

ОТ ТЕКСТА К ПРОИЗВЕДЕНИЮ: РОМАН В. НАБОКОВА “ИСТИННАЯ ЖИЗНЬ СЕБАСТЬЯНА НАЙТА” И ЕГО ИНТЕРПРЕТАЦИИ

© 2011 г. К. А. Волков

Роман В. Набокова истолкован в статье как модернистское произведение, повествующее о создании биографии художника. Проблема биографии становится для писателя не только проблемой жанра, но и проблемой когнитивной, онтологической и герменевтико-феноменологической. Как познать другого человека? Каким образом биограф может проникнуть в жизнь художника? Какие стороны жизни художника должны быть исследованы в биографии? Именно с этой точки зрения рассматривается в статье система образов романа и его субъектная структура.

In the article the novel by V. Nabokov is interpreted as a modernist work. Moreover, the problem of biography becomes not only the problem of genre, but a cognitive, ontological and hermeneutic-phenomenological one as well. How can one know an other person? In which way a biographer can penetrate into the life of an artist? Which aspects of the artistic life must be examined in the biography? It is this point of view, from which the system of images and the artistic structure of Nabokov's novel are considered.

Ключевые слова: интерпретация романа, модернистская биография, герменевтика, феноменология.

Key words: interpretation of the novel, modernist biography, hermeneutics, phenomenology.

Существует легенда о том, как был написан первый английский роман Набокова. В конце 1938–начале 1939 г., в Париже, писатель с супругой жили “в чудной квартирке на рю Сайгон”. “Она состояла из большой симпатичной комнаты, – вспоминал В. Набоков, – служившей гостиной, спальней и детской, а по обеим ее сторонам располагались маленькая кухонька и просторная солнечная ванная. <...> А ванная заменяла мне кабинет...” [1, с. 206]. Именно в таком импровизированном кабинете был написан один из самых загадочных и, возможно, самых “непрочитанных” романов Набокова – “Истинная жизнь Себастьяна Найта”. Если верить писателю, то роман был создан всего за два месяца – беспрецедентно короткий срок даже для такого мастера, как Набоков (даже самый “быстрый” сирийский роман “Приглашение на казнь” писался дольше). Те мастерство и легкость, с которыми была написана “Истинная жизнь...”, говорят нам о том, что, как и в случае с “Приглашением на казнь”, главные темы романа вызревали, обкатывались и обтачивались в воображении автора еще до непосредственного написания произведения. “Истинная жизнь...” – первый роман Набокова на английском языке, роман-эксперимент, роман-пазл, своеобразный мост между творчеством русского и английского Набокова. Это была не просто проба английского пера, но попытка усложнить и в каком-то смысле перевоссоздать свою поэтику в новом языковом пространстве и для нового читателя: пройдя че-

рез сложную призматическую субъектно-объектную структуру романа, традиционные сирийские темы причудливо видоизменились, совершенно запутав сначала рядового читателя, а вслед за ним – и исследователей-филологов, которые вот уже более полувека пытаются разгадать “тайну Найта”.

Модернистское произведение или постмодернистский текст?

Окончательная точка в интерпретации романа до сих пор так и не поставлена, и это связано не только с недостаточной степенью разработки набоковской поэтики, но и с самим подходом исследователей к творчеству писателя. Запертое в прочном круге интертекстуальности, современное набоковедение имеет тенденцию рассматривать тот или иной роман Набокова не как *произведение*, – автономный, обладающий смысловой цельностью, организованностью и завершенностью художественный мир, законы которого определяются авторским замыслом, а как *текст*, то есть децентрализованную, деиерархизированную систему, разомкнутую вовне, в Большой текст единой культуры, наделенный безграничной множественностью смыслов. Это значит, что конечное понимание или истолкование по отношению к постмодернистскому тексту в принципе не запрограммировано: разница между текстом и контекстом размыта, текст воспринимается как интер-

текстуальный сгусток всей мировой словесности, не имеющей границ и потому не предполагающей единой интерпретации.

Анализируя разницу между произведением и текстом, Р. Барт писал о том, что, в отличие от произведения, одноязычного, оригинального, замкнутого и отсылающего к определенному означаемому, имеющего одного автора, текст открыт в бесконечность означающего: его можно дробить и переворачивать, играть с ним, он многоязычен и соткан из цитат и отсылок к различным языкам культуры, которые “проходят сквозь текст и создают мощную стереофонию” [2, с. 415–416].

В свете такого разграничения “Истинную жизнь...”, кажется, можно вполне рассматривать как модель постструктуралистского текста. Мир “Истинной жизни...” – это игровое условное пространство: имя каждого персонажа соотносится с определенной шахматной фигурой, а нарастающее после десятой главы ощущение театральности, маскарада, нереальности происходящего в конце концов обнажает условность изображенного мира. Роман многоязычен: и это не то “художественно организованное социальное разноречие, разноязычие, и индивидуальная разноголосица”, о которых писал М. Бахтин в работе “Слово в романе”, а намеренная авторская установка закодировать на различных языках подсказки-анagramмы и указательные знаки для читателя. Как отметил А. Долинин, «идеальный читатель прозы Набокова должен владеть по крайней мере двумя (а лучше – четырьмя) языками, ибо иначе он не поймет многих спрятанных значений ключевых слов, многих важных намеков и отсылок <...> (далее исследователь приводит примеры из “Истинной жизни...” – *К.В.*). Почти всегда интернационален у Набокова огромный арсенал исторических и литературных “подтекстов” – источников, аллюзий и скрытых цитат, объектов пародирования и перефразирования, с которыми столь часто играют его романы» [3, с. 9]. Действительно, создается впечатление, что именно роман, а не Набоков-автор играет всевозможными реминисценциями из произведений мировой литературы, создавая некие смысловые шлюзы, культурные каналы, которые подсказывают читателю ключ к роману. Набоков позднее говорил, что автор “должен оставаться за пределами создаваемой им условности: не вне собственного творчества, но вне жизни, в ловушки которой он не должен попадаться. Короче говоря, он словно Бог, который везде и нигде” [1, с. 90].

Иллюзия отсутствия автора приводит исследователей к мысли, что сама субъектно-объектная

структура романа предполагает сосуществование сразу нескольких противоположных истолкований данного текста. Напомним вкратце сюжет произведения. Русский эмигрант В. пишет биографию своего сводного брата, недавно умершего писателя Себастьяна Найта. В. интервьюирует его знакомых и анализирует его сочинения, но в процессе работы происходят некоторые странности: порою кажется, что сам дух Себастьяна помогает ему создавать жизнеописание, а некоторые герои найтовских произведений незаметно для В. воплощаются в реальность и становятся соучастниками биографического расследования. Когда исследование оказывается в тупике, фокус повествования перемещается в прошлое: В. вспоминает, как в последнем романе Найта говорится о некоей тайне, “абсолютном выводе”, который умирающий герой готов поведать миру. По прочтении книги он узнает, что его брат при смерти, и мчится к нему в надежде разгадать подобную тайну. Сидя у постели умирающего, он чувствует, что для него “с каждым мигмом что-то проясняется”, однако в финале выясняется, что брат его умер день назад, а тот, кого он принял за Найта, человек ему вовсе незнакомый. Финал произведения вовсе не расставляет все точки над *i*, а лишь затемняет понимание сюжетной линии. В. признается: “Я – Себастьян, или Себастьян – это я, или, может быть, оба мы – кто-то другой, кого ни один из нас не знает”.

“Как следует понимать этот ошеломляющий финал? – задается вопросом Б. Бойд. – Не переросла ли одержимость, с которой В. всегда относился к сводному брату, в своего рода просветленное безумие?” Новозеландский исследователь предлагает целый спектр интерпретаций, помогающих нам разобраться в системе персонажей романа: “Разумеется, прежде, чем открыть книгу, мы уже знали, что ее автор – Владимир Набоков. Однако, пытаясь удержаться на уровне повествования, мы падаем в один люк за другим: В. как безумец, В. как Себастьян, В. как двойник Себастьяна, созданный посредством Себастьянова призрака, В. как фантазия Себастьяна, сам Себастьян как чья-то выдумка” [4, с. 577]¹. Данное суждение Б. Бойда лишь обобщает уже

¹ Г. Барабтарло и О. Коннолли в ряде статей также признают возможность минимум пяти интерпретаций романа, каждая из которых имеет значительную группу апологетов. На Третьей международной конференции по Набокову – в Ницце (2006 г.) Г. Барабтарло говорил о том, что все эти истолкования совместимы лишь в одном случае: если они – разные уровни одного многоэтажного сооружения (см. также: [5, с. 189; 6; 7]).

существующие концепции толкования романа². Не вдаваясь в анализ этих теорий, заметим, вслед за Дж. Коннолли, что, «хотя каждую из этих интерпретаций можно обосновать, приведя свои доводы, ни одна из них не может быть доказана настолько, чтобы стать единственно “правильной”» [7]. Проблема, по всей видимости, заключается в том, что, рассматривая “Истинную жизнь...” Набокова как текст, мы тем самым вписываем его поэтику в рамки постмодернизма (а это нужно делать, по меньшей мере, осторожно): как верно заметил Г. Грин, “само творчество Набокова сопротивляется любой простой ситуации, родственной классификации или делению на категории” [13].

Был ли Набоков конца 1930-х гг. писателем-постмодернистом? Ответ на этот вопрос мы должны дать, по всей видимости, отрицательный. Хотя в “Истинной жизни...” он предвосхитил многие приемы, которые через десятилетия будут взяты на вооружение писателями-постмодернистами, сама философия постмодернизма была в корне ему чужда. Английский исследователь постмодернизма Р. Янг писал, что постмодернизм “предполагает критику метафизики (понятий причинности, личности, субъекта и истины), теории знака и признание психоаналитических модусов мышления” (цит. по: [14, с. 48]). Значит, Набокова никак нельзя назвать постмодернистом ни по одному перечисленному критерию. Один из основных постулатов постмодернизма – “невозможность индивидуального сознания” [14, с. 52–53] – просто невыносим для Набокова. Понятия личности, субъекта и истины были для

него столь же незыблемыми и непоколебимыми, как и неприятие “психоаналитических модусов мышления” и всего того, что связано со школой “венского шарлатана”. Сам Набоков воспринимал свои творения именно как произведения, как “загадки с изящными решениями” [1, с. 119], которые предполагают единое прочтение.

Биография или автобиография?

Итак, попробуем проникнуть сквозь текст к произведению, сквозь призму множества интерпретаций к единому корню смысла “Истинной жизни Себастьяна Найта”, который можно увидеть лишь в контексте всего творчества Набокова. Для того, чтобы понять, является ли “Истинная жизнь...” художественной автобиографией Себастьяна Найта, сравним ее с двумя другими “романами-трансформерами” Набокова – с “Даром”, текст которого в финале становится текстом еще ненаписанной автобиографии главного героя, и “Лолитой”, в которой мы имеем дело с обратной ситуацией: роман начинается как автобиография, но в пятой главе о Гумберте повествуется в третьем лице. Чисто технически подвижность нарративной формы в обоих случаях маркируется чередованием внешней (третья форма) и внутренней (перво-личная форма) точек зрения. Содержательно же эта субъектная трансформация реализуется благодаря главной особенности автобиографического жанра: центральное и организующее место в романе занимает *внутреннее пространство* главного героя, которое открыто читателю в формах внутреннего монолога, диалога, рефлексии и словотворчества: именно это размыкание личности в произведение является той центростремительной силой, без которой внешние события выглядели бы случайным набором фактов. Используя набоковские образы, можно сказать, что без высвечивания “изнанки” собственной судьбы героя читателю непонятна текстура ткани его жизни. В “Истинной жизни...” ситуация противоположная: мы вместе с рассказчиком-биографом ничего не знаем о внутренних обстоятельствах жизни Себастьяна, и главная цель В. – собрать эту жизнь по кусочкам, “скрепляя осколки внутренним пониманием его характера”. Если же вообразить, что это незнание – мистификация, тогда весь сюжет, вся система персонажей и весь пафос финала окажутся фикцией, и роман можно будет классифицировать как литературно второсортное упражнение ума, скучную шахматную задачу. Но, пожалуй, главным аргументом в пользу анти-автобиографической теории является то, что при

² Серьезное исследование романа началось с 1960-х гг. Тогда исследователи еще не трактовали Себастьяна Найта как возможного автора романа. Так, С. Фромберг полагала, что Себастьян лишь пишет рукой В., помогая ему из загробной жизни в воплощении своей последней незавершенной художественной биографии [8, р. 439]. Но уже Э. Филд заметит, что «предположение, согласно которому “Истинная жизнь Себастьяна Найта” – не биография вовсе, а художественная автобиография, более чем вероятно» [9, р. 27]. В 1972 г. Дж. Бэйдер открыто задается вопросом, “является ли В. автором как самого романа, так и предполагаемых романов Себастьяна, или Себастьян создал текст, якобы написанный В.” [10, р. 23]. В 1976 г. С. Раймон выдвинет оригинальную теорию, согласно которой, «В. – это как первая и последняя буквы “Владимира Набокова” и С. – это первая буква Сирина; таким образом, оба они на самом деле являются кем-то, кого ни тот ни другой не знают, настоящим автором этого романа» [11, р. 511]. Другой исследователь – Ч. Грейбс рассматривает биографию В. как пародию, поскольку биографируемый материал, сама жизнь Себастьяна Найта, сопротивляется биографическому исследованию. Единственным, кто может полностью рассказать истинную жизнь Себастьяна Найта, является сам Себастьян Найт; поэтому роман является ничем иным, как его автобиографией [12, р. 16].

таким рассмотрении роман перестает быть набоковским, законы набоковской поэтики теряют силу и выражение, выцветают, обесцениваются, оставляя в руках у исследователя примитивный кубик Рубика.

С нашей точки зрения, такому толкованию произведения целесообразнее противопоставить интерпретацию романа как особого рода биографию, или, точнее, биографическое расследование, которое, в конце концов, перерастает в размышление об экзистенциальном познании Человека вообще.

В.В. Полонский выделяет три биографических тенденции, господствующих в литературе 1920–1930-х гг.: *герменевтико-феноменологическую* (обоснованную в трудах В. Дильтея, Г. Миша, М. Бахтина, Г. Винокура), *беллетристическую* (биографии А. Моруа, Э. Людвига) и *функциональную* (психоаналитические жизнеописания З. Фрейда, С. Цвейга, В. Вулф) [15, с. 114–118]³. В 1930-е гг. Набоков постепенно отказывается двум последним типам жизнеописания в содержательности: в “Приглашении на казнь” писатель довольно остро спародировал нашумевшую в те годы фантастическую биографию В. Вулф “Орландо” (1928), а в письме к З. Шаховской писатель назвал это сочинение “образцом перво-классной пошлятины” [16, с. 624–625]⁴. В “Даре” герой отказывается от написания биографии Яши Чернышевского, боясь “увязнуть в глубокомысленной с гнусным фрейдовским душком беллетристике” [16, с. 227]; там же Набоков довольно зло отзывается о “трудах Людвигов и Цвейгов”. Но наибольшую антипатию у Набокова в эти годы вызывали беллетризованные “*biographies romancées*”, общепризнанным мастером которых был А. Моруа: в письме к Г. Струве (1933) Набоков назвал их “преснейшими и какими-то на мой взгляд полунинтеллигентскими” [18, с. 55]; в “Даре” – и вовсе – “идиотскими” [16, с. 380], а в “Истинной жизни...” – “несомненно худшим из всех доселе выведенных сортов литературы” [19, с. 29]. Если, скажем, главным недостатком жизнеописания В. Вулф была, по-видимому, его фальшивость и псевдооригинальность, то жанр *biographie romancée* не соответствовал набоковскому пониманию сути биографии. В речи “Пушкин, или правда и правдоподобие” (1937) Набоков описывал типичную работу биографа-романиста

следующим образом: “Сначала берут письма знаменитости, их отбирают, вырезают, расклеивают, чтобы сделать для него красивую бумажную одежду, затем пролистывают его сочинения, отыскивая в них его собственные черты...”. Здесь же Набоков задается вопросом: “Разве можно совершенно реально представить себе жизнь другого, воскресить ее в своем воображении в неприкосновенном виде, безупречно отразить на бумаге? Сомневаюсь в этом; думается, уже сама мысль, направляя свой луч на историю жизни человека, ее неизбежно искажает” [20, с. 413, 415]. Как видно из дальнейшего контекста речи, это сказано не о любом жизнеописании (к 1937 г. Набоков уже завершил биографию Н.Г. Чернышевского), а именно о биографии Пушкина. Не случайно главный герой “Дара” Годунов-Чердынцев оставляет создаваемую в воображении биографию отца, который отождествляется с Пушкиным, принципиально незавершенной, открытой, разомкнутой, тем самым противопоставляя ее замкнутой в апокрифический сонет “Жизни Чернышевского” (см. [21, с. 134]). К концу 1930-х гг. Набоков приходит к созданию единственно возможного варианта биографии: этот вариант апробируется в двух его англоязычных произведениях: в “Истинной жизни...” и в “Николае Гоголе” (1943). Образ Найта в определенном смысле является продолжением пушкинской темы “Дара”: неслучайно, Набоков заставил родиться своего героя в “пушкинский” 1899 г., а умереть – в черновиках романа – в 1937 г. [22, с. 42], то есть, по первоначальному замыслу жизнь Найта хронологически повторяет жизнь Пушкина через столетие, являясь его поэтическим продолжением.

Проблема биографизма в романе

Проанализируем, как представлен в романе жанр жизнеописания. Новейшие биографические веяния спародированы в сочинении г-на Гудмена “Трагедия Себастьяна Найта”. Образ Гудмена многослоен и отсылает нас к разного рода биографическим опытам. Как истинный биограф-романист а ля Моруа, он выводит вкусы и взгляды Найта из системы ценностей героев его художественных сочинений [19, с. 33], а также пытается показать Найта как одного из представителей “послевоенного поколения”, павшего жертвой явления, называемого “наше время” [19, с. 59]. В. признает, что Гудмен – не Босуэлл, [19, с. 61], хотя, видимо, и босуэлловские принципы биографии В. также не принимает: “Одно дело – быть секретарем у писателя, и совсем другое – зани-

³ Проявление функциональной биографики исследователь видит также в “Даре” Набокова.

⁴ Ср. с определением пошлости из набоковских лекций: “Пошлятина – это не только откровенно дрянное, но, главным образом, псевдозначительное, псевдокрасивое, псевдоумное, псевдопривлекательное” [17, р. 313].

маться его жизнеописанием” [19, с. 24]. “Вежливое непонимание” Гудменом законов творчества и жизни, его стремление поскорее и подороже продать “жизнь” Себастьяна роднит его с Валентиновым из “Защиты Лужина”. А. Долинин убедительно показал, что Годунов-Чердынцев живет в своем замкнутом внутренне когерентном времени, в отрыве от времени реального [23, с. 297–300]; то же можно сказать как про Лужина, который буквально выпадает из времени⁵ и принимает “внешнюю жизнь как нечто неизбежное, но совершенно незанимательное”, так и про Найта, для которого “не существовало ни года 1914, 1920-го, ни 1936-го, а всегда шел год Первый. <...> Время и пространство были для него категориями единой Вечности” [19, с. 62]. В последних случаях Валентинов/Гудмен, пытаясь помочь беспомощному в жизни художнику, на самом деле, продает его жизнь и талант на рынке.

Жизнеописанию Гудмена, воплощающему в себе обезличенный обобщенный биографический метод, который искажает “истинную жизнь”, подгоняя ее под общепринятые стандарты, противопоставлена биография Себастьяна Найта, которую пишет В. В строгом смысле слова, “Истинная жизнь...” не является биографией Себастьяна; в тринадцатой главе В. подчеркивает, что ему только предстоит создать жизнеописание брата [19, с. 105]. Следовательно, роман отражает рефлексию Набокова не столько над жанром жизнеописания, сколько над биографическим методом.

На первый взгляд кажется, что В. как биограф непрофессионален: он сжигает связку личных писем покойного, часто опирается не на документы, а на собственное воображение для воссоздания картины прошлого, упускает возможность проинтервьюировать Клэр, первую большую любовь Найта, увлекается анализом произведений брата, которые не имеют непосредственного отношения к его жизни, и т.д. Все это еще в 1970-х гг. дало повод Ч. Грейбсу характеризовать “Истинную жизнь...” как пародийную биографию [24, с. 9]. Попытаемся, однако же, понять логику расследований В. Написание биографии для него вопрос

не профессиональный, а этический, вопрос ответственности перед памятью Найта. Когда В. обнаруживает письма брата, первое его желание – немедленно их прочесть, но он с сожалением их сжигает. В другом эпизоде, когда В. “страстно желал” встречи с Клэр, перед ним опять встает этическая проблема: “На миг я чуть было не поддался низкому соблазну намекнуть, что письма (т.е. их с Себастьяном переписка. – К.В.) у меня, и я отдам их, если она не откажет поговорить со мной” [19, с. 69], однако он отказывается от этого плана, так как не может “шантажировать прошлое Себастьяна”. Когда же он на улице случайно наталкивается на Клэр, то, видя, что она ждет ребенка и куда-то спешит, В. понимает, что просто не может заговорить с ней в такой ситуации [19, с. 72]. В отличие от Гудмена, этическое, человеческое начало мешает В. стать биографом-профессионалом.

Тут встает вопрос: зачем тогда вообще В. решил написать биографию брата? М. Бегнан полагает, что таким образом В. “превозмогает свою отчужденность”: “Совершенно одинокий, изгнанный из своей родной страны, говорящий на иностранном языке, В. ищет что-то или кого-то, что могло бы придать его жизни ощущение действительности”. Так, продолжает Бегнан, сам Себастьян в свою бытность в Кембридже окружал себя английскими вещами и книгами, чтобы преодолеть культурный барьер. Как справедливо пишет исследователь, для В. “разобраться в жизни Себастьяна значит разобраться в своей собственной жизни” [25]. Рост популярности биографии в 1920–1930-х гг. был связан с тем, что европейцы, “выброшенные из своих биографий, как шары из бильярдных луз” (О.Э. Мандельштам, “Конец романа”), желали обрести собственную культурно-национальную идентичность, а создание жизнеописаний в кризисные эпохи как раз “в нормативном порядке закрепляет пересмотренные границы идентичности” [26, с. 10]. В то же время нельзя не отметить, что выбор английского языка в качестве основного (сначала Найтом, а в 1936 г. – и В., который пишет биографию по-английски) неприемлем для писателей русского зарубежья, демонстративно творивших только на русском языке, символизирующем их преимущество по отношению к русской культуре. Но для Себастьяна английский был языком его матери, Вирджинии Найт, символом материнской любви, которой он так рано лишился, и потому отказ от русского языка, языка отца, в пользу английского представляется знаковым. То, что его английское творчество есть продолжение темы матери, обнаруживается в эпизоде, когда В. находит, что в ящике Найта рядом

⁵ Пропуск между детством Лужина и его зрелостью в романе неслучаен: слишком взрослый в детстве (“он сказал уверенным, недетским голосом”), в зрелости Лужин почти не меняется (“голая шея, вся в детских складках”), оставаясь слабым и незащищенным, как дитя (“Ну, будет, будет, – вторяла она успокаивающим голосом, – взрослый мужчина, и так плачет”). Лужин живет и развивается в особом шахматном хронотопе, а не в реальном времени. Нечто подобное происходит и с Найтом: “В каком бы веке Себастьян ни родился, он всегда оставался бы в той же мере доволен и несчастен, лучезарен и полон дурных предчувствий, как ребенок на детском празднике” [19, с. 63].

с засахаренными фиалками, которые Себастьяну подарила мать в их последнюю встречу, лежат его первые английские стихи⁶.

В. пишет биографию на английском языке по другой причине: для него желание отразить и структурировать свою культурно-историческую память соединилось со стремлением *обрести брата*. Начиная с самого детства, В. немного завидовал старшему брату, чувствуя его возрастное и интеллектуальное превосходство [19, с. 25–26]. Создание биографии Найта – это попытка В. увидеть мир его глазами, сравниться с ним, пускай только в воображении, в каком-то смысле *стать* Найтом, поняв волшебный процесс переплавки действительности в произведение словесного искусства и соединив разрозненные воспоминания и впечатления от его книг в живую картину.

Набоковское видение биографии соприродно методу В. Дильтея и герменевтико-феноменологической традиции в целом: ценностное *понимание* чужого мира путем “живания”, “сопереживания”, “вчувствования”, к которому стремится В., противостоит методу социально-исторического *объяснения* Гудмена. Но если Дильтей определял индивида как “точку пересечения систем культуры и организации, куда вплетено его бытие” [28, с. 300], а его русские последователи (Г. Шпет, Г. Винокур) приравнивали личность биографируемого к слову, к тексту, синтаксически вросшему в историю, неотделимому от нее, то Набоков считал, что в применении к художнику такой исторический подход нерелевантен.

Для Набокова, как и для Дильтея, центральным понятием является “жизнь” как способ бытия человека, “связь в живом сознании” (В. Дильтей). Само название “The real life of Sebastian Knight”, сначала понимаемое в том смысле, что читателю предлагается не бездарно-искусственное жизнеописание а-ля Гудмен, а истинная биография Себастьяна, может быть истолковано и по-другому: В. собирается не “писать жизнь” как полагается биографу⁷, а понять и открыть читателю “под-

линную”, “действительную” жизнь. “Истинная жизнь...”, таким образом, выступает как *антижанр* в контексте понимания классической биографии: В. не интересуется внешним ходом событий, так как история, время, пространство – лишь оболочка развития гения истинного художника, лишь фон его жизни. Реальность же Найта – в стиле и художественной выразительности его произведений: “Может быть, мы будем ближе к правде, предположив, что <...> мысли его (Себастьяна. – К.В.) – круговерть слов и вымыслов, недостаточных вымыслов и немощных слов, но он-то знает уже, что в них и только них его подлинная жизнь” [19, с. 50] (he knows that this and only this was the reality of his life [30, p. 50]).

Позднее Набоков скажет в интервью, что реальность – “бесконечная последовательность уровней восприятия, ложных дний, а потому она неутолима, недостижима” [1, с. 118]. В лекциях по зарубежной литературе он неоднократно доказывает, что объективная реальность – фикция, поскольку один и тот же предмет вызывает у разных людей разные ассоциации и образы. Реальность понимается каждым по-своему, и это является главной проблемой биографии: несовпадение реальностей автора и биографируемого ведет к тому, что биограф начинает эксплицитно свое понимание творчества художника, наводя мосты между действительностью и художественным вымыслом. Но когда В. старается вообразить поступки Себастьяна, он приходит к выводу, что действовал бы точно так же, поскольку их рисунки судьбы совпадают [19, с. 38]. Это осознание предоставляет В. уникальный шанс создать истинную жизнь Себастьяна Найта, отказавшись от своей реальности в пользу реальности Найта. В. обезличен (“Как мог заметить читатель, я старался сводить на нет свое присутствие в книге” [19, с. 117]), мы о нем почти ничего не знаем. Но это стирание личности, отрешение от родного языка, деперсонализация дает возможность впустить в себя жизнь Найта, растворившись в ней без остатка, и тем самым обрести свою психологическую, культурную и экзистенциальную идентичность.

С. Джонсона” Дж. Босвуэлла). Г. Винокур в своем труде “Биография и культура” (1927) писал: “Собственно личность как таковую биография не изучает. Соответствующие заглавия и подзаголовки в биографических работах на самом деле всегда означают историю личной жизни. В старину в этом отношении выражались точнее. Во времена Пушкина можно было сказать: Вяземский пишет жизнь Фонвизина. А еще раньше – еще проще. Вот первый пришедший в голову пример: Житие Ушакова, написанное Радищевым. Здесь предмет биографии назван с безукоризненной точностью” [29, с. 35–36].

⁶Это тонкое наблюдение принадлежит М. Вуду [27, р. 37]. Американский набоковед, опираясь на работу Ю. Кристевой, предлагает интересную теорию, согласно которой уход Себастьяна от англичанки Клэр Бишоп к русской эмигрантке Нине Речной является обретением “второй матери”, что, однако, не приносит покоя Найту, который продолжает “оплакивать свою мать” [27, р. 49]. Немаловажно также для понимания символической связи творчества Найта с образом его матери, что Вирджиния умирает в городе Рокбрюн, где в январе 1939 г. умер ирландский поэт У. Йейтс (см.: [28, р. 87–88]).

⁷Жанровая форма “Жизни...” представляет собой классический вариант биографии (образцовый пример – “Жизнь

Таинственный господин Зильберманн

По ходу чтения романа в тексте увеличивается количество шахматных аллюзий, каждое новое имя отсылает нас к определенной фигуре: Найт – конь, Бишоп – слон, Лесерф – ферзь, Туровец – ладья; французское местечко Рокбрюн, где умерла Вирджиния Найт, может быть прочитано как Рокировка, а Сен-Дамье, куда в финале романа мчится В., переводится как “святая доска”. Г. Барбартарло пишет, что шахматная тема в романе – “ложный след”, ссылаясь на признание самого Набокова в его письме к Э. Уилсону от 1941 г. [5, с. 199]. Заметим, однако, что сами шахматные аллюзии невольно рождают у читателя ощущение игры, а пространство романа невольно начинает восприниматься как огромный шахматный хронотоп, в котором фигуры симметрично отражают друг друга [32, с. 183–190], дробятся и дwoятся, вдобавок отражаясь в ином, зазеркальном мире – мире произведений Себастьяна. Еще в 1968 г. С. Фромберг заметила, что В. сталкивается с персонажами последнего произведения Найта “Сомнительный Асводель”. Наиболее разительно совпадают описания выдуманного Себастьяном г-на Зиллера, “самого, может быть, живого из героев Найта” [19, с. 90], и Зильберманна, которого В. случайно встречает в поезде [8, р. 434–436]. Дж. В. Коннолли считает, что существуют четыре возможных варианта интерпретаций этого совпадения: 1) оно случайно; 2) Себастьян и В. встретили одного и того же человека; 3) дух Себастьяна помогает В. и “посылает” к нему своего “агента”; и, наконец, 4) сам В. выдумал Зильберманна или спроецировал свои впечатления от книги Найта на действительность [33].

Но возможен и пятый вариант истолкования этого персонажа. Дело в том, что все предложенные интерпретации не стремятся расшифровать образ Зильберманна исходя из художественных законов, действующих в романе и организующих его пространство. Ведь чем настойчивее В. пытается найти Нину Речную, тем больше он попадает в некий заколдованный мир. Мотив заколдованности обнаруживается в словах знакомого Найта, художника Роя Карсуэлла, который говорит В.: “Держу пари на эту картину, что вы ее не найдете” [19, с. 102]⁸, и продолжается в разговоре со

странным управляющим отеля, «напоминающим гусеницу из “Алисы в стране чудес”» [19, с. 105]. Образ Зильберманна увеличивает и уплотняет ощущение необычности происходящего. Обратим внимание, что встреча с ним происходит в поезде. Хронотоп поезда у Набокова часто является пространством дороги, пути, движения, своеобразным аккумулятором сюжета, предзнаменованием чего-то важного – любовного увлечения (“Король, дама, валет”), обретения ностальгического рая (“Облако, озеро, башня”), открытия важной тайны (см. финальную главу в “Истинной жизни...”), личной “катастрофы” (опоздание Пнина на лекцию) и т.п.⁹ В сцене с Зильберманном хронотоп поезда – это своеобразный проход в другой мир. Странный акцент Зильберманна, так же, как, скажем, и в булгаковском Воланде, выдает в нем его “заграничность”, потусторонность: Зильберманн является живым воплощением, если быть точным, вочеловечиванием, персонификацией Зиллера (Зиллер + Манн = Зильберманн). В. называет его “удивительным человечком”, “волшебном” добывшим нужные адреса. Как и полагается волшебному персонажу, он связан с другим миром (“Брат, мила брат” – одно из русских выражений, которые вспоминает Зильберманн) и предупреждает В. о том, что “лучше оставить в покое” Нину Речную и что встреча ни к чему не приведет, поскольку “нельзя увидеть обратную сторону луны” [19, с. 108]. (“Обратная сторона луны” – рассказ Найта, где и встречается мистер Зиллер). Зильберманн (Зиллер) попадает в поезд к В. так же естественно, как другие герои Набокова переходят из одного его романа в другой¹⁰.

Сама взаимопроницаемость миров – здешнего и потустороннего, временного и вечного, реаль-

ее нужно в другом мире, в “реке” или – если учитывать отсылку к Чехову – “за рекой”, традиционной фольклорной пространственноорганизующей границе. Немаловажно и то, что Карсуэлл изобразил Себастьяна, отражающегося в воде, то есть, двоящегося, как будто существующего сразу в двух измерениях.

⁹ В предисловии к русскому изданию “Других берегов” Набоков спародирует типичную для романа XIX века завязку сюжета из случайного разговора в поезде: «“Позвольте представиться, – сказал попутчик мой без улыбки, – моя фамилия N.” Мы разговорились. Незаметно пролетела дорожная ночь. “Так-то, сударь”, – закончил он со вздохом. За окном вагона уже дымился ненастный день...”» [34, с. 452].

¹⁰ Пьер Делаланд, выдуманный Набоковым мыслитель, появляется в “Даре” как персонаж, а в “Приглашении на казнь” – как автор эпиграфа к роману. В списках “Правления общества русских писателей” в “Даре” мы находим и Лужина-отца из “Защиты Лужина”, и Залилова из “Подвига”, и Подтягина из “Машеньки”, в знакомых Лужина мы узнаем Алферовых, Машеньку с Алексеем Ивановичем, ее мужем и т.д.

⁸ Не только Карсуэлл, но и Пал Палыч (“и не ищите, все равно не найти”) и Зильберманн (см. ниже) советуют В. бросить поиски Нины Речной. Она, как истинно сказочная царевна (сама она сравнивает себя с “персидской царевной” [19, с. 136]), спрятана под несколькими именами и имеет трех двойников. Фамилия “Речная”, отсылающая нас, конечно, к Нине Заречной Чехова, тоже указывает на то, что искать

ного и творческого – определяется архитектурой и мотивной структурой романа. В лекции “О хороших писателях и о плохих писателях” Набоков скажет, что “великие романы – это великие сказки” [35, с. 24; см. также с. 183, 481]. “Истинная жизнь...” также построена по особой сказочной, сновидческой, зазеркальной логике, что было подмечено еще первыми рецензентами романа, сопоставившими его стиль с манерой Уолта Диснея. В главе 2 бывшая гувернантка Себастьяна советует В.: “Пусть это будет сказка, а Себастьяна сделай принцем, зачарованным принцем...” [19, с. 34]¹¹. В главе 14 В. сам осознает, что “окружающая реальность – лишь канва для прихотей сновидения” и что его поиски “рождают свою собственную магию и свою логику” [19, с. 114].

Здесь важно подчеркнуть, что текст “Истинной жизни...” имеет двойной эстетико-словесный статус: с одной стороны, его автором-повествователем является В., с другой – книга пишется по ходу биографического расследования, складываясь из встреч В. и его размышлений, сродни некой шахматной партии, возникающей из ходов игроков. Когда он без особого успеха расспросил гувернантку Найта про его брата, ему “было стыдно и досадно, что пришлось прервать вторую главу ради этого бесполезного паломничества” [19, с. 31] (“I felt ashamed and cross at having interrupted my second chapter to make this useless pilgrimage” [31, p. 23]). Если бы В. был полновластным автором “Истинной жизни...”, он вычеркнул бы этот кусок и закончил главу так, как ему хотелось. Но книга пишется помимо его воли, *сама*. Жизнь, или, может быть, призрак Найта, или кто-то “третий, неизвестный ни ему, ни мне”, в сущности, это неважно, диктует В., что и как писать. “И тут кончается искусство, И дышат почва и судьба”, как сказано у Пастернака. Поэтому главы, посвященные воспоминаниям В. о Найте, чередуются с главами, повествующими о ходе расследования, и действительно, будто бы сопряжены и замкнуты некой единой общей магической логикой. Когда В. в одной главе повествует о встречах с Клэр, а в следующей – беседует с Бишопом и обнаруживает у последнего насморк, у В. невольно зарождается подозрение: “Уж не заразился ли он насморком <...> от Клэр, мелькнувшей передо мной двенадцать лет назад?” [19, с. 71].

В. пишет, что если в “Граненой оправе” Найт пародировал различные литературные приемы, то и следующая книга, “Успех”, строится на “изучении тех приемов, которыми пользуется челове-

ская судьба“ [19, с. 83]. В ней исследуются “причины тайн беспричинных событий” и делается попытка рассмотреть судьбу как действующую силу, которая два раза пыталась свести Парсивала К. и Анну (так же как Годунова-Чердынцева и Зину Мерц в “Даре”), но каждый раз своевольная прихоть или случайная ошибка разрушала ее замысел, пока, наконец, две линии жизни не соединились “без малейшего щелчка”. В череде неудач, которые претерпевает В., и в финальном озарении можно тоже увидеть рисунок судьбы, который у Набокова становится центральным писательским приемом: как и в “Алисе в зазеркалье”, каждая встреча с персонажем, символизирующим определенную шахматную фигуру, воспринимается главным образом как преграда или подсказка на извилистом пути В. к некоей абсолютной истине. В этом плане композиция и система персонажей “Истинной жизни...” действительно напоминает структуру волшебной сказки (не в пропповском, а в набоковском понимании), и “случайное” появление Зильберманна, конечно, не случайно. Он – не выдумка В. или Найта, он – очередной прием фокусницы-судьбы, самой книги, которая заставляет его послушно исполнять свою волшебную функцию. Глубоко символично, что именно книгу, которую пишет В., Зильберманн просит в качестве вознаграждения за свою работу [19, с. 109].

Проблема границы в романе: герменевтика и феноменология Набокова

Как мы уже убедились, границы романа, как и границы читательского представления о “реальности”, проницаемы и зыбки. Себастьян неслучайно родился в последний день XIX века, 31 декабря 1899 г.: тем самым он как бы отстранен от XX столетия, смещен за грань века. Сама фамилия “Найт” (Knight), обозначающая шахматного коня (именно такую подпись Себастьян ставит на своих ранних стихах), намекает на возможность преодоления границ¹². В определенном смысле

¹¹ Анализ некоторых других сказочных мотивов см. [25].

¹² Исследователи нашли интересные переклички этого образа с другими произведениями Набокова. А.М. Зверев обратил внимание, что образ “хода коня”, идущий от книги В. Шкловского, встречается еще в “Даре”: “подлинно новое веяние есть ход коня, перемена теней, сдвиг, смещающий зеркало” [36, с. 304]; а А. Бабилов провел параллель с т.н. «Вторым продолжением “Дара”», где конь своим “глагольным” ходом в пустоту ступает за пределы шахматной доски [5, с. 199]. Добавим, что Набоков понимает эту шахматную метафору шире Шкловского. Если для Шкловского ход коня символизирует “условность искусства” и его непрямолинейность (“он ходит вбок потому что прямая дорога ему запрещена” [37, с. 74], то для Набокова

каждый сирийский роман – это своеобразный “ход конем”, сдвиг, минус-прием, выход за пределы романного пространства или границ читательского ожидания. В “Истинной жизни...” “ход коня” подспудно становится метафорой сущности творчества, позволяя существовать Найту “везде и нигде”, быть вненаходимым, с легкостью перепрыгивать барьеры времени и жизни. В этом плане “Истинная жизнь...” продолжает главную тему “Дара” – тему перехода границ, которая в английском романе Набокова раскрывается в онтологическом и феноменологическом смыслах.

Подобно Лику из одноименного рассказа 1939 г., у которого “мысль о смерти необыкновенно точно совпадала с мыслью о том, что через полчаса он выйдет на освещенную сцену и скажет первые слова роли”, для В. Найт после смерти продолжает существовать в его собственной особой реальности. Когда Э. Уилсон в письме 1941 г. выразил восхищение “Истинной жизнью...”, Набоков в ответном письме написал на русском языке: “Дух Себастьяна отвечает Вам поклон”¹³, – намекая на то, что призрак Найта присутствует в выдуманном им мире. Указания на это рассыпаны по всему роману. В. неоднократно чудится, что Найт постоянно находится где-то рядом, касаясь его плеча, посмеиваясь, помогая и подсказывая ему [19, с. 47, 52, 88, 138]. Второй романа Найта “Успех” (в черновиках называвшийся “Кому же приятно быть убитым”), в котором реализуется сюжет воскрешения “мертвого” героя, также недвусмысленно намекает на то, что сам ее автор вовсе не умер. Кроме того, среди книг, которые В. находит на полках, некоторые указывают на раздвоенность-слитость субъектно-объектных отношений (“Доктор Джекилл и Мистер Хайд”, «Автор “Трикси”», “О покупке лошади”) и на то, что герой продолжает незримо существовать после своей “смерти” (“Человек-невидимка”)¹⁴.

это метафора ряда конкретных литературных приемов на разных уровнях произведения: 1) на уровне “звука слов, ходом коня передвигающийся смысл” [16, с. 375]; 2) на уровне словесной структуры повествования: так, скажем, в рецензии на книгу Беллока Набоков пеняет эссеисту, что его повествованию не хватает “блистательного перебива, взрывной фразы, захватывающего отступления, хода коня” [1, с. 438]; 3) психологического портрета: «Остен использует прием, который я называю “ход конем” – шахматный термин, обозначающий рывок в ту или другую сторону на черно-белой доске переживаний Фанни...» [35, с. 94; см. также с. 95, 503].

¹³ Такой же поклон отвечает и мистер Зиллер в романе [19, с. 90].

¹⁴ Приведем полный список книг, которые “складываются в неотчетливую, но странно знакомую фразу”: “Гамлет”, “Смерть Артура”, “Мост короля Людовика Святого”, “Доктор Джекилл и Мистер Хайд”, “Южный ветер”, “Дама с

Примечательно и то, что список этих книг открывает “Гамлет”. А. Долинин видит в этом намек на тему соперничества братьев [19, с. 403], однако такое объяснение не представляется убедительным, поскольку светлые взаимоотношения В. и Найта ничуть не напоминают трагическую вражду шекспировских персонажей. Скорее, здесь обыгрывается следующая параллель: подобно тени отца Гамлета, не покидающей земной мир, пока не совершено дело отмщения, дух Себастьяна, “живущий в пяти томах”, витает над В., подсказывает ему, как вести биографическое расследование.

По ходу повествования эти “подсказки” становятся все более и более явственными. Как заметил В. Александров, В. перенимает найтову технику письма, состоящую из “неподражаемой череды ослепительных пропусков”: он мастерски обрывает нить повествования в самых интересных местах, оставляя в тексте только отточия [32, с. 192]. К этому можно добавить, что и биографический метод В. частично заимствован у Найта. Среди фотографий на квартире Себастьяна В. находит газетную вырезку, в которой Себастьян просит прислать ему фотографии джентльмена для воспроизведения их в своем вымышленном жизнеописании. В. также нуждается в фотоснимках или “снимках своей памяти”, чтобы оживить образы будущей биографии: в диалоге с Пал Палычем он два раза просит дать фотографию Нины Речной [19, с. 120, 122], а м-м Лесерф он говорит, что ему нужно увидеть Нину своими глазами [19, с. 133]. Картинка, изображение, фото – плацдарм, от которого может оттолкнуться воображение и репрезентировать образ, поскольку “однажды увиденное не может быть возвращено в хаос никогда” (“Другие берега”).

Однако границу – из потусторонности в реальность – переходит не только Найт, но и В. – из реальности в потусторонность. В главе 18 он заканчивает расследование, покидает м-м Лесерф (Нину Речную), и здесь происходит главный поворот в его биографическом расследовании: он понимает, что самое главное Найт мог сказать только перед смертью. В последней книге Найта “Сомнительный Асфодель” упоминается некая тайна, “абсолютный вывод”, который открывается умирающему: “так путешественник начинает понимать, что исследуемая им дикая страна – не случайное скопище природных явлений, где все эти леса и горы, поля и реки разместились

собачкой”, “Мадам Бовари”, “Человек-невидимка”, “Обретенное время”, “Англо-персидский словарь”, «Автор “Трикси”», “Алиса в Стране Чудес”, “Улисс”, “О покупке лошади”, “Король Лир”.

так, чтобы составить осмысленную фразу” [19, с. 146]. В., несколько раз уподобивший себя путешественнику [19, с. 52, 106], пустившемуся в плавание по “реке жизни”, пытается понять тайну жизни Найта, увидеть “*другие берега*”, заглянуть за черту бытия: «Лишь одну сторону понятия “смерть” можно признать существующей: эту сторону – боль прощания, медленно уходящую вдаль набережную жизни с мелькающими платками...». Тот, второй берег – и есть неясный сомнительный асфодель, отсылающий нас к последней главе гомеровской “Одиссеи”, в которой духи в загробном мире бродят по “асфодельскому лугу”. Именно в “Сомнительном Асфоделе” В. волшебным образом встречает персонажей, с которыми он сталкивался во время своих поисков, и это также напрямую отсылает нас к 15–23 строкам той же главы “Одиссеи”, в которых описывается, как Одиссей встречает умерших героев “Илиады”: Ахиллеса, Патрокла, Аякса и других. Этот эпизод “Одиссеи” по отношению к “Илиаде”, как и “Сомнительный Асфодель” по отношению к “Истинной жизни...”, выполняет функцию металитературного зазеркалья.

Если же вспомнить, что основной проблемой для Найта как писателя было “наведение мостов над пропастью, разделяющей мысль и выражение” (“исступляющая уверенность, что нужные, единственные слова ждут в туманном отдалении на другом берегу” [19, с. 75]), то слово умирающего Себастьяна приобретает исконно герменевтический смысл: это слово человека, возможно, уже различающего тот берег загробной жизни, преодолевающего “наши детские понятия о пространстве и времени” [19, с. 146] и говорящего на языке вечности. Это “ослепительной важности” слово, которое может завершить текст жизни Себастьяна Найта, над которым трудится В., так и не произносится в “Сомнительном Асфоделе”; оно звучит во сне В., но при извлечении из сна обесмысливается.

Когда В. сообщают, что Найт при смерти, В. мчит к нему, чтобы услышать тайну самолично. Пространство поезда, в котором он едет, продолжает тему загробного мира: это сомнамбулический хронотоп, бессмысленный мир манекенов (“Темное, качающееся купе, набитое раскоряченными куклами, казалось мне уголком давешнего сна”), царство мертвых (“ночь полностью состояла из кости и плоти”), отсылающее нас снова к Гомеру (“Некто передо мной медленно вернулся к жизни – потом закурил, и круглый огонек устался на меня, как глаз циклопа” [19, с. 156]). Ритм повествования ускоряется, время, наоборот, растягивается, как “в замедленном фильме” [19,

с. 157]. Напряжение достигает катарсиса. Но когда В. с большим трудом все же попадает к Себастьяну, он обретает чувство почти абсолютного счастья и удивительной любви к нему, перед которой его желание услышать заветную тайну отступает, перерождая В. и соединяя его с братом: “все эти книги я знаю, будто бы написал их сам”, “я едва мог отличить его дыхание от собственного” [19, с. 164]. И хотя это оказывается вовсе не С. Найт, а некий Киган (анаграмма слова “книга”), В. открывается главное: “душа – это способ бытия <...>. Посмертное существование – это, может быть, наша полная свобода осознанно поселяться в любой душе по выбору <...>. Вот почему Себастьян Найт – это я” [19, с. 165].

Заметим, что, вопреки распространенному мнению, В. вовсе не отождествляет себя с Найтом, но лишь замечает: “У меня такое чувство, будто я воплощаю его на освещенной сцене”, “маска приросла к лицу, сходство несмысливаемо” (курсив мой. – К.В.). Опробовав несколько биографических подходов, в финале В. выбирает единственно верный – психо-соматическое слияние с объектом жизнеописания в последние моменты его жизни. Несмотря на ощутимую дистанцию между Набоковым и его героем, методологическая позиция В., видимо, была близка писателю. Это объясняет, почему биографический очерк Набокова “Николай Гоголь” (1943) будет начинаться со смерти писателя, а не с его рождения: только в экзистенциальной, “пограничной”, ключевой ситуации человеческая жизнь открывается полностью, и лишь психо-соматическое, буквально физиологическое сращение с умирающим обнажает ценностный смысл существования, сконцентрированный в последних минутах жизни. В 50-е гг. студенты Набокова будут поражены, насколько явственно он перевоплощался в Гоголя: “Набоков эти несколько мгновений *был* Гоголем, вздрагивал и трясся, его руки держал могучий санитар, голова была запрокинута назад от боли и ужаса, ноздри раздуты, глаза закрыты, мольба заполняет большой притихший лекционный зал...” (цит. по [39, с. 218]).

Страстный противник “отраженной биографии” (“*projecting biography*”), в которой “проецируют авторские сочинения, отыскивая в них собственные черты”, Набоков заставляет В. отречься от себя, свести себя “на нет”. Подобно Лужину, который до конца романа лишен имени, или Льву Глебовичу Ганину (ср. начало “Машеньки” “Лев Глево... Лев Глебович? Ну и имя у вас, батенька, язык вывихнуть можно...”), или Пнину (усечение от “Репнин”), В. лишен имени, обез-

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

личен. Но, познавая Найта, *другого*, он познает тем самым себя. Этот процесс проходит через три стадии: 1) языковое проникновение (отречение В. от русского языка в пользу языка Найта, как и отречение Найта от русского в пользу языка матери), 2) герменевтико-феноменологическое изучение произведений брата и 3) экзистенциальное и психофизиологическое слияние с ним. Переход от 1-й стадии ко 2-й сопровождается уплотнением степени условности окружающей В. реальности, аккумуляцией сказочных сюжетов; переход от 2-й стадии к 3-й обыгрывает гомеровские мотивы потустороннего мира, Аида, других берегов (симптоматично, что среди книг Найта В. находит “Улисса”). Каждая ступень в познании Найта реализуется через своеобразный проход в потусторонний мир, функцию которого выполняет хронотоп поезда.

В общем и целом описанная нами структура соответствует трехчастной феноменологической редукции Э. Гуссерля: 1) при феноменологической редукции мир выносится за скобки познания и сводится к восприятию; 2) при эйдетической редукции феномены очищаются от фактичности и анализируются как вневременные сущности; 3) при трансцендентной редукции субъект воспринимает себя как универсальное начало, отрекаясь от своей душевной сферы. Однако, в отличие от Э. Гуссерля, В. направляет редукцию не на себя, а на Себастьяна Найта, *через которого* воспринимает сущность жизни и творчества. Образ его брата, который родился 31 декабря 1899 г., но существует, как мы позже понимаем, в своем внутреннем времени, дистанцируясь от окружающей исторической действительности, становится все менее реальным, точнее, “реальным”, но в найтовском смысле, то есть, вневременным, сказочно-потусторонним. Само же “Я” биографа В. к финалу все сильнее ощущается в книге, окрашивая и ритмизируя текстуральную ткань романа; 20-я же глава дана нам как поток сознания, напоминающего сцену самоубийства в “Анне Карениной”.

Финал романа – это выход на тот притчеобразный философский уровень, который превращает Найта в “человека вообще”, *everyman*’а, родственного Цинциннату. Принципиально, что В. так и не увидел собственного брата в больнице, а сидел у постели незнакомца. Идентичность В. заземляется в отождествлении с Найтом и растворяется в бесконечности: “Себастьян – это я, или я – это Себастьян, а то, глядишь, мы оба суть кто-то, неизвестный ни ему, ни мне” [19, с.166].

1. Набоков о Набокове и прочем. Интервью. Рецензии. Эссе. М., 2002.
2. *Barth P.* Избранные работы: Семиотика: Поэтика. М., 1989.
3. *Долгинин А.* После Сирина // *Набоков В.В.* Романы: Истинная жизнь Себастьяна Найта; Пнин; Просвечивающие предметы. М., 1991.
4. *Бойд Б.* Владимир Набоков: русские годы. М., 2001.
5. *Барабтарло Г.* Тайна Найта // Звезда. 2008. № 4.
6. *Barabtarlo G.* The Man Is the Book // *Cycnos*, Volume 24. No.1. URL : <http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=1054>
7. *Connolly J.W.* From Biography to Autobiography and Back: The Fictionalization of The Narrated Self in The Real Life of Sebastian Knight. // *Cycnos*. V.10. No. 1. URL : <http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=1286>
8. *Fromberg S.* The Unwritten Chapters in “The Real Life of Sebastian Knight”. *Modern Fiction Studies* 13. 1967.
9. *Field A.* Nabokov: His Life in Art. Boston: Little, Brown, 1967.
10. *Bader J.* Crystal Land: Artifice in Nabokov’s English Novels. Berkeley: University of California Press, 1972.
11. *Rimmon S.* Problems of Voice in Vladimir Nabokov’s The Real Life of Sebastian Knight // *A Journal for Descriptive Poetics and the Theory of Literature*. 1976. 1.
12. *Grabes H.* Fictitious Biographies: Vladimir Nabokov’s English Novels. The Hague: Mouton, 1977.
13. *Green G.* Beyond Modernism and Postmodernism: Vladimir Nabokov’s Fiction of Transcendent Perspective // *Cycnos*. V. 12. No. 2, URL : <http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=1473>
14. *Ильин И.П.* Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. М., 1998.
15. *Полонский В.В.* Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX – начала XX века. М., 2008.
16. *Набоков В.В.* Собрание сочинений русского периода. В 5 т. Т. 4. СПб., 2009.
17. *Nabokov V.* Lectures on Russian Literature. Ed. by F. Bowson. N.Y.& L., 1981.
18. Письма В.В. Набокова к Г.П. Струве. Часть вторая (1931–1935) // Звезда. 2004. № 4.
19. *Набоков В.В.* Истинная жизнь Себастьяна Найта // *Набоков В.В.* Романы: Истинная жизнь Себастьяна Найта; Пнин; Просвечивающие предметы. М., 1991.

20. *Набоков В.В.* Лекции по русской литературе. М., 1999.
21. *Долинин А.* Истинная жизнь писателя Сирина. СПб., 2004.
22. *Барабтарло Г.* Рукопись // *Набоков В.В.* Действительная жизнь Себастьяна Найта / Перевод, предисловие и комментарий Г. Барабтарло. СПб., 2009.
23. *Долинин А.* “Двойное время” у Набокова (от “Дара” к “Лолите”) // *Долинин А.* Истинная жизнь писателя Сирина.
24. *Grabes H.* Fictitious Biographies: Vladimir Nabokov’s English Novels. The Hague: Mouton, 1977.
25. *Begnal M.* The Fledgling Fictionalist. URL: <http://www.libraries.psu.edu/nabokov/begnal.htm>, 1 (28 September 2006).
26. *Дубин Б.В.* Биография, репутация, анкета (О формах интеграции опыта в письменной культуре) // *Лица.* Биографический альманах. 6. М.; СПб., 1995.
27. *Wood M.* The Magicians doubts: Nabokov and the risks of fiction. Chatto & Windus, 1994.
28. *Foster J.B.* Nabokov and modernism // *The Cambridge Companion to Nabokov* / Ed. by J. Connolly. Cambridge, 2005.
29. *Дильтей В.* Построение исторического мира в науках о духе // *Дильтей В.* Собрание сочинений. В 6 т. Т. 3. М., 2004.
30. *Винокур Г.О.* Биография и культура. Русское сценическое произношение. М., 1997.
31. *Nabokov V.* The Real Life of Sebastian Knight. N.Y.: New Directions, 2008.
32. *Александров В.* Набоков и потусторонность. СПб., 1999.
33. *Connolly J.W.* The Challenge of Interpreting and Decoding Nabokov: Strategies and Suggestions. *Cycnos*. V 24. No. 1. URL : <http://revel.unice.fr/cycnos/index.html?id=1066>
34. *Набоков В.В.* Рассказы. Воспоминания. М. 1991.
35. *Набоков В.В.* Лекции по зарубежной литературе. М., 1998.
36. *Зверев А.М.* Набоков. М., 2004.
37. *Шкловский В.Б.* Ход коня // *Шкловский В.Б.* Гамбургский счет: статьи – воспоминания – эссе (1914–1933). М., 1990.
38. *Rowe W.W.* Nabokov’s spectral dimension. Ardis: Ann Arbor, 1981.
39. *Бойд Б.* Владимир Набоков: американские годы. М.; СПб., 2004.