набоков. История соперничества / М. Шраер. – 2-е изд. – М. : Альпина нон-фикшн, 2015. – 222 с.
221. Штейгер, А. $2 \times 2 = 4$. Стихи 1926-1939 / А. Штейгер. – New York : Russica Publishers, Inc., 1982. – 99 с.
222. Эпштейн, М. Н. Образ художественный / М. Н. Эпштейн // Литературный энциклопедический словарь / под ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. – М. : Советская энциклопедия, 1987. – С. 252–257.
223. Яacobсон, Р. Работы по поэтике: Переводы / Р. Яacobсон; сост. и общ. ред. М. Л. Гаспаров. – М. : Прогресс, 1984. – 464 с.
224. Ямпольский, М. О близком (Очерки немиметического зрения) / М. Ямпольский. – М. : Новое литературное обозрение, 2001. – 240 с.
225. Янгиров, Р. «Чувство фильма» : заметки о кинематографическом контексте в литературе русского зарубежья 1920-1930-х гг. / Р. Янгиров // Империя Н. Набоков и наследники. Сборник статей / под ред. Ю. Левинга, Е. Сошкина. – М. : Новое литературное обозрение, 2006. – С. 399–426.
226. Яновский, В. С. Поля елисейские. Книга памяти / В. С. Яновский. – СПб. : Издательство «Пушкинский фонд», 1993. – 277 с.

227. Appel, A. Nabokov's Dark Cinema / A. Appel. – New York: Oxford University Press, 1974. – 324 p.
228. Beaujour, E. K. Bilingualism / E. K. Beaujour // The Garland Companion to Vladimir Nabokov / V. E. Alexandrov (ed.) – New York : Routledge, 1995. – P. 37–43.
229. Blackwell, S. H., Johnson, K. Introduction / S. H. Blackwell, K. Johnson // Fine Lines : Vladimir Nabokov's Scientific Art / S. H. Blackwell, K. Johnson (eds.). – New Haven, London : Yale University Press, 2016. – P. 1–28.
230. Boyd, B. Enchanted Hunting : Lolita and Lolita, Diana and diana / B. Boyd // Fine Lines : Vladimir Nabokov's Scientific Art / S. H. Blackwell, K. Johnson (eds.). – New Haven, London: Yale University Press, 2016. – P. 227–284.
231. Boyd, B. Nabokov's Transition from Russian to English : Repudiation or Evolution? / B. Boyd // Nabokov Studies. – 2007/2008. – Vol. 11. – P. 159–188.
232. Boyd, B. Stalking Nabokov : Selected Essays / B. Boyd. – New York, Chichester : Columbia University Press, 2011. – 452 p.
233. Ciancio, R. A. Nabokov's Painted Parchments / R. A. Ciancio // Nabokov and the Limits : Redrawing Critical Boundaries / L. Zunshine (ed.). – New York, London : Routledge, 2012. – P. 235–269.
234. Connolly, J. W. Black and White and Dead All Over : Color Imagery in Nabokov's Prose / J. W. Connolly // Nabokov Studies. – 2006. – Vol. 10. – № 1. – P. 53–66.
235. Connolly, J. W. Nabokov's (re)visions of Dostoevsky / J. W. Connolly // Nabokov and His Fiction : New Perspectives / J. W. Connolly (ed.). – Cambridge : Cambridge University Press, 1999. – P. 141–157.
236. Connolly, J. W. Nabokov's Early Fiction : Patterns of Self and Other / J. W. Connolly. – Cambridge : Cambridge University Press, 1992. – 279 p.
237. Cornwell, N. From Sirin to Nabokov : the transition to English / N. Cornwell // The Cambridge Companion to Nabokov / J. W. Connolly (ed.). – Cambridge : Cambridge University Press, 2005. – P. 151–169.
238. Cytowic, R. E. Synesthesia : A Union of the Senses. 2nd ed /

R. E. Cytowic. – Cambridge, London : A Bradford Book; The MIT Press, 2002. – 394 p.

239. Danius, S. *The Senses of Modernism : Technology, Perception, and Aesthetics* / S. Danius. – London, Ithaca : Cornell University Press, 2002. – 264 p.

240. Davydov, S. *Nabokov and Pushkin* / S. Davydov // *The Garland Companion to Vladimir Nabokov* / V. E. Alexandrov (ed.). – New York : Routledge, 1995. – P. 482–496.

241. De la Durantaye, L. *The Pattern of Cruelty and the Cruelty of Pattern in Vladimir Nabokov* / L. de la Durantaye // *Cambridge Quarterly*. – 2006. – Vol. 35. – № 4. – P. 301–326.

242. De Vries, G. *Silent Love. The Annotation and Interpretation of Nabokov's The Real Life of Sebastian Knight* / G. de Vries. – Brighton : Academic Studies Press, 2016. – 221 p.

243. Diment, G. *Plays* / G. Diment // *The Garland Companion to Vladimir Nabokov* / V. E. Alexandrov (ed.). – New York : Routledge, 1995. – P. 586–599.

244. Diment, G. *The Nabokov-Wilson Debate : Art versus Social and Moral Responsibility* / G. Diment // *Discourse and Ideology in Nabokov's Prose* / D. H. J. Larmour (ed.). – New York, London : Routledge, 2002. – P. 15–23.

245. Dirig, R. *Drawing with Words. The Toothwort White and Related Natural History Motifs in Pale Fire* / R. Dirig // *Fine Lines : Vladimir Nabokov's Scientific Art* / S. H. Blackwell, K. Johnson (eds.). – New Haven, London : Yale University Press, 2016. – P. 201–215.

246. Dolinin, A. *Nabokov as a Russian writer* / A. Dolinin // *The Cambridge Companion to Nabokov* / J. W. Connolly (ed.). – Cambridge : Cambridge University Press, 2004. – P. 49–64.

247. Dolinin, A. *The Gift* / A. Dolinin // *The Garland Companion to Vladimir Nabokov* / V. E. Alexandrov (ed.). – New York : Routledge, 1995. – P. 135–169.

248. Field, A. *VN, the Life and Art of Vladimir Nabokov* / A. Field. – New York: Crown, 1986. – 417 p.

249. Foster, J. B. Nabokov before Proust : The Paradox of Anticipatory Memory / J. B. Foster // *The Slavic and East European Journal*. – 1989. – Vol. 33. – № 1. – P. 78–94.
250. Frank, S. Nabokov's Theatrical Imagination / S. Frank. – Cambridge : Cambridge University Press, 2012. – 228 p.
251. Glynn, M. Vladimir Nabokov : Bergsonian and Russian Formalist Influences in His Novels / M. Glynn. – New York : Palgrave Macmillan, 2007. – 202 p.
252. Green, G. Visions of a «Perfect Past» : Nabokov, Autobiography, Biography, and Fiction / G. Green // *Nabokov Studies*. – 1996. – Vol. 3. – P. 89–100.
253. Grishakova, M. The Models of Space, Time and Vision in V. Nabokov's Fiction : Narrative Strategies and Cultural Frames / M. Grishakova. – Tartu : Tartu University Press, 2012. – 322 p.
254. Ivask, G. The World of Vladimir Nabokov / G. Ivask // *Russian Review*. – 1961. – Vol. 20. – № 2. – P. 134–142.
255. Johnson, D. B. Look at the Harlequins! / D. B. Johnson // *The Garland Companion to Vladimir Nabokov* / V. E. Alexandrov (ed.). – New York : Routledge, 1995. – P. 330–340.
256. Johnson, D. B. Nabokov and the Sixties / D. B. Johnson // *Discourse and Ideology in Nabokov's Prose* / D. H. J. Larmour (ed.). – New York, London : Routledge, 2002. – P. 139–149.
257. Johnson, D. B. Synesthesia, Polychromatism, and Nabokov / D. B. Johnson // *A Book of Things about Vladimir Nabokov* / C. R. Proffer (ed.). – Ann Arbor : Ardis, 1974. – C. 84–103.
258. Johnson, K., Coates, S. Nabokov's Blues : The Scientific Odyssey of a Literary Genius / K. Johnson, S. Coates. – Cambridge : Zoland Books, 1999. – 372 p.
259. Kopper, J. M. Correspondence / J. M. Kopper // *The Garland Companion to Vladimir Nabokov* / V. E. Alexandrov (ed.). – New York : Routledge, 1995. – P. 54–67.

260. Kuzmanovich, Z. *Strong Opinions and Nerve Points : Nabokov's Life and Art* / Z. Kuzmanovich // *The Cambridge Companion to Nabokov* / J. W. Connolly (ed.). – Cambridge : Cambridge University Press, 2005. – P. 11–30.
261. Leving, Y. *Filming Nabokov : On the Visual Poetics of the Text* / Y. Leving // *Russian Studies in Literature*. – 2004. – T. 40. – № 3. – P. 6–31.
262. Lvovich, N. *The Gift : Synesthesia in Translingual Texts* / N. Lvovich // *L2 Journal*. – 2012. – Vol. 4. – № 2. – P. 214–229.
263. Lucas, L. K., Forister, M. L., Fordyce, J. A., Nice, C. C. *Mountains of Detail: On the Trail with Nabokov's Blues* / L. K. Lucas, M. L. Forister, J. A. Fordyce, C. C. Nice // *Fine Lines : Vladimir Nabokov's Scientific Art* / S. H. Blackwell, K. Johnson (eds.). – London, New Haven : Yale University Press, 2016. – P. 251–259.
264. Magome, K. *Vladimir Nabokov's Musico-Literary Microcosm : «Sounds,» «Music,» and Nabokov's Quartet* / K. Magome // *The Five Senses in Nabokov's Works* / M. Bouchet, I. Poulin, J. Loison-Charles (eds.). – Cham : Palgrave Macmillan, 2020. – P. 295–312.
265. Malpas, I. 'Time-Twisted Space': An Exploration of the Synaesthetic Continuum through the Work of Vladimir Nabokov / I. Malpas // *Interdisciplinary Science Reviews*. – 2019. – Vol. 44. – № 3–4. – P. 361–386.
266. Miller, P. A. *The Crewcut as Homoerotic Discourse in Nabokov's Pale Fire* / P. A. Miller // *Discourse and Ideology in Nabokov's Prose* / D. H. J. Larmour (ed.). – New York, London : Routledge, 2002. – P. 74–88.
267. Mollaret, D. *An Eden of Sensations : The Five Senses in Speak, Memory* / D. Mollaret // *The Five Senses in Nabokov's Works* / M. Bouchet, J. Loison-Charles, I. Poulin (eds.). – Cham : Palgrave Macmillan, 2020. – P. 89–105.
268. Nabokoff-Sirine, V. *Mademoiselle O* / V. Nabokoff-Sirine // *Mesures*. – 1936. – № 2. – P. 147–172.
269. Nabokov, V. V. *Hodasevich : A Note and Translations. 1941* / V. V. Nabokov // *New Directions in Prose and Poetry* / J. Laughlin (ed.). – New York : Kraus Reprint Corporation, 1967. – P. 596–600.

270. Nabokov, V. V. *Nabokov's Quartet* / V. V. Nabokov. – New York : Pyramid Books, 1968. – 125 p.
271. Nabokov, V. V. *The Lermontov Mirage* / V. V. Nabokov // *Russian Review*. – 1941. – Vol. 1. – № 1. – P. 31–39.
272. Nabokov, V. V. *The Waltz Invention : A Play in Three Acts* / V. V. Nabokov. – New York : Phaedra, 1966. – 111 p.
273. Nabokov, V. V. *Tyrants Destroyed, and Other Stories* / V. V. Nabokov. – London : Weidenfeld and Nicolson, 1975. – 238 p.
274. Pifer, E. *Lolita* / E. Pifer // *The Garland Companion to Vladimir Nabokov* / V. E. Alexandrov (ed.). – New York : Routledge, 1995. – P. 305–321.
275. Pifer, E. *Nabokov and the Novel* / E. Pifer. – Cambridge, London : Harvard University Press, 1980. – 317 p.
276. Raguet-Bouvard, C. Chapter 9. *European Art : A Framing Device?* / C. Raguet-Bouvard // *Nabokov and the Limits : Redrawing Critical Boundaries* / L. Zunshine (ed.). – New York : Routledge, 2012. – P. 183–212.
277. Razumova, L. *Developing Transnational Style : Particularities of Nabokov's Lexicon and Cognitive Frames in The Gift in Relation to the Five Senses* / L. Razumova // *The Five Senses in Nabokov's Works* / M. Bouchet, J. Loison-Charles, I. Poulin (eds.). – Cham : Palgrave Macmillan, 2020. – P. 69–86.
278. Rivers, J. E. *Alone in the Void : «Mademoiselle O»* / J. E. Rivers // *Torpid Smoke : The Stories of Vladimir Nabokov* / S. G. Kellman, I. Malin (eds.). – Amsterdam, Atlanta : Rodopi, 2000. – P. 85–132.
279. Rowe, W. *Gogolesque Perception-Expanding Reversals in Nabokov* / W. Rowe // *Slavic Review*. – 1971. – Vol. 30. – № 1. – P. 110–120.
280. Rylkova, G. *Okrylyonnyy Soglyadatay – The Winged Eavesdropper* / G. Rylkova // *Discourse and Ideology in Nabokov's Prose* / D. H. J. Larmour (ed.). – New York, London: Routledge, 2002. – P. 43–58.
281. Sagan, D. *Fictional Realism : Scaling the Twin Peaks of Art and Science* / D. Sagan // *Fine Lines : Vladimir Nabokov's Scientific Art* / S. H. Blackwell, K. Johnson (eds.). – New Haven, London : Yale University Press, 2016. –

P. 243–250.

282. Shapiro, G. Chapter 10. Nabokov and Comic Art / G. Shapiro // Nabokov and the Limits : Redrawing Critical Boundaries / L. Zunshine (ed.). – New York : Routledge, 2012. – P. 213–234.

283. Shvabrin, S. Between Rhyme and Reason : Vladimir Nabokov, Translation, and Dialogue / S. Shvabrin. – Toronto, Buffalo, London : University of Toronto Press, 2019. – 419 p.

284. Stadnik, K. Language As a Memory Carrier Of Perceptually-Based Knowledge. Selected Aspects Of Imagery In Chaucer's Knight's Tale And Troilus And Criseyde / K. Stadnik // Studies in Logic, Grammar and Rhetoric. – 2015. – Vol. 1. – № 41. – P. 127–141.

285. Stanzel, F. K. A Theory of Narrative / F. K. Stanzel. – Cambridge : Cambridge University Press, 1986. – 328 p.

286. Stuart, D. The Real Life of Sebastian Knight : Angles of Perception / D. Stuart // Modern Language Quarterly. – 1968. – Vol. 29. – № 3. – P. 312–328.

287. Sweeney, S. E. «By Some Sleight of Land» : How Nabokov Rewrote America / S. E. Sweeney // The Cambridge Companion to Nabokov / J. W. Connolly (ed.). – Cambridge: Cambridge University Press, 2005. – P. 65–84.

288. Sweeney, S. E. Chapter 6. «Ballet Attitudes» : Nabokov's Lolita and Petipa's The Sleeping Beauty / S. E. Sweeney // Nabokov and the Limits : Redrawing Critical Boundaries / L. Zunshine (ed.). – New York : Routledge, 2012. – P. 111–126.

289. Toker, L. «The Dead Are Good Mixers» : Nabokov's Version of Individualism / L. Toker // Nabokov and His Fiction : New Perspectives / J. W. Connolly (ed.). – Cambridge: Cambridge University Press, 1999. – P. 92–108.

290. Toker, L. Nabokov : The Mystery of Literary Structures / L. Toker. – Ithaca, London : Cornell University Press, 1989. – 243 p.

291. Tolstaia, N., Meilakh, M. Russian Short Stories / N. Tolstaia, M. Meilakh // The Garland Companion to Vladimir Nabokov / V. E. Alexandrov (ed.). – New York : Routledge, 1995. – P. 644–660.

292. Wu, L. Z. Nabokov's Optical Paintbox : Color in The Real Life of

Sebastian Knight / L. Z. Wu // Nabokov Online Journal. – 2018. – Vol. 12. – P. 1–22.

293. Zunshine, L. Introduction / L. Zunshine // Nabokov and the Limits : Redrawing Critical Boundaries / L. Zunshine (ed.). – New York : Routledge, 2012. – P. XIX–XXVIII.