Логическим продолжением выхода героя в западный мир является его представление о космосе, который для него является частной вселенной: «Вокруг меня великолепная гостиница Мирана Палас вращалась частной вселенной, выбеленным мелом космосом, посреди другого, голубого, громадного, искрившегося снаружи» (6). Именно из этого малого, частного космоса герой совершает набеги в большой мир, в котором, как инопланетянин, оставляет следы своего пребывания, трудные для разгадывания нормальному человеку из эмпирического мира. Гумберт живет в своем трансцензусе, как герой Ж.-П. Сартра из трилогии «Дороги свободы». Он живет в своей скорлупе, и в мир незамкнутый, в мир большого космоса, он смотрит не с завистью и тоской по нему, напротив, он доволен тем кодексом законов, который выдумал для себя. Эти законы, как известно, Гумберт хорошо гуманитарно оснастил. Мир Гумберта – это мир Детства, из которого он не возвращается даже тогда, когда его руки и грудь покрываются шерстью, то есть когда он физически взрослеет. Он остается маленьким фавном, и это его устраивает. С потерей Лолиты с него спадает пелена демонических наваждений. Он растерян, потому что потерял свой мир и смысл существования. Даже расправа с Куильти не облегчает его страданий. Малый космос Гумберта построен по законам логики западного человека, его структура эгоцентрична.

Роман В. Набокова является произведением, в котором утверждается наднациональный язык. В этом смысле он продолжает традиции Джойса, Вулф, Т.С. Элиота, которые в двадцатые годы XX века утвердили версию такого языка[8]. Этот язык является не только в самом слове, но в большей степени в той коммуникативной атмосфере, которая царит в романе В. Набокова. Здесь важно отметить, как утрачивается экспрессивность живого русского языка, как авторский перевод романа открывает масштабные картины языковых зон уязвимости, которые провоцируют персонажей да и главного героя возрождать лингвистические «останки». «Какие чудесные приключения я бывало воображал, сидя на твердой скамье в городском парке и притворяясь погруженным в мреющую книгу», – вспоминает Гумберт. «Мреющая книга» – это выражение отсылает читателя к языку, забытому в современной среде. Оно совершенно блистательно вписывается в конструкцию всего предложения, в котором используются слова-воспоминания повествовательной атмосферы классического

[8] Некоторые наблюдения о развитии такого языка у Набокова см.: *Проффер К.* Ключи к «Лолите» / Пер. с англ. СПб.: Симпозиум, 2000. С. 175 и далее.

XIX века («чудесные», «воображал»). И, пожалуй, самое главное: включение этих слов в повествование создает особый коммуникативный смысл. Герой словно находится в двух мирах одновременно – в прошлом и современном. Прошлое – это довольно высокий интеллектуальный уровень героя-повествователя, современность – это его грубая, животная похотливость. Прошлое – это мир эмпирический, современность – мир трансцензуса с бесконечной свободой фантазии и имморализма.

Е.К. Созина
(Екатеринбург)

ВИЗУАЛЬНЫЙ ДИСКУРС СОЗНАНИЯ В АВТОБИОГРАФИЧЕСКОЙ КНИГЕ В. НАБОКОВА

Исследуется художественная специфика автобиографической книги В. Набокова «Другие берега» («Speak, Memory») через призму категории сознания. Автор полагает, что сознание реализует себя в художественном мире произведения в визуальном дискурсе автора-повествователя, и устанавливает преемственность Набокова по отношению к предшествующей литературе. Исходя из философского контекста XX в. определяется своеобразие решения Набоковым проблем времени, пространства и памяти, закрепленное в повествовательной структуре книги.

Ведущее значение темы памяти и так называемого автобиографизма в прозе Набокова критики и исследователи заметили давно. «Это господство памяти – непроизвольно избранный Сириным удел, это рок, это сила, навязанная ему извне... <...> Он то и дело возвращается в истокам своей духовной жизни, к первоначальным впечатлениям бытия, к обиходу детской жизни... Весь огромный литературный арсенал Сирина <...> того же мнемонического происхождения», – еще в 1934 году писал М. Кантор[1]. Автор одного из последних исследований об автобиографизме Набокова В.Б. Аверин утверждает: «Если в первом романе Набокова погруженность в воспоминание составляет содержание *внутренне-*

[1] *Кантор М.* Бремя памяти (о Сирине) // В.В. Набоков: pro et contra: Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей: Антология / Сост. Б. Аверина, М. Маликовой, А. Долинина. СПб., 1999. С. 236.

го мира героя, то начиная с „Соглядатая" Набоков создает вереницу героев, которые *пишут* автобиографию (или биографию). Это герои „Отчаяния", „Приглашения на казнь", „Дара", „Подлинной жизни Себастьяна Найта", „Лолиты", „Ады", „Смотри на Арлекинов!". „Другие берега" – книга памяти и воображения – откровенно посвящена тому, что составляет нерв набоковского творчества»[2]. Исследователь делает вывод, что Набоковым «был создан новый тип автобиографической прозы, не укладывающейся в те рамки, которые до него были отведены этому жанру»[3]. Новизна главного автобиографического произведения Набокова, а также родственных ему текстов, созданных в течение XX века другими художниками (в качестве таковых Аверин рассматривает «Котика Летаева» А. Белого, «Младенчество» Вяч. Иванова и «Жизнь Арсеньева» И. Бунина), – «это присутствие в тексте, в его разворачивании и предъявлении воспоминания как живого акта, как актуального процесса, не завершенного до написания текста, а развивающегося вместе с ним»; «воспоминание в набоковском смысле есть неотчуждаемо-личностный акт, оно непременно живое, непосредственное и актуальное», тесно связанное с самопознанием личности[4].

В целом соглашаясь с мнением исследователя, мы все же должны сказать, что новые качества автобиографической прозы, линию которой в истекшем столетии завершает Набоков, видел в «Жизни Арсеньева» И.А. Бунина Ю. Мальцев: он определил эту книгу как «феноменологический роман» и показал сосредоточенность Бунина на процессе актуального воспоминания, сливающегося с актом письма и выполняющего функцию самоопределения личности в отношении к векторам времени[5]. К этому мы должны добавить, что, с нашей точки зрения, новый тип автобиографической прозы созидался в русской литературе на протяжении не только XX, но и XIX века, хотя в классической литературе его элементы проходят пунктиром, служат лишь завязкой логически-рациональной обработки художниками своего прошлого, ведущей чаще всего к написанию «концептуальных» автобиографий-«результатов», в терминологии Аверина.

[2] *Аверин В.Б.* Романы В.В. Набокова в контексте русской автобиографической прозы и поэзии: Автореф. дис. доктора филол. наук / С.-Петерб. гос. ун-т. СПб., 1999. С. 6.
[3] Там же. С. 7.
[4] Там же. С. 10.
[5] *Мальцев Ю.* Иван Бунин: 1870 – 1953. Посев, 1994; см. также развитие идей Ю. Мальцева в книге: *Пращерук Н.В.* Художественный мир прозы И.А. Бунина: язык пространства. Екатеринбург, 1999.

Обратим внимание на одну особенность автобиографических текстов нового типа, не отмеченную Авериным и в ходе анализа лишь между прочим выделенную Мальцевым. Сам процесс воспоминания в достаточно многих автобиографических произведениях как XX, так и XIX века начинается с *визуализации* прошедшего – с восстановления и актуального, идущего в ходе повествования, просматривания тех зрительных, наглядных картин, что сохранила память человека. Приведем лишь два примера из множества возможных. В первой печатной повести А.И. Герцена «Записки одного молодого человека» (1840) начало воспоминаний автобиографического героя таково: «До пяти лет я ничего не помню, ничего в связи... Голубой пол в комнатке, где я жил; большой сад, и в нем множество воронов. <...> Еще года два-три наполнены смутными, неясными воспоминаниями; потом мало-помалу образы яснеют; как деревья и горы, из-за тумана вырезываются мелкие подробности детства и крупные события, о которых все говорили и которые дошли даже до меня»[6]. В повести С.Т. Аксакова «Детские годы Багрова-внука» (1857) читаем: «Самые первые предметы, уцелевшие на ветхой картине давно прошедшего, картине, сильно полинявшей в иных местах от времени и потока шестидесятых годов, предметы и образы, которые еще носятся в моей памяти, – кормилица, маленькая сестрица и мать; тогда они не имели для меня никакого определенного значенья и были только безымянными образами»[7].

Эта активность зрительной, или перцептивной, памяти, включающей и направляющей дальнейший процесс воспоминаний, акцентируется в автобиографических произведениях далеко не случайно. В работах философов, близких к феноменологической парадигме (М. Мерло-Понти, В. Подороги, М. Мамардашвили и др.) отмечается, что «завязка» процесса воспоминания осуществляется у человека в структуре перцептивной памяти, тесно связанной с воображением и не просто воспроизводящей ряд неких, якобы «запомнившихся» ему картин, но заново творящей «объект» восприятия в интенциональном потоке сознания, в котором и для которого прежний опыт предстает в качестве неопределенного горизонта. Рассматривая традицию феноменологической философии сознания, идущей от акта *cogito* Декарта, трансцендентального субъекта Канта, Мерло-

[6] *Герцен А.И.* Собр. соч.: В 30 т. М., 1954. Т. 1. С. 259 – 260.
[7] *Аксаков С.Т.* Семейная хроника. Детские годы Багрова-внука. М., 1983. С. 227.

Понти пишет: «...Внимание не сводится ни к ассоциации образов, ни к возвращению к себе мышления, которое уже владеет своими объектами, внимание – это активное формирование нового объекта, которое проясняет и тематизирует то, что до сих пор существовало только в виде неопределенного горизонта»[8]. Внимание, складывающее активную установку восприятия, сродни сосредоточенному вглядыванию пишущего в недра своей памяти, в себя, оно и формирует свой новый объект: *былое, прошедшее* (выражаясь слогом Герцена) – а не просто *прошлое*, оформляя и тематизируя горизонты прошлого опыта. «Воспринимать, – говорит Мерло-Понти, – не значит испытывать множество впечатлений, которые будто бы ведут за собой дополняющие их воспоминания, это значит видеть, как из некоего созвездия данных бьет ключом имманентный смысл, без которого не было бы возможным никакое обращение к воспоминаниям»[9]. «Модус *присутствия* прошлого» в воспринимающем сознании обеспечивает определенный «монтаж» данностей, который и есть тематизация горизонта в перцептивной структуре сознания и который является источником «имманентного смысла», обретаемого вспоминающим. «Эон» письма позволяет как бы вечно продлять этот модус присутствия прошлого и в прошлом, ибо само письмо в принятой логике есть орган и акт воспоминания, но не любого, а направленного на смыслотворение «сцепленной» субъективности, на ее переход из Хроноса вещи в Эон события смысла[10].

Обрисованный процесс рождения памятью особой реальности былого как тематизация горизонтов в акте вглядывания автора и героя в прошлое эксплицируется в достаточно многих произведениях русской литературы, порождая так называемую «феноменологизацию» автобиографического письма. Причем для нас очевидно, что отмеченное явление, получившее такого рода дефиницию у Ю. Мальцева, а В. Аверины определенное как «новый тип» автобиографизма XX века, универсально и не является всецело «изобретением» последнего столетия, хотя именно это столетие довело указанные качества литературного письма не только до совершенства, но и до стадии теоретической рефлексии.

[8] *Мерло-Понти М.* Феноменология восприятия. СПб., 1999. С. 58.

[9] Там же. С. 48.

[10] О различии двух измерений времени – Хроноса и Эона см.: *Делез Ж.* Логика смысла. М., 1995. С. 80 – 88.

Блестящим примером этого является произведение Набокова «Другие берега», или «Память, говори»[11]. Будучи ограничены пределами статьи, сосредоточимся на основном, определяющем и преемственность Набокова по отношению к предшественникам, и его новизну. С нашей точки зрения, в произведении писателя отчетливо движение визуального дискурса, неразрывно связанного с активностью сознания (не авторского, а «просто» сознания, которое, по Гуссерлю, остается в «остатке» при любых процедурах феноменологической редукции) и в процессе повествования, имманентно ему, «из себя» порождающего некий смысл, ради которого, собственно, и предпринимается обычно акт воспоминания. Этот смысл можно было бы рассматривать как своего рода «концептуализм», но его отличие от «концептуализма» Герцена или Л. Толстого слишком очевидно: он складывается в процессе письма, имеет не «общий», а сугубо личный, индивидуальный характер и не может быть определен однозначно (что не исключает возможности его авторской манифестации). Фактически он есть «формирующий смысл» самого текста. Для XX века тот смысл, что рождается в автобиографической книге Набокова *для нас* (уточнение необходимо, ибо герменевтическая процедура толкования смысла, как известно, зависит от воспринимающего сознания, а проза Набокова в отношении читателя имеет явно провокационный характер), звучит достаточно традиционно: это особые отношения автора и автобиографического героя со временем, его попытка не просто «обрести» или «вернуть» «утраченное время», но найти некий модус бытия сознания, в котором можно быть свободным от времени.

На протяжении всей книги автор-герой стремится к удержанию времени, к управлению временем, однако не путем перевода его в пространство (на что, в частности, претендуют герои его американских романов), а через овладение законами памяти (отсюда повелительное «Speak, Memory» становится названием английской и последней версии этого

[11] В дальнейшем анализе мы пользуемся именно этой версией книги Набокова, которую он сам считал обобщающей все предшествующие, в том числе и русскоязычные «Другие берега». Однако в случаях существенных различий этой последней (но переведенной с английского!) версии и русской приводим параллельные варианты текста. «Память, говори» цитируется по: *Набоков В.В.* Собр. соч. американского периода: В 5 т. СПб., 1999. Т. 5. В тексте статьи этот роман помечается в скобках ПГ. «Другие берега» цитируются по: *Набоков В.В.* Другие берега: Сборник. М., 1989. В тексте статьи роман помечается ДБ, страницы указываются в том и другом случае рядом.

произведения). И что бы ни говорил набоковский повествователь о своей нелюбви к метафизическим беседам, иронически описывая несостоявшееся сближение с Буниным в Париже конца 20-х или начала 30-х годов, в автобиографической книге (как, впрочем, и в ряде других, более ранних произведений) Набоков выступает своеобразным восприемником бунинской проблематики. Недаром один из западных исследователей обозначил стиль их отношений как «поэтику соперничества»[12].

Так, предметом его переживаний, как констатирует повествователь уже на первых страницах книги, становится пустота несуществования «до» и «после» его личного бытия, тьма несубъективности: «Снова и снова разум мой напрягается в колоссальных усилиях высмотреть малейший луч личного среди безличной тьмы по оба предела жизни» (ПГ, 326). С констатации факта тьмы и бездны, от которых Набокова не спасают ни Фрейд, ни учение о метапсихозе, ни теория «прапамяти», начинается его автобиография: «Колыбель качается над бездной, и здравый смысл говорит нам, что жизнь – только щель слабого света между двумя вечностями тьмы» (ПГ, 325). Русский текст более поэтичен: «Колыбель качается над бездной. Заглушая шепот вдохновенных суеверий, здравый смысл говорит нам, что жизнь – только щель слабого света между двумя идеально черными вечностями» (ДБ, 19). А поэтому «индивидуальная тайна пребывает и не перестает дразнить мемуариста» (ПГ, 330) – ее разгадку делает своей эксплицитной задачей автор-повествователь, для чего он и стремится овладеть устройством личной, да и не только личной, Мнемозины[13].

Таким образом, понять «индивидуальную тайну», которая в контексте книги раскрывается как тайна времени, – это значит, несмотря на весь «солипсизм» ее восприятия автором, грамотно и умело воспользоваться доставшимся наследством – острой и богатой памятью, ее возможностями визуализации, реконструкции и монтажа. Это значит в зеркале *интеллектуальной* памяти *увидеть* свой «предварительный образ» – некую «форму», «гештальт» будущего «я». В таком несколько витгенштейновском направлении видится нам скры-

[12] См.: *Шраер М.Д.* Набоков: Темы и вариации / Пер. с англ. В. Полищук при участии автора. СПб., 2000. С. 128 – 192.

[13] «А это подразумевает, – говорил автор в интервью 1971 года, – проведение изысканий не только в своем собственном прошлом, но и в прошлом своей семьи, поисков чего-то такого, что схоже с тобой, что является твоим предварительным образом, еле приметной аллюзией на твое живое и мощное Ныне» (ПГ, 610). Поэтому история семьи, реконструкция жизни предков и ближайших родственников занимают немалое место в начальных главах книги Набокова.

тое развитие Набоковым концепции «прапамяти», исповедуемой Буниным в начале века и двигавшейся в русле европейской философии жизни. Однако у Набокова мы наблюдаем сугубо «инструментальное» обращение с памятью («дар» XX века, спешащего к излету). Память выступает для него равно как цель и средство, ибо одна из задач его письма – стать истинным наследником родового имущества, которого не отнимут ни большевики, ни государство, ни сама история, и это же есть средство достижения совершенной суверенности личности, присвоившей себе себя и время своей жизни.

Овладеть законами Мнемозины – это значит проникнуть в ее устройство, познать его. Память нередко понимается автором буквально как механизм («В сущности, память сама по себе – это инструмент, один из многих инструментов, которыми пользуется художник...», – говорил Набоков в интервью 1973 года[14]) или техническое устройство, подобно «тексту» в генеративной поэтике А. Жолковского и Ю. Щеглова (видимо, сказался дух эпохи позднего структурализма), но устройство достаточно капризное и прихотливое. Главной частью механизма памяти является нечто вроде окуляра – тот ее элемент, который позволяет *видеть*: «Весь этот опыт и тени всех этих очаровательных женщин сейчас, при восстановлении прошлого, мне не только ни к чему, но еще создают какое-то досадное *смещение фокуса*, и как ни тереблю *винтов наставленной памяти*, не могу припомнить, как и где мы с Тамарой расстались» (ПГ, 522).

Образным субститутом механизма памяти в его визуальных возможностях выступает на страницах произведения волшебный фонарь «...(с длиннофокусным конденсатором, повторяет, как попугай, Мнемозина)» (ДБ, 93), о котором Набоков рассказывает в восьмой главе книги. Иногда его заменяет просто «фонарь» – навесной выступ у будуара матери, откуда герой мальчиком любил смотреть на вечернюю улицу, иногда – хрусталик пеньковой ручки, купленной когда-то в Биаррице: сквозь его окошечко герой видел «цветную фотографию залива», а герой-повествователь видит свое прошлое и «при ... сладчайшем содрогании Мнемозины» вспоминает кличку собаки своей детской подружки (ДБ, 87). В четвертой главе книги это материнский перстень, украшенный «алмазом и розовым рубином»: в их «прозрачных гранях», «кабы зорче тогда гляделось мне в них, я мог бы различить ряд комнат, людей, огни, дождь, площадь – целую эру эмигрантской жизни, которую предстояло прожить на деньги, вырученные за это кольцо» (ДБ, 50). Волшебный фонарь, каковы бы ни были его эквивалентные ипоформы в различных эпизодах книги,

[14] В.В. Набоков: pro et contra. С. 140.

является для Набокова образом-символом, вещью-символом памяти, способной консервировать и визуализировать прошлое, впитывая в себя время, и в силу предметных признаков этой символической «вещи» миметические картины прошлого в повествовании словно помещены в рамку, предстают как собственно картины. В дальнейшем мы покажем, что замкнутость и герметичность картин прошлого связаны у Набокова еще и с особым представлением о времени.

Автор постоянно подчеркивает свое умение направлять окуляр памяти в нужные уголки прошлого, само же его умение складывается из совокупности всех приемов автобиографического письма, выработанных предшествующей литературой и доведенных Набоковым до виртуозности, до стадии приемов как таковых. К их числу относится ассоциативное – «по смежности» – сцепление воспоминаний друг с другом и их «консервация» в вещи, становящейся благодаря воспоминаниям прозрачным носителем смысла – восстанавливаемого участка прошлой жизни и себя прежнего: «Воспоминание о моей детской кроватке с сетками из пушистого шнура по бокам в свой черед направляет память к упоению прекрасным, восхитительно крепким, гранатово-красным, хрустальным яйцом, уцелевшим от какой-то незапамятной Пасхи» (ПГ, 329). Другой прием – это наложение одного воспоминания на другое в структуре рекурренции и образование таким образом синтетического образа воспоминания, обладающего объемной глубиной и внутренней символической перспективой: «Трижды он (отец в далеком детстве рассказчика, качаемый мужиками. – *Е.С.*) возносился под уханье и ура незримых качальщиков, второй раз выше первого, и вот вижу его в последнем и наивысшем взлете, покоящимся навзничь и как бы навек, на кубовом фоне летнего полдня, как те небожители, в ризах, поражающих обилием складок, которые непринужденно парят на церковных сводах, между тем как внизу одна за другой загораются в смертных руках восковые свечи, образуя рой маленьких огней в мрении ладана, и иерей читает о вечном покое, и траурные лилии застят лицо того, кто лежит там, среди шныучих огней, в еще не закрытом гробу» (ПГ, 336). Здесь из ассоциации «по смежности» образуется ассоциация «по сходству»[15]: на воспоминание о взлетающем вверх отце накладывается другое и более позднее – об отце, убитом и лежащем в гробу, и поскольку память об отце для автора священна (он, по замечанию В. Ерофеева, выступает

[15] В данном случае мы употребляем термины А. Бергсона, который выделял в механизме восприятия и памяти *ассоциации по сходству* и *по смежности*. См.: *Бергсон А.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1992. Т. 1. С. 265. Понятно, что в повествовании эти ассоциации реализуются как *метафорическое* и *метонимическое* соответствия.

в мифологической проекции метаромана Набокова в роли Бога-Отца[16], а само «вознесение» невольно вызывает у нас религиозные коннотации), образ отца, будучи сопоставлен с образами икон, символизируется, причем сам этот процесс символизации направляется опять-таки зрительной ассоциацией «по смежности»: реющее положение отца напоминает парение иконописных фигур.

Следует также отметить само собой разумеющееся у Набокова и в тот период вполне естественное для литературы совмещение времен: прошедшего и «живого повествовательного», которое зачастую, как у Бунина, Аксакова и порой Л. Толстого, направляется процессуально-визуальным «вижу». Далее, это феноменологический регресс «воспоминания об этом воспоминании», сопровождающийся к тому же сложением воспоминания индивидуально-личного с воспоминанием о схожем впечатлении другого лица (эпизод чтения дядей Рукой детских книжек, любимых им в детстве, о чем, в свою очередь, вспоминает рассказчик, обращаясь к тем же книжкам); в итоге многократного умножения картин, встающих в памяти, под сомнение ставится реальность настоящего мира, и остается только «чистое прошлое» впечатления, в которое свободно входит автор-повествователь: «Снова вижу мою классную в Выре, бирюзовые розы обоев, отворенное окно. Его отражение заполняет овальное зеркало над кожаной канапе, где сидит дядя, упиваясь растрепанной книжкой. Ощущение беззаботности, благоденствия, летнего тепла затопляет память. Эта ясная явь претворяет настоящее в призрак. Зеркало насыщено яркостью, шмель, влетевший в комнату, бьется о потолок. Все так, как должно быть, ничто никогда не изменится, никто никогда не умрет» (ПГ, 377).

Само «чистое прошлое»[17] прокламируется Набоковым как «высшее достижение памяти, мастерство, с которым она использует вро-

[16] *Ерофеев В.В.* В лабиринте проклятых вопросов: Эссе. М., 1996. С. 158.

[17] Бергсоновское «чистое прошлое», как толкует его Ж. Делез, – это «бытие-в-себе прошлого»; оно возникает в сознании в итоге пассивного синтеза памяти (то есть в непроизвольной памяти) и открывает «свою двойную несводимость к настоящему, каким оно было, и к актуальному настоящему, которым оно могло бы быть...» (*Делез Ж.* Различие и повторение. СПб., 1998. С. 113). Иначе говоря, «чистое прошлое» физически или эмпирически никогда не существовало, оно возникает, согласно логике М. Мамардашвили в «Лекциях о Прусте», в локусе впечатления, связывающего два «конца» времени в актуальном переживании субъекта. Набоков на эти темы не теоретизировал, однако все они присутствуют в его произведениях в «снятом» виде, ибо осведомленность этого автора в проблемах памяти и времени не подлежит сомнению.

жденные гармонии, собирая к себе под крышшко повисшие и блуждающие там и сям тональности прошлого» (ПГ, 462). Это достижение позволяет ему реализовать затаенную интенцию всех, пишущих свои автобиографии, – добиться владения мелодией «вечного возвращения», наполнить пустую форму времени «чем-нибудь бессмертным», а этим «бессмертным» для автора-повествователя, отягощенного последующими долгими скитаниями по чужбине, оказывается «длинный стол, за которым в дни летних именин и рождений пили ранними вечерами шоколад – на воздухе, в аллее берез, лип и кленов...» (ПГ, 462). Причем образ вечно пребывающего в своем определенном месте «чистого прошлого», на которое наконец настроен тонкий инструмент памяти, как бы постепенно вырастает перед внутренним взором повествователя: он подробно описывает динамику его сгущения в картину, он поистине *видит, как* это происходит, отличая визуальные образы памяти от мысленных, т.е. воображенных, и наслаждается как самой картиной, так и своей способностью производить ее: «Сквозь трепетную призму я различаю лица знакомых и родственников, двигаются беззвучные губы, произнося забытые речи. Вижу пар, мреющий над шоколодом, и тарелки с черничным пирогом. <...> На том месте, где сидит очередной гувернер, вижу лишь переменный образ, последовательность наплывов и затемнений; пульсации моей мысли мешаются с меняющимися тенями листвы, превращая Ордо в Макса, Макса в Ленского, а Ленского в сельского учителя, после чего череда трансформаций повторяется» (ПГ, 463). Картина окончательно «оживает», когда в ней, «точно по включении волшебного тока», появляется звук. Она завершена и совершенна, и в заключение повествователь «включает» аплодисменты: «восторженный гам купающейся деревенской молодежи» доносится до него, «как дикие звуки растущих оваций» (ПГ, 463).

Позднее В. Набоков напишет: «Прошлое есть постоянное накопление образов, но мозг наш – не самый совершенный орган непрерывной ретроспекции, и лучшее, что мы способны сделать, – это попытаться удержать пятна радужного света, порхающие в нашей памяти. Сам акт удержания – это акт искусства, художественного отбора, художественного слияния, художественной перетасовки действительных событий» (ПГ, 610). Поэтому Набоков вполне сознательно выбирает приемы искусства, которые способствуют удержанию и запечатлению световых пятен памяти, мало того, он эксплицирует и проговаривает («обнажает») все используемые приемы, подчас довольно назойливо демонстрируя читателю знание теории

времени и пространства, памяти и сознания. «Итак, Чистое Время, Перцептуальное Время, Осязаемое Время, Время, свободное от содержания, контекста и комментария, – это и есть разновидность Времени, описанная созданным мной человеком под моим сочувственным руководством» (ПГ, 610), – говорил он в интервью 1971 года, словно подводя итог всем изысканиям философии XX века в области времени (под «созданным мной человеком» имеется в виду Ван Вин из романа «Ада» – прозрачная анаграмма имени самого Набокова). Иные, «прикладные» «типы времени» оказываются для него «неизбежно подпорченными нашим представлением о пространстве, пространственной преемственностью, пространственными протяженностями и участками пространства» (ПГ, 609).

Именно концепция времени является в книге Набокова ведущей – она собирает все задачи его письма, ибо отвечает исходной: понять «индивидуальную тайну» своего существа и существования, упирающуюся в тайну времени. Она диктует все метаморфозы памяти, которые, наследуя, использует и параллельно исследует художник. Зримо ощущая ситуацию «кризиса модерности» (длящуюся всю вторую половину века), Набоков стремится осуществить распространствливание времени. Обратим внимание, как, выстраивая образ своего младенческого «я», он производит своего рода синтез трансцендентального и имманентного времени: «Я изучаю мое младенчество (что представляет собой наилучшее приближение к изучению собственной вечности) и вижу пробуждение самосознания, как череду разделенных промежутками вспышек – промежутками, мало-помалу уменьшающимися, пока не возникают яркие кубики восприятия, по которым память уже может карабкаться, почти не соскальзывая» (ПГ, 326). В русскоязычном варианте романа «Другие берега» этот фрагмент, пожалуй, еще более впечатляющ: «Вспышки сливаются в цветные просветы, в географические *формы*» (ДБ, 20). Пробуждение самосознания передается у Набокова традиционной символикой вспышек света, которые выстраиваются в определенную последовательность – *череду*, то есть получают свойство пространственной протяженности и временной последовательности, а именно через это свойство, согласно философии и Декарта, и Канта, мы в первую очередь и воспринимаем мир; поэтому пространство, как и время, относилось Кантом к априорным формам созерцания.

Однако далее в тексте Набокова «вспышки» оформляются в «*кубики* восприятия», в «географические *формы*», то есть являют себя как первоисходные геометрические объекты – «идеальные предмет-

ности» по Гуссерлю[18]. Е. Гурко пишет, что в концепции Гуссерля «идеальные объекты геометрии представляют собой продукты чистого сознания, а не сознания по поводу объекта, и в этом смысле репрезентируют ноэматическое содержание сознания, вневременную, чистую идеальность»[19]. В интенциональном потоке восприятия набоковского повествователя («и вижу») дается развертка процесса рождения «чистым» сознанием «из себя» априорных форм созерцания: времени как дискретности и последовательности и пространства как протяженности (то есть имманентный синтез времени и пространства порождает трансцендентальный). В высказывании повествователя первая часть фразы «Я изучаю мое младенчество» намечает историческое, то есть имманентное человеческому существованию представление времени, однако горизонтом его объявляется вечность – внеисторическое, или трансцендентальное «время», которое тут же присваивается субъективностью (ее *собственная* вечность).

Таким образом, уже в начале книги автор-повествователь производит *феноменализацию* времени, и это явление определяет концепцию времени в произведении Набокова в целом. Его экскурс в историю собственной жизни постоянно движется в горизонте «собственной вечности», нивелирующем различие между разными измерениями личного времени субъекта, между историческим и актуальным настоящим, которые чаще всего используются автором в повествовании. Это и позволяет Набокову легко и свободно создавать виртуальные объекты «чистого прошлого», в которых событие настоящего длится *всегда*, в мелодии *вечного* возвращения, но которые повествователь-визуалист просматривает *сейчас*. Еще один наглядный пример из эпизода, проанализированного выше: «*Вижу* скатерть и лица сидящих людей, и на всем – игру светотени под движущейся легендарной листвой, несомненно преувеличенную тем же духом страстного поминовения, вечного возвращения, который *всегда побуждает* меня подбираться к праздничному столу извне, из глубины парка – не от дома... Сквозь трепетную призму я *различаю*...» (ПГ, 462). Актуальное настоящее постоянно перемежается в повествовании с настоящим историческим.

Однако для понимания и определения своей субъективности в отнесенности к существованию знание времени оказывается насущным и крайне необходимым. Поэтому повествователь четко фикси-

[18] См.: *Гуссерль Э.* Начало геометрии: Введение Ж. Деррида / Пер. с франц. и нем. М. Маяцкого. М., 1996. С. 214 – 216.

[19] *Гурко Е.* Тексты деконструкции: *Деррида Ж.* Differance. Томск, 1999. С. 69.

рует тот день и час, когда к нему приходит *чувство* времени, когда он впервые *осознал-ощутил себя*, и ощутил *во* времени, – это август 1903 года[20]. Вновь время означивает субъективность, или же субъективность, открывая себя, производит «из себя» и «для себя» время. Но обратим сначала внимание на иное.

Повествование выступает у Набокова своеобразным зеркалом, в котором отражается образ себя, как его мог бы увидеть в момент открытия себя герой: «В тот момент *я пронзительно осознал*, что двадцатисемилетнее, в чем-то бело-розовом и мягком, созданье, владеющее моей левой рукой, – моя мать, а создание тридцатилетнее, в бело-золотом и твердом, держащее меня за правую руку, – отец» (ПГ, 327). Повествователь Набокова стремится войти в образ восприятия маленького ребенка («в чем-то бело-розовом и мягком», «в бело-золотом и твердом»), – но уже своим письмом он поневоле осуществляет регрессию сознания, переводя первоначальные восприятия, не поддающиеся передаче ментальным языком, на взрослый уровень осознания. Надо сказать и то, что автор-повествователь Набокова прекрасно понимает, что его выражение в письме своих детских ощущений – это регрессия сознания: в разбираемом нами фрагменте первой главы книги он дважды упоминает «теорию рекапитуляции». В приведенном высказывании выделенный курсивом фрагмент – неизбежная в письме, позднейшая (то есть регрессивная) фиксация автором-повествователем факта своего детского открытия. Любое воспоминание, говорил Бергсон, двусоставно, и здесь участвуют субъект *восприятия* и субъект *осознания* воспринятого, имитирующий, замещающий осознающее «я» героя-ребенка.

Но следом идет уже, так сказать, вполне сознательная отсылка автора к своему *теперешнему* видению себя в прошлом: «И вправду, глядя туда с моей теперешней далекой, уединенной, почти недостижимой гряды времени, я вижу свое крохотное „я“ празднующим в этот августовский день 1903 года зарождение чувственной жизни» (ПГ, 327). Здесь «я» повествователя, четко отделяясь от героя, занимает позицию прежи-

[20] В предисловии к изданию «Память, говори» автор указывал, что одна из аномалий памяти «состоит в склонности приравнивать задним числом свой возраст к возрасту столетия. В первом варианте книги это привело к череде замечательно согласованных хронологических промахов» (ПГ, 320), которые он постарался исправить в дальнейшем. В «Других берегах» момент открытия себя и времени относится к 21 июля 1902 года (используется старый календарь), в «Память, говори» – к августу 1903-го.

вающего в сознании свое «отдаленное» видение визуалиста, который отдает герою возможность *просто жить* внутри своего открытия. Характерно, что эту ведущую особенность сознания в понимании Набокова отмечает и В.Е. Александров: «...Сознание он (Набоков. – *Е.С.*) полагал зависимым от визуального обнаружения связи между явлениями...»[21]. Еще раз зафиксируем этот момент: субъект, осмысляющий виденное, предстает у Набокова также визуалистом, ибо «видеть» в контексте XX века не означает *только* видеть. В. Подорога говорит: «Там, где я обладаю „моим" взглядом, там и я лишен возможности воспринимать себя в качестве воспринимающего»[22]. Взгляд осознающего свое видение субъекта, воплощенный во взгляде повествователя, в процитированном высказывании из набоковского текста, очевидно, выполняет роль «воспринимающего себя в качестве воспринимающего» в отношении к себе-ребенку – витгенштейновского «видеть как» (картина формы картины)[23]. Однако в структуре самой фразы Набокова образуется еще один зеркальный эффект, позволяющий повествователю осуществить акт видения не только своего «крохотного „я"», но и «я», за грядой времени осмысляющего значение произошедшего когда-то переворота. «Глядя туда *с*» – это значит: глядя *с* того места, которое *уже* увидел, означил в слове-образе; и действительно, далее идет: «с моей *теперешней* далекой, уединенной, почти необитаемой гряды времени» (в «Других берегах» актуальная означенность места почти незаметно стерта: «...и, глядя туда со страшно далекой, почти необитаемой гряды времени...» – ДБ, 21). Вторая часть фразы начинается с «я вижу свое крохотное "я"» (в «Других берегах» опять размытость: «...я вижу *себя* в тот день восторженно празднующим зарождение чувственной жизни»), то есть вижу подлинно то, чего нет, но что только что создано и закреплено в регрессирующей имитации синкопы сознания, вернее, продолжает

[21] *Александров В.Е.* Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика / Пер. с англ. П.А. Анастасьева. СПб., 1999. С. 50.

[22] *Подорога В.* Навязчивость взгляда: М. Фуко и живопись // *Фуко М.* Это не трубка. М., 1999. С. 130.

[23] Как известно, принцип Витгенштейна «видеть как» и его авторская интерпретация возникли из тезиса самого же Витгенштейна в «Логико-философском трактате» – тезиса, который по праву считается одним из самых ключевых, трудных и спорных: «2.172. Однако свою Форму отображения Картина отображать не может. Она проявляется в ней» (*Витгенштейн Л.* Tractatus logico-philosophicus с параллельным философско-семиотическим комментарием В. Руднева // Логос. 1999. № 1 (11). С. 125).

создаваться в ее субституте – письме. Фраза выполняет роль именовательного акта, который и составляет (согласно логике Подороги, комментирующего Витгенштейна, – и совпавшей в данном случае с нашей логикой[24]) суть и смысл развернутой в повествовательном сегменте книги Набокова процедуры «видеть как».

«И потом в течение многих лет я продолжал живо интересоваться возрастом моих родителей, справляясь о нем, как беспокойный пассажир, проверяя новые часы, справляется у спутников о времени» (ПГ, 328), – отмечает затем повествователь. Время появляется как момент отличения «я» героя от себя же самого, то есть как момент осознания им своего «я», и оказывается сопряжено с отличением себя от окружающего мира, то есть с пространственным со-положением субъекта; точнее, как мы помним, и время, и пространство появляются в восприятии героя сразу, уже в описании *череды* первых вспышек самосознания как ярких *кубиков* (или *форм*), то есть в совпадении последовательности с протяженностью. И хотя повествователь постоянно признается в своей нелюбви к пространству: среда времени для него ничуть не похожа «на мир пространственный, воспринять который способен не один человек, но также бабочки и обезьяны» (ПГ, 327), – он обречен на то, чтобы постоянно пояснять свои образы времени через образы пространства, но не равномерно протяженного, а качественно неоднородного (кстати, именно в качественной неоднородности, по данным биологов, и воспринимают «бабочки и обезьяны» пространство). «Идея пространства, – писал А. Бергсон, – есть основное данное сознания»[25], и, по-видимому, никуда от этого не денешься, тем более – если ведешь повествование как вспоминающе-визуалистское письмо, а *видеть*, выстраивать *картину* – это значит поневоле пользоваться пространственными формами, определяющими расположение образов на картине[26]. «Но как возможно, что человек *видит* вещь сообразно некоторой *интерпрета-*

[24] Процитированное в основном тексте высказывание Подороги завершается так: «Вероятно, теперь можно с большей точностью определить смысл витгенштейновского выражения „видеть как": мы не видим „что", ибо „что" есть образ, который создается нашим воображением, и вот именно последнее и нуждается в определенном именовательном акте, чтобы это „что" закрепить в качестве самой вещи, даже если вещь и не существует» (*Подорога В.* Указ. соч. С. 130).

[25] *Бергсон А.* Указ. соч. С. 92.

[26] Кстати, свой творческий процесс Набоков описывал как заполнение пустотностей в некоей *картине* будущего произведения: роман закончен, «когда наконец я чувствую, что представлявшаяся мне картина скопирована так точно, как только физически возможно...» (В.В. Набоков: pro et contra. С. 157).

цит?» – риторически восклицал Л. Витгенштейн[27]. Пространственная интерпретация a priori задаст нам восприятие времени.

Вероятно, поэтому представление о времени как о «сияющей и подвижной среде», «чистой стихии» (ПГ, 327), в которую внезапно погрузился герой Набокова в миг своего открытия, соседствует в первой главе книги рядом с другим, казалось бы, сугубо геометрического порядка, но уже имеющим чувственное, пространственное значение, ибо данным в рассудочном суждении повествователя, описывающего свое зрелое восприятие времени: «...Тюрьма времени шарообразна и выходных дверей не имеет» (ПГ, 326). В этом случае уместно, пожалуй, привести еще одно высказывание Бергсона: «...не является ли время, представленное как однородная среда, незаконнорожденным понятием, полученным путем введения идеи пространства в область чистого сознания?»[28].

Набоков стремится разрушить идею последовательности времени, вызывающую пространственные ассоциации. Частично это происходит за счет пространственных же – геометрических и вещественных - образов (шар; образ реки времени, «на корме которого», плывя вспять, ощущает себя герой-рассказчик – ПГ, 373; «тающая *точка* посреди первого десятилетия нашего века» – ПГ, 380; представление своей жизни в виде «цветной *спирали* в стеклянном *шарике*» – ПГ, 553 и т.д.). Благодаря им чаще всего достигается впечатление пребывания, стоячести времени, ибо пространство одновременно, а значит, это его качество через посредство метафорического образа переносится на субстанцию времени. Частично расшатывание привычного отношения ко времени, над ходом которого человек не властен, происходит за счет уже упомянутого рассмотрения его как некоей однородной среды, в которой живешь и движешься – *ты* движешься, а не она тебя несет. Мыслительная активность субъекта позволяет сгущать эту среду, наделять ее своими ориентирами и координатами (неизбежно пространственными, конечно) – создается ощущение «свободного простора времени» (ПГ, 548); «приволья времени и простора веков» в «Других берегах» (ДБ, 131), чрезвычайно важное для Набокова.

Парадоксальным образом это чувство взращивает в нем Кембридж, где Набоков, автор и герой, после бегства из России получал образование. Парадоксальным, ибо в описании Кембриджа автор-повествователь подчеркивает дуализм узости и тесноты пространства и широ-

[27] *Витгенштейн Л.* Философские работы / Сост., вступ. статья, примеч. М.С. Козловой. Перевод М.С. Козловой и Ю.А. Асеева. М., 1994. Ч. 1. С. 286.
[28] *Бергсон А.* Указ. соч. С. 92.

ты времени: «На что ни посмотришь кругом, ничто не было [стеснено или (в квадратных скобках даны дополнения из „Других берегов". – *Е.С.*)] занавешено по отношению к стихии времени, всюду зияли естественные просветы [отверстия] в нее [в его сизую стихию (в „Других берегах" время наделено еще и цветом. – *Е.С.*)], так что мысль привыкала работать в особенно чистой и вольной среде, и поскольку в пространстве тело стесняли узкий переулок, стенами заставленный газон, темная арка, душа, по контрасту, особенно живо воспринимала прозрачную ткань времени [свободные дали времен и веков], – вот так же море, видимое в окне, наполняет тебя радостью, даже если ты не любитель плаваний» (ПГ, 548). Указанный дуализм очевидно дешифруется в тексте как оппозиция *тело / душа*, или *существование / сознание*. Время открывается как естественная среда обитания *души* или *сознания* и как таковое оно континуально, то есть бытийно (среда, которая всегда пребывает): по-видимому, это и есть «моя вечность», с которой в первой главе книги автор-повествователь соотносил свое же «младенчество». Собственно человеческое время – дискретное, направленное, то есть последовательно и неостановимо текущее и тем заключающее человека в «тюрьму» от рождения до смерти (естественно шарообразную, ибо тьма встречает и провожает его на этом пути) – соотносится с существованием и знаменует заключенность человека в мир. Об этом времени, отмеряющем жизнь, повествователь говорит: «Признаюсь, я не верю во время» (ПГ, 434). Его он стремится преодолеть, переводя его в континуум сознания.

Привилегированная точка осознания своего сознания определяет положение повествователя в мире книги и руководит трансформациями времени. В метафорике Набокова это чаще всего *возвышенная* точка «живого настоящего», которое, согласно Гуссерлю/Деррида, представляет из себя «феноменологический абсолют»[29], ср., например: «Глядя туда с моей теперешней <...> гряды времени...» (ПГ, 327); «Глядя на нее с башни моего настоящего...» (ПГ, 522). Эта позиция, дающая горизонт вечности, и позволяет автору-повествователю с помощью инструмента памяти производить имманентный тексту и трансцендентальный по отношению к художественному миру произведения синтез времени, постигаемого как структурно изоморфное сознанию.

Вместе с тем привилегированная точка сознания открывается в мире книги и как позиция художника, творца, ибо только поэт, по Набокову, –

[29] *Гуссерль Э.* Указ. соч. С. 184.

это властитель времени и своеобразный конденсатор сознания. Манифестацией этого взгляда автор-повествователь предваряет рассказ о своем поэтическом становлении, словно задавая стимул себе-герою (формируя своего рода горизонт интенций личности) и мотивируя последующую историю о том, как он юношей преодолевал неблагоприятные свидетельства окружающих о своей поэтической бесталанности (в «Других берегах» 11-я глава, в составе которой находится эта история, отсутствует). «Вся поэзия относительна: старания выразить свое отношение ко вселенной, объятой сознанием, это позыв незапамятный. Длани сознания тянутся, ощупывают, и чем они длиннее, тем лучше. <...> Если ученый видит все, что происходит в одной точке пространства, то поэт ощущает все, происходящее в одной точке времени» (ПГ, 502). Описывая далее проявление в себе-юноше этой способности к «космическому синхронизму» (или «космической синхронизации»; интерпретации этого таинственного концепта Набокова посвящена практически вся глава о книге «Память, говори» в работе В.Е. Александрова[30]), повествователь отмечает, как, наблюдая множество разнообразных вещей и ощущая «трепет какого-то постороннего воспоминания <...> выпущенного из соседней клетки мозга», он «во все это время <...> полно и безмятежно созерцал многослойность [моего] сознания» (ПГ, 503). Вновь мы видим, как «картина» отображает свою форму – витгенштейновский принцип «видеть как» реализуется здесь в полной мере.

Через концепцию поэта, ведающего временем, Набоков, по существу, выходит к положению о «безличностной объективности сознания»[31], модификацией которого и выступает для него поэт

[30] См.: *Александров В.Е.* Указ. соч. С. 33 – 75.

[31] Мы используем выражение Г. Гурджиева, приведенное А. Пятигорским в «Философии одного переулка» (см.: *Пятигорский А.М.* Философия одного переулка, или история еще не оконченной жизни одного русского философа, рассказанная автором, а также некоторыми другими, более или менее русскими философами. М., 1992. С. 55). Приведем еще одну параллель, благодаря которой лучше понимаются скрытые смысловые резервы рассуждения Набокова. В «Философии одного переулка» Пятигорского репродуцируется диалог между Учителем Сознания Г.И. Гурджиевым и его учениками, среди которых находится и главный герой повести, мальчик Ника. В некоторых словах Гурджиева Ника слышит то, что было уже сказано ему когда-то и кем-то другим. Далее текст: «*Г.И.:* Ты видишь в этом повторение? *Ника:* Нет. Скорее – какое-то „одно", хотя и в разных местах. *Фредерик:* Сказано: то – одно, места и тела – многие и разные. Что же остается? *Ника:* Я очень устал и не могу отвечать. *Г.И.:* Остается время. Время такого именно мышления, как твое и отчасти Фредерика» (*Пятигорский А.М.* Указ. соч. С. 56).

«вообще» и он сам, в частности. Сознание объективно и безличностно, оно «везде» одно, тела, места, события и вещи – разные. Время выпадает в «осадок» (или: остается в феноменологическом остатке) – оно хранится у поэта, который сам (ибо представляет из себя модификацию сознания) живет вне времени. Он накапливает и реализует его, проживая чужие жизни, или же, как Набоков-герой в Кембридже, наслаждается ощущением его «свободного простора», своей возможностью раскрыть «веер» и пуститься в плаванье в любом направлении. Точка времени, которую «ощущает», по словам Набокова, поэт, – это сингулярная точка со-возможностей бытия, из нее раскрывается «веер» времени. Его раскрытие демонстрируется у Набокова реально – в многослойном восприятии героем впечатлений мира, среди которых нет «внутренних» и «внешних»: «постороннее воспоминание» о потерянном героем педометре регистрируется им рядом с «увядающими цветами», букет которых несет его сельский учитель, в сочетании со всеми прочими приметами его внешности. А далее слова, которые герой только что сочинял в стихи, видятся ему выстроенными в «шеренги <...> для смотра <...> выпяченные грудки, опрятные мундирчики...», и он критически изгоняет замеченную в них было «мешковатость» – след встречи с учителем (ПГ, 503 – 504)[32]. Складывается настоящая картина-апперцепция, используя термин Ю. Мальцева (точнее – Ж. Женетта), – картина обсервации сознанием собственного содержания, своей фактуально бесконечной разложимости в «гармошку» или «веер» слоев, которые в замещающей последовательности передает нарратив. И эти же возможности сознания – возможности поэта – автор использует в своем творчестве, собирая

[32] Попутно отметим, что сосредоточенность Набокова на работе сознания, а не на психологии человека обусловила его так называемый «антипсихологизм», или попросту, отсутствие оного, за что Набокова подвергали основательной критике еще современники-эмигранты. «Чувство внутреннего измерения, внутренний план человека и мира, лежат вне восприятия Сирина. Энергия его все время бьет мимо цели, замечательная способность – тратиться лишь на то, чтобы с каким-то упоеньем силой изобразительного дара производить лишь поверхностные, и потому произвольные, комбинации. <...> Резко обостренное „трехмерное" зрение Сирина раздражающе скользит мимо существа человека», – писал в 1934 году Ю. Терапиано (*Набоков В.В.*: pro et contra. С. 238 – 239).

воедино в одну точку повествования – в «феноменологический абсолют» «живого настоящего» – разрозненные фрагменты прошлого (см., например, приведенное выше воспоминание о качании отца во время деревенского утра безмятежного детства, «отслаивающее» впечатление от его смертного лежания в гробу).

«Парадоксальным образом природа времени оттеняется в глазах Набокова тем, что, хотя оно возникает вместе с появлением сознания, последнее может также вырабатывать способы освобождения от времени», – пишет В. Александров[33]. Это согласуется с формулой самого Набокова: «Время без сознания – мир низших животных; время плюс сознание – человек; сознание без времени – некое еще более высокое состояние»[34]. Текст произведения становится для художника не просто способом достижения этого «более высокого состояния», но его своеобразной матрицей, условием и символом, ибо именно в «ловушки» текста – и его резонансные сцепления, «узоры» или соответствия – ловится и в них же хранится время.

[33] *Александров В.Е.* Указ. соч. С. 36.
[34] Цит. по: *Александров В.Е.* Указ. соч. С. 36.

II. МАСТЕРСТВО В. НАБОКОВА-НОВЕЛЛИСТА

Н.Г. Бабенко
(Калининград)

ЛИНГВОСТИЛИСТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ РАССКАЗА В. НАБОКОВА «БЛАГОСТЬ»

Объектом исследования является экспликация семантического объема ключевого слова рассказа «благость» посредством соположения и взаимопересечения лексических парадигм «место действия», «время действия», «процессуальность», «цвет», «холод / тепло», «звуки», «творчество», «эмоции», «персонажи».

Одним из проявлений творческого гения В. Набокова является дар семантизации главного слова произведения лексической структурой всего текста. Перед читателем постепенно разворачивается свиток семантики «золотого» слова, но только после финальной точки ключевая лексема обретает всю предопределенную автором семантическую полноту.

Так, лексическая структура рассказа В. Набокова «Благость» состоит из двух антиномичных субструктур, одна из которых семантически поддерживает, детерминирует ключевую лексему рассказа – существительное «*благость*», а вторая семантически противостоит ей. Субструктуры отличаются высокой степенью изоморфности строения: обе структурированы лексическими парадигмами «процессуальность», «цвет», «тепло / холод», «звуки», «творчество», «эмоции», «персонажи». Вне противопоставления функционируют лексические парадигмы «место действия» и «время действия», эксплицирующие хронотоп повествования.

Функционирование составляющих лексической парадигмы «место действия» подчинено композиционной организации рассказа, в