

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Кафедра истории русской литературы

Выпускная квалификационная работа бакалавра филологии на тему:

ПРЕДИСЛОВИЯ В. НАБОКОВА КАК ЖАНРОВОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

Направление 032700 «Филология»

Выполнил студент

Евгения Владимировна Трегубова

Научный руководитель: д. ф. н., проф. Борис Валентинович Аверин

Рецензент: к.пед.н., доцент Ольга Александровна Дмитриенко

Санкт-Петербург

2016

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ПРЕДИСЛОВИЕ К РОМАНУ «ЗАЩИТА ЛУЖИНА».....	8
ГЛАВА 2. ПРЕДИСЛОВИЕ К АВТОБИОГРАФИИ «SPEAK, MEMORY: AN AUTOBIOGRAPHY REVISITED» («ПАМЯТЬ, ГОВОРИ: ВОЗВРАЩЕНИЕ К АВТОБИОГРАФИИ»)	18
ГЛАВА 3. ФИКЦИОНАЛЬНОЕ ПРЕДИСЛОВИЕ К РОМАНУ «ЛОЛИТА» И ПОСЛЕСЛОВИЕ «О КНИГЕ, ОЗАГЛАВЛЕННОЙ “ЛОЛИТА”»	26
3.1. Фикциональное предисловие.....	26
3.2. Послесловие «О книге, озаглавленной “Лолита”».....	34
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	41
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	44

ВВЕДЕНИЕ

В 1960-м году Владимир Набоков после периода жизни в США возвращается в Европу, в город Монтрё в Швейцарии. Там он продолжает активно работать над своими романами, и пишет не только известные поздние романы «Бледное пламя» и «Ада, или радости страсти», но и дополняет ранее опубликованные романы предисловиями к английским изданиям. Этим предисловиям и будет посвящена данная работа.

Понятие «предисловие» не имеет четких рамок и ограничений, обычно понимается читателем и писателем интуитивно, существует как общее место в культурной традиции. Литературная энциклопедия дает такое определение термину «предисловие»: «Предисловие — вступительное слово автора к своему произведению, в котором сообщается что-либо по поводу его, напр., дается указание на основной замысел произведения, на план его, ответ критикам и проч.»¹. Обычно предисловие представляет собой довольно формальное описание условий и целей создания произведения, может содержать указания на различные варианты текста, на историю его создания.

Предисловие занимает периферийное место в системе литературных жанров и спорно соотносится с определением жанра как такового.

«Жанр — одно из важнейших понятий литературоведения, обозначающее литературный вид. Тип поэтической структуры, выражающий собой ту или иную сторону социальной психоидеологии на определенной стадии ее исторического развития и обнимающий собой более или менее значительное количество литературных произведений. Для Жанра обязательны следовательно три структурных признака: органичность всех компонентов жанра, образующих собою поэтическое единство, бытование

¹ Бельчиков Н. Предисловие // Литературная энциклопедия: В 11 т. Т. 9. М., 1935. Стб. 346.

этого единства в определенных исторических условиях и широкое его распространение, типичность вида для массовой литературной продукции»².

Предисловие не обладает должным единообразием и унификацией, чтобы говорить о нем как об общепринятом жанре. Принципы его построения не выработаны, варьируются в зависимости от цели автора и включаемого материала. Предисловие представляется нам некой общепринятой формой, в которую в зависимости от контекста автор вкладывает нужное и подходящее содержание. В. Набоков пользуется нечеткостью и нерегламентированностью данной системы для воплощения своих художественных задач.

Заметим также и то, что предисловие находится на стыке двух типов литературы – литературы факта и литературы вымысла. Оно более тяготеет к документальности, так как включает в себя чаще всего отсылки к внелитературной реальности и фактам, содержит ответ критике, включает пояснения автора, уточнения, толкования. Но существуют случаи, когда автор в предисловии оперирует приемами и фактами литературной реальности. Например, предисловие В. Гюго к роману «Кромвель» является программой литературного течения «неистовой словесности» и постулирует основные принципы творчества автора и его единомышленников.

В. Набоков активно создает предисловия (в сборнике «В. Набоков: pro et contra» числится 14 предисловий), формируя для своих предисловий некоторое единообразие, пусть не на тематическом уровне, но на уровне принципов создания.

Предисловия В. Набокова можно условно разделить на две группы: к первой отнести те, которые написаны в традиционной форме и отвечают формальным признакам предисловия, т.е. в них содержатся немногочисленные указания на место, время создания, разъяснение сложных

² Цейтлин А. Жанр // Литературная энциклопедия: В 11 т. Т.4. М., 1930. Стб. 251.

для понимания областей текста, основной его идеи. Это группа так называемых документальных предисловий. Наиболее интересна для нашего исследования вторая группа, в которой объединены предисловия, нарушающие негласную регламентацию создания предисловия к произведению. В них Набоков выходит за рамки критических, текстологических или исторических указаний и переводит предисловие в своего рода художественное продолжение текста, вводит его в ткань романа, обнажает личную связь текста и его творца. Таковы предисловия к «Защите Лужина», «Другим берегам», «Лолите», которые будут рассмотрены в данной работе.

В своих предисловиях Набоков играет с читателем, давая ложные наводки и истолкования, пробрасывая обманные линии повествования и провоцируя на неверные догадки и умозаключения. В каждом предисловии перед нами разворачивается галерея странностей, и каждое из них имеет свой центр и свою систему, будь то избыточная информация или ложные подробности, за которыми скрывается нечто истинное, то, ради чего было написано предисловие. Как говорил сам Набоков в интервью Питеру Дювалю-Смиту: «Я люблю шахматы, однако обман в шахматах, так же как и в искусстве, лишь часть игры; это часть комбинации, часть восхитительных возможностей, иллюзий, мысленных перспектив, возможно, перспектив ложных. Мне кажется, что хорошая комбинация должна содержать некий элемент обмана»³.

В связи с этими наблюдениями определяется цель работы – выяснить, каковы принципы построения набоковских предисловий, и установить, есть ли общность между отдельными текстами, на основании которой можно говорить о жанровом образовании предисловия как такового.

Целью определяются задачи дипломного исследования:

³ Набоков о Набокове и прочем: Интервью, рецензии, эссе. Сост. Мельников Н.Г. М., 2002. С.334.

1. Проанализировать план содержания предисловий к романам «Защита Лужина», «Лолита», автобиографии «Память, говори».
2. Проанализировать план выражения предисловий к романам «Защита Лужина», «Лолита», автобиографии «Память, говори».
3. Определить значение предисловия в общем пространстве произведения.
4. Разработать общую модель построения и функционирования предисловий.

Предисловия к английским изданиям имеют многие романы, а именно: «Приглашение на казнь», «Дар», «Защита Лужина», «Машенька», «Соглядатай», «Отчаянье», «Подвиг», «Король, дама, валет», «Лолита», «Bend sinister», а также автобиографии «Другие берега» и «Speak, memory» и некоторые рассказы. На материале этих предисловий будет основано данное исследование.

Предисловия написаны на английском языке и предваряют английские тексты романов. Два анализируемых предисловия написаны на английском языке к изначально русскоязычным романам, и уже позднее переведенным на английский самим В. Набоковым или при его участии и тщательном контроле. Роман «Лолита» создан изначально на английском языке, но в 60-х переведен лично автором на русский язык, что дает нам основание обратиться к нему как к материалу нашего исследования. Переводы предисловий выполнены М. Маликовой и собраны в книге «В.В. Набоков: pro et contra»⁴, за исключением текстов, переведенных лично В. Набоковым.

В данном исследовании мы опирались на методологические принципы мотивного анализа, сформулированные Б.М. Гаспаровым в книге «Литературные лейтмотивы: очерки русской литературы XX века»⁵. При анализе повествовательной структуры предисловий мы использовали подход

⁴ См.: В.В. Набоков: pro et contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. Сост. Б. Аверин; М. Маликова; А. Долинин. СПб., 1997.

⁵ См.: Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы: очерки русской литературы XX века. М., 1994.

В.Шмида, изложенный им в работе «Нарратология»⁶. Поэтика набоковских текстов рассматривалась нами с опорой на такие исследования, как работы Б.В. Аверина⁷, Л.Н. Рягузовой⁸, Д.Б. Джонсона⁹.

Выбор данной темы обусловлен интересом к творчеству В.Набокова в современном литературоведении как к предшественнику постмодернистской эстетики с ее интертекстуальностью, аллюзийностью, внезапной сменой точек зрения и т.п.

Новизна данной работы заключается в том, что предисловия никогда ранее не становились самостоятельным предметом исследования, и рассматривались только в качестве дополнительной информации, пояснений к роману, текстологических источников, к ним обращались как к вспомогательному средству интерпретации сложных мест романов. В данной работе предисловия анализируются как самостоятельные художественные системы, имеющие собственную поэтику и эстетику, составляющие органические продолжения романов, включенные в их повествовательную структуру. Данная работа не может охватить весь имеющийся материал (14 написанных В. Набоковым предисловий), но она открывает интересную и перспективную тему для дальнейших исследований в выбранном направлении.

⁶ Шмид В. Нарратология. М., 2003.

⁷ Аверин Б. Гений тотального воспоминания: о прозе Набокова // Звезда. 1999. №4. С. 158–163.
 Аверин Б. Набоков и набоковиана // В. В. Набоков: pro et contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. СПб., 1997. С. 851–867.
 Аверин Б. Набоков и Лужин // В. Набоков. Защита Лужина . СПб.: Азбука, 2014. С. 3–12.
 Аверин Б. Дар Мнемозины: Романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции. СПб., 2003.

⁸ Рягузова Л.Н. Система эстетических и теоретико-литературных понятий В.В. Набокова. Краснодар, 2001.

⁹ Джонсон Д.Б. Миры и антимирсы Владимира Набокова. СПб., 2011.

ГЛАВА 1. ПРЕДИСЛОВИЕ К РОМАНУ «ЗАЩИТА ЛУЖИНА»

Предисловие к «Защите Лужина» написано в 1963 году, оно дополняет англоязычное издание романа. С первых же строк перед нами разворачивается цепь загадок, рассыпанных по всему предисловию. Прежде всего, Набоков указывает на сходство фамилии Лужин со словом «illusion»¹⁰, что, скорее всего, было позднейшим дополнением автора, еще одной деталью, так удачно вошедшей в общую картину произведения. Связь же – самая очевидная: иллюзорен мир Лужина, он явно обитает где-то за пределами той реальности, в которой существуют другие персонажи, в другом слое этой реальности. Иллюзорны его страхи, его борьба с какой-то довлеющей силой, которая разворачивает перед ним узор его жизни как шахматной партии, обреченной на сражение с неведомым противником и на конечный мат – Лужина или Лужину.

Следующая загадка – «наклонная скальная плита, одетая дубом и падубом», где Набокову «впервые пришла в голову основная тема романа»¹¹. Тут же Набоков пишет: «Мог бы сообщить и другие любопытные детали, если бы относился к себе более серьезно»¹². Действительно ли упоминание скалы лишь любопытная деталь, случайно оброненная несерьезным автором? Э.Найман в работе «Литландия: аллегорическая поэтика “Защиты Лужина”» выдвигает предположение, что наклонная скальная плита – это аллегория двухмерности, плоскости мира, в котором живет Лужин: «В свете постоянного использования в “Защите Лужина” образов “плоского” любопытно позднейшее утверждение Набокова, будто замысел романа осенил его при рассматривании двумерной поверхности»¹³. Но данный образ наклонной скалы можно интерпретировать и иначе. Конечно, англоязычные предисловия были подготовлены для англоязычной публики, но нельзя

¹⁰ Цит. по: В. В. Набоков: pro et contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. СПб., 1997. С. 52.

¹¹ Там же. С. 53.

¹² Там же.

¹³ Найман Э. Литландия: аллегорическая поэтика «Защиты Лужина» // НЛО. 2002. № 54.

забывать, что Набоков творил с оглядкой на прочтение его романов русским человеком. А русский читатель, особенно читатель из Петербурга, родины Набокова, плоскую скалу может соотнести с той наклонной скалой, на которой стоит памятник Петру I, «Медный всадник». Тогда эта деталь раскрывает нам интересную параллель Лужина и Евгения. Вспомним бег Лужина от какой-то неведомой угрозы, желание уйти из-под шаха: «Становилось все темней в глазах, и по отношению к каждому смутному предмету в зале он стоял под шахом, – надо было спастись»¹⁴. Иллюзорная опасность, рожденная в бреду, преследующая героя – не это ли происходит и с Евгением, бегущим от статуи, слышащим за собой цокот медных копыт? Эта опустевшая скала, на которой всадника больше нет, могла дать творческий импульс к написанию романа.

Данное предположение может быть аргументированно с помощью мотивного метода анализа текста¹⁵. Эта наклонная плита запоминается и удерживается в сознании читателя, возможно, не сразу разгадавшего ее потайное значение. Но в следующем абзаце мотив повторяется, снова в завуалированной форме.

Набоков подробно перечисляет издательства, напечатавшие роман, а именно нас интересует издательство «Слово». Набоков детально описывает экземпляр книги: «Это издание в плотной матово-черной бумажной обложке с золотыми буквами, 234 стр., 21 на 14 см., теперь редко встречается, а может стать еще большей редкостью»¹⁶. Чувствуется некая избыточность информации, удержание внимания на этом моменте. У расшифровки этой странности есть несколько вариантов. Первое, что бросается в глаза, это явная визуализация книги, читатель (или исследователь) должен представить себе, как она выглядит. Но при всем тщательном описании Набоков упускает

¹⁴ Набоков В.В. Собрание сочинений русского периода: В 5 т. Т. 2. СПб., 2009. С. 390. В дальнейшем цитаты из Набокова даются по этому изданию.

¹⁵ См.: Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX века. М., 1994.

¹⁶ Цит. по: В. В. Набоков: pro et contra. СПб., 1997. С. 53.

одну деталь, а именно логотип издания – на нем изображен Медный всадник. Этот образ отсылает к предшествующему образу «наклонной скальной плиты», которая является как бы постаментом памятника. Выходит, что само оформление книги включается в ткань романа, начинает играть в нем важную для осознания произведения роль. Развертывание сюжета «Защиты Лужина» начинается, таким образом, с обложки книги.

Возможно также, что такое подробное описание книги соотносит ее с такой же маленькой, переносной шахматной доской:

«Сперва показался какой-то красный угол, потом и вся вещь, – нечто вроде плоской кожаной записной книжки. Лужин посмотрел на нее, подняв брови, повертел в руках и, вынув клапанчик сбоку, осторожно ее открыл. Не книжечка, а маленькая складная шахматная доска из сафьяна <...> Получалось очень изящно и аккуратно – эта маленькая красно-белая доска, ладные целлулоидовые ноготки, да еще тисненные золотом буквы вдоль горизонтального края доски и золотые цифры вдоль вертикального»¹⁷. Золотые тисненные буквы, небольшой размер. На это шахматное сравнение намекает и каламбур «матово-черная», то есть несущая черным мат.

Далее в предисловии приводится история общения с американским издателем, заинтересовавшимся романом: «...наша короткая связь была резко оборвана, как только он предложил мне заменить шахматы музыкой и сделать Лужина сумасшедшим скрипачом»¹⁸. Опять же информация для предисловия избыточна. Интересным кажется тот факт, что в романе тема шахмат и тема музыки постоянно оказываются смежными. Сначала эти две возможности, два пути, по которым может пойти Лужин, соединены в образе скрипача на музыкальном вечере в доме Лужиных, который говорит: «“Какая игра, какая игра, – сказал скрипач, бережно закрывая ящик. – Комбинации,

¹⁷ Набоков В.В. Собрание сочинений русского периода: В 5 т. Т. 2. СПб., 2009. С. 440.

¹⁸ Цит. по: В. В. Набоков: pro et contra. СПб., 1997. С. 54.

как мелодии. Я, понимаете ли, просто слышу ходы»¹⁹. Музыка сопровождает образ Лужина и в дальнейшем: он, как ноты, читает условные шахматные обозначения, слыша мелодию партии; «и, как будто слушая музыку (*курсив мой. – Е.Т.*), наклонил голову»²⁰. Невесте Лужина «он столь привлекательным показался своей неповоротливостью, сумрачностью, низким отложным воротником, который его делал почему-то *похожим на музыканта (курсив мой. – Е.Т.)*»²¹, «не с кем было его сравнить, кроме как с гениальными чудаками, музыкантами (*курсив мой. – Е.Т.*) и поэтами»²². Отец Лужина предполагал, что сын станет музыкантом, и всячески направлял его на этот путь. Набоков описывает создание очередной повести для юношества старшего Лужина, где образу сына-шахматиста тот придает черты музыканта. В. Набоков дает и характеристику этой повести: «Стилизованности воспоминания писатель Лужин сам не заметил»²³. Отметим, что стилизованность в данном случае является синонимом к шаблонности, клишированности и пошлости (в набоковском ее понимании), так как она является результатом подгонки настоящего образа Лужина под типичную сентиментальную схему образа. Тем самым Набоков, все время держа тему музыки поблизости, не ставит ее на первое место, намеренно отказывается от признания ее главенствования в произведении, хотя и говорит о единой природе шахматного и музыкального вдохновения. Неудивительно, что он посчитал нужным упомянуть в предисловии об «одном американском издателе»²⁴, который предложил заменить шахматы музыкой, еще раз акцентируя внимание на именно шахматной, а не музыкальной природе гения Лужина.

Интересной кажется параллель между отношениями Набокова и издателя, который хотел стать «музой» для гения, и отношениями Лужина и

¹⁹ Набоков В.В. Собрание сочинений русского периода: В 5 т. Т. 2. СПб., 2009. С. 326.

²⁰ Там же. С. 345.

²¹ Там же. С. 353.

²² Там же. С. 355.

²³ Там же. С. 348.

²⁴ Цит. по: В. В. Набоков: pro et contra. СПб., 1997. С. 54.

Валентинова. Отношения Лужина и Валентинова в романе сравниваются с любовными: «...он выпал из мира Лужина, что для Лужина было облегчением, тем странным облегчением, которое бывает в разрешении несчастной любви»²⁵. Оба дельца, желающие опекать гения ради собственной материальной выгоды, дискредитированы, и разрыв отношений с издателем, описанный в предисловии, дублирует разрыв Лужина с Валентиновым в романе. Эта параллель создает некую связь между Набоковым и Лужиным, оказавшимися в сходных ситуациях. Далее в работе мы обратимся к тому, что это за связь и насколько она значима для понимания романа.

Далее в предисловии дается ссылка на партию Кизерицкого и Андерсена, о которой подробно написано в работе Д.Б. Джонсона, поэтому мы не будем углубляться в этом направлении. Скажем лишь, что трактовка Д.Б. Джонсона заключается в том, что жертва обеих ладей – это отвлекающий маневр, который занимает ферзя противника и оставляет короля без защиты, что и произошло в романе: Лужин попросил жену уйти с турнира, тем самым обрекая себя на полное погружение в шахматное безумство. Второй раз жена отвлеклась на прием гостей, в то время как Лужин увяз в безнадежной борьбе со своим шахматным демоном²⁶. Мотив повторения знаков судьбы, которые Лужин пытался рассмотреть в собственной жизни, присутствует и в этой отсылке к реальному шахматисту Кизерицкому – тот дважды попался на отвлекающий маневр жертвы ладьями и проиграл партии, что стало причиной ухудшения его психического состояния. Отметим, что именно в предисловии, написанном спустя 34 года, дана эта ценная информация, отсылающая к реальным шахматным партиям и игрокам. За счет включения данной информации в контекст романа значительно расширяются и в то же время конкретизируются смысловые связи, подобно паутине натянутые в романе. Мотив повторения событий,

²⁵ Набоков В.В. Собрание сочинений русского периода: В 5 т. Т. 2. СПб., 2009. С. 359.

²⁶ См.: Джонсон Д.Б. Миры и антимирy Владимира Набокова. СПб., 2011.

фатально разрешающийся для сознания и психики человека – не оказалась ли сама жизнь предшественницей в замысле данного произведения?

При дальнейшем чтении предисловия встречается еще одна загадка, а именно вставка текста, якобы отсылающего к роману:

«...или на то, как мой трогательно угрюмый гроссмейстер вспоминает свои профессиональные поездки, различая их не по солнечным багажным наклейкам и слайдам волшебного фонаря, а по кафелю, каким были облицованы в разных отелях ванны и туалеты в коридорах, — тот пол с белыми и синими квадратами, где он разглядел, восседая на троне, воображаемое продолжение матча, который он тогда играл; или тот дразняще асимметричный, называемый в торговле “агатовым”, узор в три арлекиновых цвета, расположенных ходом коня, тут и там прерывающий нейтральный тон в остальном правильно шахматного линолеума между “Мыслителем” Родена и дверью; или какие-то большие глянцево-черные и желтые четырехугольники, чей Н-образный порядок мучительно пересекался охряной вертикальной трубой горячей воды; или тот роскошный ватерклозет, на прекрасных мраморных плитах которого он смутно различил нетронутой ту позицию, над которой размышлял, подперев кулаком подбородок, однажды, много лет назад»²⁷.

Данных эпизодов, как заметил Фред Муди²⁸, нет в тексте романа, следовательно, они нужны Набокову для поддержания и раскрытия главной линии, выведенной в романе. Возвращаясь к произведению спустя 34 года, Набоков, при создании произведений ценивший более всего эстетическое и интеллектуальное наслаждение процессом создания, дописывает свой роман прямо в предисловии. Следует отметить не только *что* написано в предисловии, но и то, *как* это написано. Этот текст явно возвышается до уровня художественного произведения, Набоков включает в него такие

²⁷ Цит. по: В. В. Набоков: pro et contra. СПб., 1997. С. 55.

²⁸ См.: Moody, Fred. Nabokov's Gambit // Russian Literature Triquarterly. 1976. № 14. P. 67–70.

художественные находки, которые не вошли в сам роман. Это и гроссмейстерский «трон» Лужина, и описание цветной плитки, сложившейся в ход коня, и сложная метафора ванной комнаты как шахматной доски, с «охряной вертикальной трубой горячей воды», заменяющей конечное поле шахматной доски, на котором проставлены цифры и буквы. К этим находкам причислим и сравнение Лужина со скульптурой Родена «Мыслитель», имеющих весьма забавное сходство. Всеми этими художественными отступлениями от общепринятой информации, содержащейся в предисловии, Набоков продолжает писать свой роман за его художественной границей. Прежде всего, обращает на себя внимание сравнение унитаза с тронem, этот, казалось бы, пародийно-сниженный образ гроссмейстера Лужина, восседающего на своем импровизированном «троне». Но все дело в том, что взгляд Набокова на героев – это взгляд естествоиспытателя (вспомним про его увлечение лепидоптерологией), и зарисовка человека во всех его естественных проявлениях для Набокова не является постыдной и унижающей. И все же чувствуется некоторая насмешка в этом положении сумрачного гения. По общепринятому мнению, персонажи романа отождествляются с шахматными фигурами, и Лужин – с черным королем. Но так ли однозначно его положение, или все же «унитазный» трон Лужина имеет шаткое основание? Для разгадки этой задачи нужно вспомнить, что герои Набокова существуют в мире, который полностью подчиняется авторитарной воле автора-творца, мир этот и его обитатели существуют по законам создателя. Лужин же хочет сам стать королем этого мира – в детстве самой любимой его игрой была игра в короля: «...и особенно отчетливо вспоминалось ему, как еще совсем маленьким, играя сам с собой, он все кутался в тигровый плед, одиноко изображая короля, - всего приятней было изображать короля»²⁹. Лужин сам становится в каком-то смысле создателем своего шахматного мира, претендует на роль повелителя

²⁹ Набоков В.В. Собрание сочинений русского периода: В 5 т. Т. 2. СПб., 2009. С. 328.

марионеток-фигур, двигающихся по доске или в его уме. Лужин пытается осознать узор своей жизни, угадывая повторяющиеся события, пытается стать королем своей судьбы. Но повторения, которые он видит – ложные (манекен в парикмахерской), и его контроль над жизненной ситуацией оказывается также ложным. Лужин пытается сделать то, что позже сделает Цинциннат Ц. в «Приглашении на казнь»³⁰ – выйти из созданного автором игрушечного, ненастоящего мира, но его попытка встать на место автора-творца оказывается губительной. Сам себя определяя королем, Лужин является пешкой в замысле автора («уже во сне покоя не было, а простирались все те же шестьдесят четыре квадрата, великая доска, посреди которой, дрожащий и совершенно голый, стоял Лужин, ростом с пешку (курсив мой. – Е.Т.), и вглядывался в неясное расположение огромных фигур, горбатых, головастых, венценосных»³¹), желание и стремление Лужина сталкиваются с его возможностями, и, следуя логике поведения короля, которым Лужин себя считает, он находит единственный для себя путь – выходит из игры. Но вопрос остается открытым – Лужин – побежденный король, который падает из окна, как падает уроненная в знак признания поражения шахматная фигура, или все же предшественник Цинцинната, который, со смертью исчезая из кукольного, игрушечного мира уходит в мир иной, настоящий? Для обеих версий есть основания, Набоков оставил этот вопрос открытым, не имеющим однозначного решения.

В то же время Лужин неоспоримо связан с самим автором. Впервые эта связь намечается в самом начале предисловия, где Набоков вполне четко говорит, что Лужин – выдуманный им гроссмейстер. Но само предисловие заканчивается такими словами, относящимися к учению Фрейда и его последователям: «Ради таких ищек могу также признаться, что подарил Лужину мою французскую гувернантку, мои карманные шахматы, мой

³⁰ См.: Набоков В.В. Приглашение на казнь. // Собрание сочинений русского периода: В 5 т. Т. 2. СПб., 2009.

³¹ Набоков В.В. Собрание сочинений русского периода: В 5 т. Т. 2. СПб., 2009. С. 365.

прелестный характер и косточку от персика, который я сорвал в своем огороженном саду»³². Говоря о том, что подарил гувернантку, Набоков имеет в виду свои воспоминания о женщине, которые он передал герою, созданному им, в качестве автобиографической черты. То же можно сказать о характере – Лужин наделен некоторыми чертами, которыми обладал и сам Набоков: мягкостью, отзывчивостью, добродушием, которые скрываются под маской некоторой угрюмости, происходящей от внутренней сосредоточенности.

Но кроме того речь идет и о предметах вещественных, и тогда грань двух реальностей – реальности мира автора и реальности мира романа – стирается, и отношение *автор – персонаж* начинает работать нетрадиционно, меняется их отношение относительно границы эстетической реальности. Карманные шахматы, найденные Лужиным за подкладкой пиджака, оказываются подарком самого Набокова. Этот момент можно трактовать по-разному: либо это еще одна автобиографическая черта, добавленная к образу Лужина, либо намек на какую-то иную связь, позволяющую взаимодействие между двумя реальностями. Автор-создатель включает себя в создаваемую им самим реальность. Доказательством служит также эта персиковая косточка, упомянутая в предисловии. В тексте романа она появляется из кармана Лужина, когда он достает оттуда все вещи, готовясь к смерти, или «выходу из игры». Отметим, что «огороженного сада» у Набокова никогда не было. Следовательно, персиковая косточка – символ, нужный Набокову для вплетения предисловия в ткань романа, и именно предисловие влияет на смыслообразование романа. Получается, что Набоков-автор лично передал эту косточку гроссмейстеру Лужину. Набоков таким образом расширяет границы литературности, вводя произведение в нашу реальность и нашу реальность в произведение. Это взаимопроникновение литературы и жизни напоминает символистскую концепцию творчества,

³² Цит. по: В. В. Набоков: pro et contra. СПб., 1997. С. 49.

когда литература стремилась быть больше, чем литературой, стремилась быть самой жизнью. Возможно, эта персиковая косточка – ответ на вопрос, какая же именно бездна раскрылась перед Лужиным. Этот подарок, сделанный Лужину, выводит его существование за пределы романа и дарит надежду на существование вне игрушечного мира.

С точки зрения нарратологии по В. Шмиду³³, Набоков делает со своим текстом то же, что и А.С. Пушкин в «Евгении Онегине» – включает автора, именно автора, а не эксплицитного нарратора, в повествовательную ткань, делая себя персонажем произведения. Это нарушение нормы создания художественного произведения еще раз показывает стертость границы двух миров – мира Набокова и мира Лужина.

³³ См.: Шмид В. Нарратология. М., 2003.

ГЛАВА 2. ПРЕДИСЛОВИЕ К АВТОБИОГРАФИИ «SPEAK, MEMORY: AN AUTOBIOGRAPHY REVISITED» («ПАМЯТЬ, ГОВОРИ: ВОЗВРАЩЕНИЕ К АВТОБИОГРАФИИ»)

Прежде чем говорить о предисловии к автобиографии, следует обратиться к специфике данного жанра, которая, несомненно, накладывает свой отпечаток и на предисловие. Жанр автобиографии изначально представляется очень сложным и двойственным по своей природе. Он содержит в себе черты как документальной, так и художественной литературы. С одной стороны, это описание реально происходивших событий, ориентация на объективность излагаемого; с другой стороны, объективная реальность проходит через призму авторского мировоззрения и передается с помощью индивидуальной манеры письма автора, его уникального стиля. Это положение на стыке двух типов литературы отмечает Н.Л. Лейдерман, занимавшийся проблемами документальных жанров: «Художественно-документальным следует считать такое произведение, в котором реализован художественный потенциал документального материала и документальной структуры»³⁴. Эти очень важные черты автобиографического жанра дополняет еще одна, принципиально важная для творческого метода В. Набокова – доверие читателя тексту и автору. Читатель априори верит всему рассказанному в тексте, так как сам жанр заявляет себя как документальный, сама специфика жанра конструирует ожидания читателя. Жанр автобиографии предполагает наличие надежного повествователя, который рассказывает только правду и описывает только действительно бывшее. Но обращаясь к произведениям В. Набокова, чей творческий метод – загадывание загадок и расстановка хитроумных и хорошо спрятанных ловушек, читатель должен отказаться от наивного чтения и подойти к тексту с чутким вниманием исследователя. Обратимся к тексту автобиографии и покажем, как В. Набоков нарушает границы

³⁴ Лейдерман Н.Л. К вопросу о художественном потенциале документального произведения // Лейдерман Н.Л. О художественно-документальной литературе. Иваново, 1972. Сб. 1. С.82.

документального жанра в своей автобиографии. Для этого обратимся к статье Н.Л. Елисеева, который сравнил два варианта автобиографий, русскоязычный и англо-американский: «Англо-американская версия мемуаров отличается от русской. Там даже фамилии разные. В русской версии кембриджский друг Набокова — Бомстон, в англо-американской — Несбит. И в той и в другой он — египтолог. В жизни он был политиком. Звали его Ричард Остин Батлер. Некоторое время он был министром иностранных дел Великобритании. Последняя должность — премьер-министр, 1963–1964 годы. Партийность — консерватор. Хорошая ей-же-ей должность для “египтолога”. Но если пошли такие шуточки, такие мистификации в мемуарах, то хорошо бы поближе к ним присмотреться»³⁵. Действительно, может ли так ошибиться человек, который пишет: «Я обнаружил, что иногда, посредством напряженной концентрации, неопределенную кляксу можно заставить войти в чудесный фокус, так что узнаешь внезапно представший пейзаж и вспоминаешь имя анонимного слуги»³⁶. А ведь здесь речь идет не о слуге, а о приятеле, и тем более о роде его занятий. Ясно, что мы имеем дело с мистификацией. Набоков текстом своей автобиографии опровергает высказывание Л.Я. Гинзбург о том, что мемуарам свойственно «сочетание свободы выражения с несвободой вымысла, ограниченного действительно бывшим»³⁷. В связи с этим возникает очень важная для автобиографического жанра категория *правды – лжи*. Автобиография содержит установку на правду, реальность описываемых событий, участником или свидетелем которых был сам автор. В предисловии к автобиографии концентрация правды должна увеличиться вдвое: реальный человек, тот же самый автор, комментирует свою автобиографию. Предисловие, принадлежащее, в сущности, как и автобиография, скорее к документальной литературе, является комментарием к другому документальному тексту. Но В. Набоков, чей принцип творчества

³⁵ Елисеев Н.Л. SPEAK, MEMORY // Сеанс. 2009. № 39/40. С. 67.

³⁶ Цит. по: В. В. Набоков: pro et contra. СПб., 1997. С. 93.

³⁷ Гинзбург Л.Я. О старом и новом. Л., 1982. С. 137.

основывается на игре с читателем, вводит элементы этой игры и в свои мемуары. Установка на правду как на принцип создания документального произведения оказывается частично упраздненной, так как автобиография Набокова включает в себя элементы вымысла, что скорее делает ее художественным произведением, чем документальным. То же самое можно сказать и о предисловии к автобиографии, так как они построены по одному принципу и образуют единое художественное (именно художественное!) целое.

Прежде всего обратимся к названию автобиографии, прокомментированному в предисловии так:

«...издательство “Harper and Bros.” выпустило в 1951 г. под названием “Conclusive Evidence” (“Убедительное доказательство”): убедительное доказательство того, что я существовал. К несчастью, это выражение намекало на детективный роман, и я собирался назвать британское издание “Speak, Mnemosyne” («Мнемозина, говори»), но мне сказали, что “маленькие старые леди не захотят спрашивать книгу, название которой не могут выговорить”. Я также подумывал о “The Anthemion” (“Антемион”), это название декоративного орнамента из жимолости, состоящего из сложных переплетений и разрастающихся гроздьев, но никому оно не понравилось. Поэтому мы в конце концов остановились на “Speak, Memory” (“Память, говори”))»³⁸.

Казалось бы, Набоков сам дает комментарий, описывает историю выбора названия. Но Н.Л. Елисеев в своей статье выдвигает убедительное опровержение легкомысленному замечанию Набокова про «старых леди»: «Биографы и комментаторы хором пишут, что название получилось случайно, что издатели и сам Набоков думали, как привлечь к книжке барышень и старых дам — они-то и читают мемуары. А мне почему-то

³⁸ Цит. по: В. В. Набоков: pro et contra. СПб., 1997. С. 92.

кажется, что в число “барышень и старых дам” должен был входить активно действующий политик, однокашник Набокова по английскому университету, Батлер-Бомстон-Несбит, — как бы он поразился, обнаружив, что он египтолог»³⁹. Н.Л. Елисеев говорит в статье о том, что биография такого человека, как В. Набоков должна была привлечь всеобщее внимание, и само название уже заключало в себе интригу. Дело в том, что это цитата из фильма А. Хичкока «39 ступеней», которая в свою очередь упоминается в романе Дж. Сэлинджера «Над пропастью во ржи». Фраза «Speak, Memory» обращена к агенту шпиону перед его смертью с требованием рассказать важную секретную информацию. С помощью этой аллюзии Набоков создает интригу для читающих биографию знакомых, которые могли встретить в ней нечто нелюбимое для себя. Но их опасения оказываются ложными. С этой новой разгаданной загадкой, заданной в предисловии, открывается новый взгляд и на саму автобиографию – ведь Набоков, как и агент Мемори, в конце жизни рассказывает свои тайны.

После обстоятельного и подробного описания времени, места создания отдельных глав и издательств, их выпустивших, после того, как отдано должное документальным справочным материалам (а для Набокова это крайне важно), автор вводит в предисловие художественный материал:

«Этот порядок [глав] был установлен в 1936 г. при закладке краеугольного камня, который уже содержал в своей потайной полости разнообразные карты, расписания, коллекцию спичечных коробков, осколок рубинового стекла и даже — как я понимаю теперь — вид с моего балкона на Женевское озеро, на его рябь и светлые прогалины, сейчас, во время чая, испещренные черными точками лысух и вихрастых уток»⁴⁰.

Карты и расписания – легко объяснимая деталь, так как это атрибуты того образа жизни, который вел Набоков – частые переезды из города в

³⁹ Елисеев Н.Л. SPEAK, MEMORY // Сеанс. 2009. № 39/40. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://seance.ru/n/39-40/nabokov_blowup/hitch_and_nabokov/

⁴⁰ Цит. по: В. В. Набоков: pro et contra. СПб., 1997. С. 91.

город, из страны в страну. Но вот осколок рубинового стекла – деталь уже неочевидная, ее нельзя понять без обращения к тексту автобиографии. Обращаясь к указателю, составленному Набоковым к автобиографии, мы видим в нем пункт «цветные стекла». Это стекла веранды, которые он запоминает под чтение своей гувернантки. Мотив цветных стекол связан с мотивом радуги, который в свою очередь перекликается с мотивом творчества⁴¹. Таким образом, упоминая осколок рубинового стекла в предисловии, Набоков включает стихию творчества в документальный текст. Этот осколок рубинового стекла становится метафорой памяти, которая дает возможность создавать произведения искусства. Это становится поэтическим приемом, который превращает данный фрагмент предисловия в художественный, обладающий свойственной Набокову тонкой неочевидной метафоричностью.

Но фраза продолжается так: «...и даже — как я понимаю теперь — вид с моего балкона на женеvское озеро, на его рябь и светлые прогалины, сейчас, во время чая, испещренные черными точками лысuh и вихрастых уток». И эта поэтическая зарисовка, представляющая объекты в их уникальной частности, именно так, как Набоков понимал то, что имеет право относиться к искусству, должна привлечь внимание читателя. Объяснение этой избыточности крайне простое, почти банальное — для этого нужно обратиться к жанру автобиографии. Особенностью данного жанра является то, что линия судьбы ее автора является одновременно и сюжетом произведения. Набоков разворачивает перед нами фабулу своей жизни, которая перерастает в фабулу автобиографии. Данная же картина, описанная в предисловии, является продолжением жизни автора, но ситуация существует уже после написания произведения. И это продолжение ее в предисловии, написанном после, продолжает произведение, таким образом включая предисловие в сюжетную композицию. По мере прочтения

⁴¹ См.: Джонсон Д.Б. Миры и антимирь Владимира Набокова. СПб., 2011.

проживается и судьба самого автора, и поэтому уже в первой главе автобиографии заложено всё: и Монтрё, и вид с балкона на Женевское озеро, и всё дальнейшее, еще не прожитое.

Как к признаку художественности стоит обратиться и к описанию ощущения количества лет: «...но в августе того года открывшееся мне отчетливое “3” (как это описано в главе “Совершенное прошлое”) должно относиться к возрасту века, а не к моему, который тогда равнялся “4” и был таким же прямоугольным и упругим, как резиновая подушка»⁴². Способ сообщения мысли, введение художественного приема сравнения, который сближает абстрактное понятие числа и вещественный объект, вводят в текст художественный образ, который изменяет восприятие текста как документального и моделирует восприятие текста как художественного.

Предисловие завершается стихотворным четверостишьем:

Сквозь окно этого указателя

Вьется роза

И иногда нежный ветер ех

Ponto дует⁴³.

Сам факт введения стихотворного текста внутрь предисловия сообщает ему художественную направленность. Стихотворный элемент отсылает к указателю, который помещен в конце автобиографии и дает ссылки на особо значимые понятия и предметы-символы, упоминаемые в тексте «Память, говори». Биография, ставшая художественным произведением под пером Набокова, включает в себе повторяющиеся мотивы, предметные детали в ней образуют систему художественных повторов, которые задают ритм повествованию и выстраиваются в упорядоченный узор жизни автора. Аллюзия «ех Ponto» вводит историю одной личности, историю жизни Набокова в обширный исторический контекст, так как отсылает к циклу

⁴² Цит. по: В. В. Набоков: pro et contra. СПб., 1997. С. 93.

⁴³ Там же. С. 96.

Овидия. «Эти слова взяты из заглавия “*Epistulae ex Ponto*” (“Послания с Черного моря”). Овидий провел последние годы жизни на берегах Черного моря после того, как был изгнан императором Августом. Тема “поэт в ссылке” снова звучит в начале XIX века, когда Александр I высылает к Черному морю А. С. Пушкина. Девятнадцатилетний поэт Владимир Набоков покидает Россию Черным морем: в послереволюционные годы семья некоторое время жила в добровольном изгнании в Крыму. Пушкинская тема наполняет многие произведения Набокова, также как Овидий был частым предметом аллюзии для Пушкина»⁴⁴. Этим доказывается также правомерность догадок о параллели Евгения из «Медного всадника» и Лужина из «Защиты Лужина», высказанных нами в предыдущей главе.

Указатель становится литературной локацией, которая имеет метафоричное «окно», выводящее в художественное пространство самой автобиографии. Он обнаруживает связи, устанавливает систему отсылок, которые связывают все внутренне пространство произведения. Стихотворение же, помещенное в предисловии, становится связующим звеном предисловия и текста автобиографии, объединяет их в целостную художественную систему.

Игровая поэтика Набокова, загадки, задаваемые им, эксперименты и особое внимание к форме, продуманность и четкая структурная организация произведений, точность деталей, сложные аллюзийные и композиционные ходы, затрудненные для понимания места текста – все это черты его поэтики, которая может показаться сфокусированной на самой себе. Однако высказывание Л.Я. Гинзбург о литературе XX века очень точно определяет и специфику творчества В. Набокова: «Модернизму XX века присущ парадокс: провозглашенная им условность, формализация искусства сопрягалась с поисками истинной реальности, которую надо освободить от наслоений

⁴⁴ Цит. по: Джонсон Д.Б. *Миры и антимир* Владимира Набокова. СПб., 2011. С. 276.

обманчивой видимости»⁴⁵. Моменты, которые мы затронули в данной главе, те фрагменты предисловия, которые выходят за рамки документального жанра, заключают в себе те принципы построения предисловий Набоковым, которые можно называть общими для целого ряда предисловий. Во-первых, это избыточность информации и темные места текста, которые скрывают за собой дополнительные смыслы. Во-вторых, предисловие в завуалированной форме содержит в себе подсказки и ключи к верному прочтению и интерпретации произведения. В-третьих, предисловие за счет художественного, почти поэтического способа выражения мысли включается в структуру текста, к которому оно написано, продолжая их не только стилистически, но и на сюжетно-мотивном уровне.

⁴⁵ Гинзбург Л.Я. Литература в поисках реальности. Л., 1987. С.37.

ГЛАВА 3. ФИКЦИОНАЛЬНОЕ ПРЕДИСЛОВИЕ К РОМАНУ «ЛОЛИТА» И ПОСЛЕСЛОВИЕ «О КНИГЕ, ОЗАГЛАВЛЕННОЙ “ЛОЛИТА”»

Первое американское издание «Лолиты», вышедшее в 1958 году, включало в себя, помимо «основного» текста романа, фикциональное предисловие и послесловие самого Владимира Набокова, озаглавленное «On a Book Entitled Lolita» («О книге, озаглавленной “Лолита”»). Все три текста были самостоятельно переведены автором на русский язык для публикации в 1967 году, причём за послесловием к роману следовал «Постскрипtum к русскому изданию», содержащий замечания о процессе перевода и некоторые библиографические сведения. Анализу русскоязычных текстов предисловия и послесловия к роману посвящена настоящая глава нашего исследования.

3.1. Фикциональное предисловие

Предисловие к «Лолите» написано от лица вымышленного доктора философии Джона Рэя (далее – Д.Р.), родственника адвоката, который должен был защищать Гумберта на несостоявшемся слушании его дела. Д.Р. сообщает нам, что текст романа попал к нему в виде рукописи, озаглавленной «Лолита, Исповедь Светлокожего Вдовца». От него же мы узнаём о смерти самого Г.Г., о дальнейшей судьбе Лолиты, Вивиан Дамор-Блок и других персонажей. Иными словами, автор предисловия принадлежит той же художественной (фиктивной) вселенной, что и протагонист «Лолиты», а само предисловие расширяет и дополняет фабулу романа, сливается с ним в единый текст, не нарушая при этом его сюжетной целостности. Существование Джона Рэя и персонажей «Лолиты» на одном текстовом уровне возможно только благодаря тому, что книга была издана с указанием авторства В. Набокова и, как мы уже отмечали ранее, его послесловием. В противном случае фигура Д.Р. была бы полноценной

мистификацией, и он (или сам Г.Г. – в зависимости от прочтения) занял бы место абстрактного автора романа.

Для описания нарративной структуры вышеозначенного «единого» текста мы воспользуемся типологией нарратора В. Шмида⁴⁶ и охарактеризуем адресантов «Лолиты» по следующим критериям: степень обрамления (первичный/вторичный), личностность (личный/безличный), диегетичность, надёжность и способ изображения (эксплицитный, имплицитный). Джон Рэй, автор предисловия, является так же и редактором рукописи романа. Следовательно, мы можем рассматривать его как первичного нарратора, а Гумберта – как нарратора вторичного; при таком подходе основной текст «Лолиты» будет вставной историей, а предисловие – обрамляющей. Оба адресанта романа являются личными, т.к. они представляются читателю и сообщают некоторые биографические сведения о себе, о своих взглядах на те или иные вещи. Очевидно, что Г.Г. является диегетическим нарратором, так как он фигурирует в структуре романа и в качестве субъекта, и в качестве объекта повествования, т.е. рассказывает историю о самом себе. Д.Р. же, в свою очередь, является нарратором недиегетическим относительно основного текста «Лолиты». Оба адресанта, на первый взгляд, являются надёжными (reliable): Гумберт – в силу негласного договора писателя и читателя, а Д.Р. – исходя из его собственного заявления о том, что «эти примечательные записки представлены в неприкосновенности»⁴⁷. Отметим, что согласно В. Шмиду, эксплицитность/имплицитность нарратора не состоят в отношении бинарной оппозиции. Более того, «если эксплицитное изображение является факультативным приемом, то имплицитное имеет фундаментальный, обязательный характер»⁴⁸. Оба нарратора изображены В. Набоковым

⁴⁶ См: Шмид В. Нарратология. М., 2003.

⁴⁷ Набоков В.В. Собрание сочинений американского периода: В 5 т. Т. 2. СПб., 2008. С. 11.

⁴⁸ Шмид В. Указ. соч. С. 38.

эксплицитно (в силу тех же причин, по которым мы охарактеризовали их как «личных»).

Эта стройная схема, однако, нарушается при попытке проанализировать имплицитное изображение адресантов «Лолиты». Среди прочих, В. Шмид выделяет следующие приёмы имплицитного изображения нарратора:

- языковая (лексическая и синтаксическая) презентация подбираемых элементов;
- оценка подбираемых элементов (она может содержаться имплицитно в указанных выше приемах либо может быть дана эксплицитно);
- размышления, комментарии и обобщения нарратора⁴⁹.

При внимательном прочтении романа можно обнаружить, что ни один из вышеперечисленных приёмов не использован для разграничения адресантов повествования. Так, отметим, что так как и Г.Г., и Д.Р. являются личными нарраторами, языковая презентация материала, на наш взгляд, вполне закономерно должна быть артикулирована на уровне стилистических особенностей текста – однако именно этого и не происходит. Стилистический анализ «Лолиты» выходит за рамки данной работы и требует отдельного полномасштабного исследования. Для сопоставления языковых особенностей предисловия Д.Р. и текста романа мы воспользуемся материалом, представленным К. Проффером в книге «Ключи к “Лолите”»⁵⁰.

В своём исследовании К. Проффер акцентирует внимание на фонетическом своеобразии текста Гумберта, «характерных риторических фигурах» и «отдельных элементах образности»⁵¹. Анализ показывает, что большую часть отмеченных им стилистических особенностей «Лолиты» можно обнаружить и в предисловии, несмотря на его ничтожный – по

⁴⁹ Шмид В. Нарратология. М., 2003. С. 39

⁵⁰ Проффер К. Ключи к «Лолите». Спб., 2000.

⁵¹ Там же. С. 112.

сравнению с основным текстом романа – объём. Так, К. Проффер отмечает частое использование аллитераций, в том числе начальных фонем в словосочетании, иногда подкреплённых с ассонансами. В предисловии читаем: «“Гумберт Гумберт” умер в тюрьме», «закупорки сердечной аорты», «добрый друг», «умерла от родов, разрешившись мёртвой <...>», «россыпь заборных <...>», «по самой своей сущности», «буре в пробирке», «яркий пример нравственной проказы», «свирепость и игривость», «отчаянная честность» и пр. Далее К. Проффер отмечает парное использование риторических и синтаксических фигур – подобные конструкции он называет «дублетами». В предисловии Д.Р. мы находим несколько примеров таких дублетов, как то: «Циник скажет, что <...>; эрудит возразит, что <...>», «они <...> предупреждают об опасных уклонах; они указывают на возможные бедствия», – и, в частности, дублетов имеющих «повторяющееся слово и семантический параллелизм» («более здорового поколения в более надёжном мире»); дублетов с предлогом «с» («с вящей бдительностью и пронизательностью»); дублетов со звуковым подобием («занятая собой мать, задыхающийся от похоти маньяк»); дублетов, граничащих с оксюмороном («Он ненормален. Он не джентльмен»); дублетов с использованием зевгмы («которых приличие требовало обойти молчанием, а человеколюбие – пощадить»). Кроме того, К. Проффер отмечает тенденцию Гумберта к использованию «малоупотребительных многосложных слов», что мы находим и у Джона Рэя: «измышление», «сокровеннейшую», «любопытствующие», «конструкционно», «равнозначуще», «покаянной» и т.п., – а так же использование окказионализмов, зачастую соединённых дефисом («раздражительно-неясными», «здоровяк-филистер»). Здесь же считаем необходимым обратить внимание на откровенно усложнённое построение фразы, присущее Г.Г. и Д.Р. в равной степени («подвергались обсуждению», «при известном повороте ума», «текст, возглавляемый ею [замечкой – Е.Т.]», «меры, относящиеся до подготовки»), а также на использование устаревших лексем («дабы», «ежели», «меж тем», «в угоду»)

и «книжных» инверсий, вроде «быть может». Отметим, что союз «дабы», к примеру, использован Гумбертом 19 раз, сочетание «меж тем» – 24 раза (против 34 случаев употребления стилистически нейтрального «между тем»). Также К. Проффер выделяет в тексте «Лолиты» ритмически организованные фрагменты, наиболее ярким примером которых может служить начало романа до слов «она всегда была: Лолита»⁵². Аналогичное построение фраз наблюдаем в предисловии (для наглядности отметим знаком «/» вообразаемые цезуры): «приученный современной условностью/ принимать безо всякой брезгливости» «целую россыпь заборных словечек», «сквозь которую как будто горят/ два гипнотических глаза». Несмотря на специфику жанра, предисловие Д.Р. не уступает тексту Гумберта по части использования авторских метафор и неожиданных эпитетов: «цепких деталей», «досужий бесстыдник», «ситуации и эмоции <...> обесцвечены», «нравственной проказы», «трепещет его исповедь» и т.д. Кроме того, по критерию частотности К. Проффер выделяет в романе группу образов, связанных со светом и тенью, а также тенденцию к фиксации внутреннего взгляда автора на «относительно небольшой замкнутой поверхности»⁵³, выдвигая гипотезу о её корреляции с мотивом памяти. В этой связи обращаем внимание на перифразу Д.Р. «...если бы настоящие мемуары не попали в световой круг моей настольной лампы»⁵⁴. Читатель может отчётливо представить на полированной поверхности стола пятно света правильной формы – круг, заключённый в прямоугольник (а при описании подобных отражений Г.Г. нередко прибегает к геометрической терминологии – пятно света, которое рассеивает мрак тайны, окутывающий прошлое Гумберта и истинные мотивы его преступления. Наконец, К. Проффер отмечает, что Г.Г. нередко говорит о себе в третьем лице – чем злоупотребляет так же и Д.Р.: «автор настоящей заметки получил странный текст», «избранный им [Клэрэнсом Кларком – Е.Т.] редактор как раз только

⁵² Набоков В.В. Собрание сочинений американского периода: В 5 т. Т. 2. СПб., 2008. С. 17.

⁵³ Проффер К. Указ. соч. С. 152.

⁵⁴ Набоков В.В. Указ. соч. С. 12.

что удостоился премии имени Полинга», «Да простится сему комментатору, если он повторит еще раз...».

Таким образом, стилистический анализ предисловия «Лолиты» показывает, что на уровне языковой репрезентации материала между нарраторами нет видимых отличий. Более того, поскольку текст Д.Р. занимает всего пару страниц, повторяя при этом в миниатюре большую часть стилистического своеобразия романа, мы вправе говорить о намеренном использовании В. Набоковым единого стиля при имплицитном изображении адресантов. Как мы уже отмечали ранее, помимо языковой репрезентации нарративного материала, В. Шмид говорит об оценке нарратором его элементов, а так же о сопутствующих размышлениях и комментариях. Здесь необходимо обратить внимание на несколько вещей. Во-первых, Г.Г. (как субъект повествования) и Д.Р. схожи в своих оценках Гумберта (как объекта повествования): оба рассматривают его как личность глубоко порочную, вызывающую отвращение, однако видят в его страсти к Лолите в первую очередь психологическое заболевание. Во-вторых, оба оценивают фигуру Лолиты сугубо положительно, снимая с неё всякий груз ответственности за события, описанные в романе. «Но с каким волшебством певучая его [Гумберта – Е.Т.] скрипка возбуждает в нас *нежное сострадание к Лолите*, заставляя нас зачитываться книгой, несмотря на испытываемое нами *отвращение к автору!* [курсив мой – Е.Т.]»⁵⁵. Если в случае Г.Г. и тот, и другой факт очевидным образом объясняются психологическими процессами (попытка взять всю вину на себя, сохранив иллюзию «чистоты» возлюбленной, и дальнейшее искупление этой вины путём самобичевания и покаяния), то солидарность Д.Р. с протагонистом не может не вызвать у читателя некоторых вопросов. Более того, Гумберт выстраивает сюжет романа таким образом, чтобы тот соответствовал «жанру» исповеди – с непременно нравственным катарсисом в конце. При этом на уровне фабулы

⁵⁵ Набоков В.В. Собрание сочинений американского периода: В 5 т. Т. 2. СПб., 2008. С. 14.

момент, когда Гумберт вслушивается в «мелодию <...> играющих детей»⁵⁶ отнюдь не является концом повествуемых событий. Тем не менее, в силу каких-то причин, Д.Р. следует за автором рукописи в его психологической уловке и говорит о «неуклонном движении повести к моральному апофеозу»⁵⁷, в то время как в действительности фабула романа завершается убийством, совершённым из мести, и арестом протагониста. Наконец, оба нарратора проявляют любопытную склонность к языковым каламбурам, причём Д.Р. проявляет её косвенно – при упоминании названия своей статьи «Можно ли *сочувствовать чувствам?* [курсив наш – Е.Т.]» и при указании своего авторства под текстом предисловия («Джон Рэй, д-р философии»), на что исследователи уже неоднократно обращали внимание⁵⁸.

Таким образом, при анализе системы нарраторов «Лолиты» мы сталкиваемся с противоречием: эксплицитно В. Набоков изображает двух адресантов текста, а имплицитно – только одного, единого в двух лицах. Поскольку имплицитное изображение рассматривается нами как фундаментальное, мы склонны придерживаться мнения, что на самом деле адресант предисловия и основного текста романа один. И Гумберт, и Джон Рэй являются мистификациями на уровне фиктивной вселенной «Лолиты», небрежно «заявленными» масками, за которыми скрывается истинный нарратор. В таком случае он может быть охарактеризован как исключительно ненадёжный (т.к. он неоднократно обманывает читателя), а следовательно как диегетический или недиегетический, личный или безличный – в зависимости от точки зрения на его роль в повествуемых событиях. Иными словами, прочтение романа принципиально зависит от ответа на фактически неразрешимый вопрос «Кто говорит?», что характерно для поэтики постмодернизма. Поиск этого ответа не входит в задачи данного

⁵⁶ Там же. С. 374.

⁵⁷ Набоков В.В. Собрание сочинений американского периода: В 5 т. Т. 2. СПб., 2008. С. 13.

⁵⁸ См.: Наринс Дж. В. «Лолита», нарративная структура и предисловие Джона Рея // В. В. Набоков: pro et contra. СПб., 2001. Т. 2. С. 911–921.

Жданова А. В. Структура повествования в условиях ненадежного нарратора (роман В. Набокова «Лолита»). Автореф. дис. канд. филол. наук. Самара, 2007.

исследования; ограничимся примером возможной трактовки текста «Лолиты»⁵⁹ в целях демонстрации того, насколько структура романа детерминирована личностью адресанта и, следовательно, наличием фикционального предисловия: предположим, что наш нарратор диегетический и личный «по Гумберту». В таком случае часть событий, повествуемых Г.Г., действительно происходила в художественной вселенной «Лолиты», однако девочка могла умереть в больнице, и, следовательно, оставшаяся часть фабулы сдвигается на новый уровень фиктивности: не было ни похищения, ни долгих лет, проведённых в поисках, ни свершившейся мести, ни последующего ареста. Все эти события – лишь плод воображения Гумберта, пишущего исповедальный роман и предисловие к нему – от лица несуществующего доктора философии Джона Рэя. Возможны и другие прочтения романа, и вряд ли любое из них когда-либо сможет претендовать на «истинность» – в силу ненадёжности нарратора.

Условием такой мощной суггестивности единого текста «Лолиты» является, как мы уже отмечали ранее, тот факт, что Джон Рэй, Гумберт и прочие персонажи находятся на одном текстовом уровне. Если бы роман был издан анонимно (подобная возможность рассматривалась В. Набоковым, однако позже была отвергнута из опасений «повредить своей же правде»⁶⁰) – или тем паче под псевдонимом того же Д.Р., то подвижная система нарраторов была бы нарушена и самостоятельно восстановить её, а вместе с ней и сюжетную полифонию романа, не представлялось бы возможным для широкого читателя. Таким образом, фикциональное предисловие является неотъемлемой частью структуры романа. Оно не только дополняет и углубляет фабулу, но и позволяет внимательному читателю полностью перестраивать сюжет и производить качественные изменения в восприятии его составных элементов.

⁵⁹ Долинин А. «Двойное время» у Набокова // Долинин А. Истинная жизнь писателя Сирина: Работы о Набокове. СПб., 2004. С. 294–330.

⁶⁰ Цит. по: В. В. Набоков: pro et contra. СПб., 1997. С. 78.

3.2. Послесловие «О книге, озаглавленной “Лолита”».

В. Набоков самостоятельно – и довольно скрупулёзно – перевёл послесловие к американскому изданию «Лолиты» на русский язык. Помимо анализа послесловия к роману, мы считаем необходимым провести сравнение англо- и русскоязычных текстов, что позволит нам обратить внимание на те моменты, которые представлялись автору важными для русского читателя – или, по прошествии 9 лет после первого издания в США, – для читателя вообще.

Уже в первом предложении В. Набоков акцентирует внимание на фикциональности фигуры Джона Рэя, называет его «персонажем “Лолиты”» напоминая читателю, что в действительности он сам выступал в его «роли». Причины постановки подобного акцента, равно как и место предисловия в структуре романа подробно разобраны в первой части данной главы. Отметим однако, что в англоязычном тексте автор предисловия снабжён одиноким эпитетом «учтивый» (*suave*), в то время как в русскоязычном варианте В. Набоков, цитируя «Мёртвые души» Н.В. Гоголя, характеризует Джона Рэя как «приятного во всех отношениях»⁶¹, что пробуждает в сознании читателя весь спектр закрепившихся за этим оборотом коннотаций, от «услужливости» до «продажности». Иными словами, В. Набоков напоминает нам, что Джон Рэй – не более чем марионетка, голая функция, намеренно введённая в нарративную структуру произведения. Введённая – но с какой целью? Именно этим вопросом автор «Лолиты» предлагает задаться внимательному читателю, оставляя первый – из двух, обнаруженных нами, – ключ от своего романа-головоломки. В одиннадцатом абзаце он также привлекает внимание читателя к отмеченной нами ранее проблеме «нравственного» прочтения романа Джоном Рэем (доктором философии – человеком отнюдь не поверхностным в своих суждениях): «Я не читаю и не произвожу дидактической беллетристики, и, чего бы ни плел милый Джон Рэй, "Лолита" вовсе не буксир, тащащий за собой барку

⁶¹ Цит. по: В. В. Набоков: *pro et contra*. СПб., 1997. С. 76.

морали»⁶². Возможную причину «наивности» Д.Р. мы указали в предыдущей части настоящей главы.

Во втором абзаце В. Набоков небрежным жестом снимает центральные вопросы литературоведения в его вульгарном понимании («К чему стремился автор?», «Что хочет книга сказать?») и утверждает, что сам он принадлежит «к тем писателям, которые, задумав книгу, не имеют другой цели, чем отделаться от нее»⁶³. Тем самым, однако, он расчищает место для уже упомянутого нами (не озвученного, но подразумеваемого) вопроса «Кто говорит?» и, следующего за ним, «Что книга может сказать?» Кроме того, он подготавливает читателя к появлению следующей подсказки, замаскированной под рассказ о «зарождении» «Лолиты». Подсказка эта состоит из краткой автобиографической справки, в которой утверждается, что автора «пригвоздил к постели приступ невралгии, и в этом состоянии он прочитал газетную статью об обезьяне, которая нарисовала углём решётку “клетки”, в которой она была “заключена”». Как указывает А. Люксембург⁶⁴, данная статья скорее всего является мистификацией. Это подтверждается и тем фактом, что набросок сюжета «Лолиты» фигурирует в романе «Дар», законченном В. Набоковым в 1937 году – на два года раньше описанных выше событий. Тем не менее, мы понимаем, что автор предлагает вниманию читателя ложные факты с определённой целью, приглашает его сыграть в какую-то игру, правила которой нам пока неизвестны. Далее В. Набоков утверждает, что газетная заметка была «не связана тематически с последующим ходом мыслей», т.е. провоцирует нас на использование герменевтического подхода к тексту. Здесь, однако, расставлена ловушка – настолько, впрочем, очевидная, что будет правильнее назвать её насмешкой. Дело в том, что образ обезьяны за решёткой может быть очень легко истолкован с позиций основных герменевтических – в широком смысле –

⁶² Цит. по: В. В. Набоков: pro et contra. СПб., 1997. С. 80.

⁶³ Там же. С. 76.

⁶⁴ Люксембург А. Комментарии // Набоков В.В. Собрание сочинений американского периода: В 5 т. Т. 2. СПб., 2008. С. 651.

направлений в мысли XX века, а именно марксизма и психоанализа. Однако любой читатель знакомый со взглядами В. Набокова на эти течения и их методологию (или просто дочитавший послесловие до десятого абзаца: «ненависть к символам <...> основанная отчасти на старой моей вражде к шаманству фрейдизма и отчасти на отвращении к обобщениям, придуманным литературными мифоманами и социологами»⁶⁵) – любой подобный читатель не пойдёт по ложному следу.

Тем временем разгадка, на наш взгляд, лежит на поверхности: данная вставка позволяет прочесть «Лолиту» как роман, тематизирующий потенциальные условия собственного зарождения. В начале абзаца В. Набоков трижды использует слова, принадлежащие семантическому полю ограничения свободы: «пригвоздил», «клетки», «заключён» – вероятно, с целью помочь читателю интуитивно выбрать правильное направление мысли. В романе Гумберт, подобно обезьяне из газетной статьи, в некотором смысле находится во власти обстоятельств, в клетке собственной извращённой страсти к ребёнку. И, подобно той же обезьяне, он делает своё заключение объектом художественного произведения, «рисует» свою «решётку» – пишет книгу о Лолите. Напомним, что второе название романа «Исповедь Светлокожего Вдовца». При предложенном нами в первой части главы диегетическом личном типе «единого» нарратора предисловия и основного текста, исповедальный характер романа соответствует словам В. Набокова о потребности «отвязаться» от книги: адресант «Лолиты» использует события своей жизни как художественный материал, в попытке высказаться и оставить в прошлом свою связь с погибшей возлюбленной – и, вместе с тем, подарить последней бессмертие. Таким образом, В. Набоков остаётся верным своей привычке пристально вглядываться в процесс генезиса и последующего выстраивания художественного текста. Он предлагает нам прочесть «Лолиту» как роман о том, какое стечение

⁶⁵ Цит. по: В. В. Набоков: pro et contra. СПб., 1997. С. 80.

обстоятельств, внешних и внутренних, могло послужить (и с точки зрения фиктивной вселенной произведения – послужило) условием её создания.

В четвёртом абзаце русскоязычного текста автор дополняет генеалогию Лолиты немецкими предками со стороны отца (в англоязычном послесловии она была чистокровной ирландкой): «Несмотря на смесь немецкой и ирландской крови вместо одной французской...». Причиной этого изменения является языковая находка, замеченная автором, по-видимому, уже после первой публикации романа в Америке. В одном из интервью В. Набоков говорит: «Следовало принять во внимание тяжёлую судьбу моей маленькой девочки вкупе с её миловидностью и наивностью. “Долорес” дало ей ещё одно простое и более привычное детское уменьшительное имя “Долли”, которое хорошо сочетается с фамилией Гейз, в которой ирландские туманы соединяются с маленьким немецким братцем-кроликом – я имею в виду немецкого зайчика»⁶⁶. Haze (англ.) – туман, Hase (нем.) – заяц. Несмотря на то, что данная, незначительная, в сущности, правка не привносит никаких изменений в структуру «Лолиты», она заслуживает внимания, так как обнажает присущую В. Набокову тенденцию дописывать текст романа за его фактическими пределами и на протяжении неопределённо долгого временного промежутка после его публикации.

Остальной текст послесловия в равной мере посвящён двум вещам: тернистому пути публикации «Лолиты» и хронике её написания. Последняя, в свою очередь, перерастает в автобиографический текст. Жанр автобиографии, зародившийся в поздней античности и сформировавшийся в том виде, каким мы его знаем сейчас, в эпоху Просвещения, предполагает последовательное описание человеком событий собственной жизни. В этом смысле разрозненные справки о своей личной истории, которыми В. Набоков снабжает читателя, нельзя назвать автобиографией, однако они не могут не привлечь внимание исследователя в силу своей очевидной избыточности и

⁶⁶ Набоков о Набокове и прочем: Интервью, рецензии, эссе. Сост. Мельников Н.Г. М., 2002. С. 352.

отсутствия прямой связи с рассматриваемым предметом – романом и его историей. Эти и представленные в других предисловиях автобиографические вкрапления можно рассматривать как часть более крупного дискретного автобиографического текста – вкупе с «Другими берегами» и текстами многочисленных интервью. В пользу такой точки зрения говорит и тот факт, что в шестом абзаце автор сам провоцирует нас на подобный подход: «На булавку с бабочкой накалывается снизу этикетка с указанием места поимки, даты и имени ловца; эти мои этикетки чрезвычайно пригодятся в двадцать первом веке иному исследователю литературы, заинтересовавшемуся моей малоизвестной биографией». Кроме того, среди прочих мелочей, В. Набоков добавляет в русскоязычном тексте детали чисто автобиографического характера. Так в конце четырнадцатого абзаца мы находим следующее уточнение: «где я поймал неоткрытую еще тогда самку мной же описанной по самцам голубянки *Lycaeides sublivens Nabokov*»⁶⁷. Как мы уже отмечали ранее, В. Набоков рассматривает собственную судьбу как сюжет романа, komponует личную историю подобно художественному тексту, и, зная его тягу к загадкам и вовлечению читателя в сотворчество, можно считать закономерной попытку выстроить автобиографию по аналогии с паззлом, фрагменты которого обнаруживаются в текстах предисловий.

В седьмом абзаце находим ещё одну деталь, которой не было в американской версии послесловия: «Анаграмма моего имени и фамилии в имени и фамилии одного из моих персонажей – памятник этого скрытого авторства». Речь идёт о Вивиан Дамор-Блок⁶⁸; исследованию имён персонажей В. Набокова посвящено множество работ, однако здесь мы хотим обратить внимание на тот факт, что сам автор рассматривает подобные анаграммы не как результат чистого упоения языковой игрой, а как своего рода автограф, подтверждающий авторство. Подобная предосторожность

⁶⁷ Цит. по: В. В. Набоков: pro et contra. СПб., 1997. С. 82.

⁶⁸ Люксембург А. Комментарии // Набоков В.В. Собрание сочинений американского периода: В 5 т. Т. 2. СПб., 2008. С. 602–603.

кажется излишней в случае «Лолиты» или, скажем, романа «Ада, или Радости страсти» (анаграмма «Vivian DarkBloom»), однако не будем забывать о ранних текстах, изданных под псевдонимом Сирина: Блавдак Виномори в романе «Король, Дама, Валет», фиктивный автор пьесы «Скитальцы» Вивиан Калмбруд и т.п. С этой точки зрения подобная вставка так же может рассматриваться как автобиографическая.

При анализе автобиографических фрагментов послесловия стоит отдельно отметить рассыпанные по тексту послесловия ремарки В. Набокова о его взглядах на процесс творчества и искусство в целом. В одиннадцатом абзаце, помимо отмеченного нами выше выпада в сторону дидактической функции литературы, читаем следующее определение искусства: «любопытность, нежность, доброта, случайность, восторг»⁶⁹. Заметим, что вопреки распространённому мнению о В. Набокове как «формалисте» (в вульгарном смысле слова) и его собственных многочисленных заявлениях о работе в области комбинаторного искусства и т.п., здесь он определяет пространство творчества, за одним исключением, в категориях если не морали – морали не конвенциональной – то, как минимум, чувственного опыта. Более того, в англоязычной версии послесловия слово «случайность» (интересно, что в некоторых англоязычных источниках встречаем указание на использование В. Набоковым противоположного определения «стройность» [harmony]) отсутствует в принципе.

В пятом абзаце находим: «Добывание местных ингредиентов, которые позволили бы мне подлить небольшое количество средней "реальности" (странное слово, которое ничего не значит без кавычек) в раствор моей личной фантазии»⁷⁰. Схожую мысль находим в лекции «Франц Кафка. “Превращение”», написанной в период преподавания в американских вузах (1940-1959гг.): «Так что, когда мы говорим "реальность", мы имеем в виду

⁶⁹ Цит. по: В. В. Набоков: pro et contra. СПб., 1997. С. 80.

⁷⁰ Там же. С. 77.

все это в совокупности, в одной ложке, – усредненную пробу смеси из миллиона индивидуальных реальностей. Именно в этом смысле (человеческой реальности) я употребляю термин "реальность"⁷¹. Хотя точная дата составления лекции неизвестна и требует отдельного библиографического исследования, следует предположить, что текст был написан как минимум в конце 1940х, когда В. Набоков начал преподавать русскую и зарубежную литературу в Корнелльском университете. В таком случае его взгляды на перцепцию объективного мира оставались неизменными вплоть до издания «Лолиты» в 1958 – на протяжении десяти лет.

⁷¹ Набоков В.В. Лекции по зарубежной литературе. Спб., 2014. С. 370.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В данной работе были рассмотрены три предисловия и одно послесловие, выполняющее сходную роль и те же функции, что и предисловия, что позволило включить его в общий корпус работы. Нами были проанализированы как смысловые составляющие предисловий, так и формообразующие, был произведен структурный анализ предисловий и определена роль предисловий для конкретных текстов романов. В ходе работы были выявлены некоторые общие принципы построения предисловий.

Прежде всего, данные тексты предисловий, фактически примыкающие к документальным жанровым образованиям, семантически и стилистически отходят от данной нормы и переходят в разряд художественных. В предисловии к «Защите Лужина» это выражается в сравнениях, например, отсылающих к скульптуре Родена, привлечение культурного контекста. Показательна метафора, связывающая пространство ванной комнаты и шахматной доски. Тяга к каламбурам и словесной игре приближает предисловие к художественному типу текста. В предисловии к автобиографии «Память, говори» также встречаются метафоры и сравнения, о которых мы сказали во второй главе данной работы. Стилистический разбор фикционального предисловия к «Лолите» также подтверждает данное наблюдение.

Из данной особенности вытекает следующий принцип построения предисловий. В предисловиях В. Набоков продолжает создавать, дописывать, исправлять уже законченный текст романа, что включает предисловие в сюжетную и мотивную структуру романа. Предисловия являются продолжением ткани романа. Например, в предисловие к «Защите Лужина» был включен неиспользованный в романе художественный материал описывающий гротеск в клозетах. В предисловии к «Память, говори» он прямо продолжает фабульную биографическую линию, включая в

текстовое единство события, происходящие после завершения автобиографии. В фикциональном предисловии к «Лолите» продолжается сюжетная линия, из него мы узнаем о дальнейшей судьбе героев, о смерти Гумберта.

Еще одним основополагающим принципом является наличие в предисловиях загадок, «темных мест», мистификаций, которые при разгадке дают ключи к верному прочтению романа, либо включают его в исторический контекст, либо сообщают верный вектор интерпретации романа. Одним из способов привлечения внимания к завуалированной подсказке является избыточность информации. Так в предисловии к «Защите Лужина» описание издательства отсылает к поэме А.С. Пушкина «Медный всадник», что задает новое прочтение всего романа. В предисловии к «Память, говори» избыточность информации указывает на принцип восприятия Набоковым собственной жизни как художественного произведения. В послесловии «О книге, озаглавленной “Лолита”» упоминание несуществующей статьи об обезьяне в клетке наталкивает на понимание того, что роман воплощает механизмы генезиса и развития художественного произведения.

Также принципом, который прослеживается в проанализированных предисловиях, является расположение в текстах предисловий автобиографических сведений и справок. Набоков таким образом конструирует свою биографию, и за счет этой подачи материала предисловия объединяются в единую структуру, выполняющую общую функцию. Все предисловия В. Набокова образуют собой единый автобиографический текст, опоясывающий все романы, но текст дискретный, композиционно не целостный, потому что с большой долей вероятности ненамеренно конструируемый. Иногда Набоков сам дает недвусмысленные указания на существование данной проблемы в его мировосприятии: «На булавку с бабочкой накалывается снизу этикетка с указанием места поимки, даты и

имени ловца; эти мои этикетки чрезвычайно пригодятся в двадцать первом веке иному исследователю литературы, заинтересовавшемуся моей малоизвестной биографией»⁷². Можно сказать, что все тексты предисловий В. Набокова посвящены не только и не столько романам, к которым они написаны, но процессу их создания и процессу творчества, а также личности их создателя.

На основании выделенных общих для анализируемых предисловий принципов создания и характерных черт, которые повторяются и становятся типичными для предисловий В. Набокова, можно говорить об этих предисловиях как о жанровом образовании, то есть о сложившейся в рамках творчества одного писателя системе.

⁷² Цит. по: В. В. Набоков: pro et contra. СПб., 1997. С. 78.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

I. Источники:

1. В.В. Набоков: pro et contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей / Сост. Б. Аверин; М. Маликова; А. Долинин. СПб.: Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 1997.
2. Набоков В.В. Собрание сочинений русского периода: В 5 т. Т. 2. СПб.: Симпозиум, 2009. — 784 с.
3. Набоков В.В. Собрание сочинений американского периода: В 5 т. СПб.: Симпозиум, 2004–2008.
4. Набоков В.В. Лекции по зарубежной литературе. СПб.: Азбука, 2014. — 544 с.
5. Набоков о Набокове и прочем: Интервью, рецензии, эссе. Сост. Мельников Н.Г. М.: Независимая газета, 2002.— 704 с.

II Исследования:

6. Аверин Б. Гений тотального воспоминания: о прозе Набокова // Звезда. 1999. №4. С. 158–163.
7. Аверин Б. Набоков и набоковиана // В. В. Набоков: pro et contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей / Сост. Б. Аверин, М. Маликова, А. Долинин. СПб.: Изд-во Русского Христианского гуманитарного инст., 1997. С. 851–867.
8. Аверин Б. Набоков и Лужин // В.В. Набоков. Защита Лужина. СПб.: Азбука, 2014. С. 3–12.
9. Аверин Б. Дар Мнемозины: Романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции. СПб.: Амфора, 2003. — 399 с.

10. Александров В. Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика / под ред. Аверина Б.В., Смирновой Т.Ю. СПб.: Алатая, 1999. — 313 с.
11. Антошина Е.В. Набоков: От текста-мифа к тексту-игре // Традиционализм и модернизм в русской литературе XX века. Сб. статей. Томск, 1999. С. 78–83.
12. Арьев А. И сны, и явь: (О смысле литературно-философской позиции В. Набокова) // Звезда. СПб., 1999. №4. С. 204–213.
13. Бельчиков Н. Предисловие // Литературная энциклопедия: В 11 т. Т.9. М.: Гослитиздат, 1935. Стб. 346.
14. Битов А. Ясность бессмертия // Звезда. СПб., 1999. №11. С. 134–139.
15. Бойд Б. Владимир Набоков: вступление в биографию // Лит. обозрение. М., 1999. № 2. С. 12–20.
16. Борухов Б.Л. Об одной вертикальной норме в прозе В. Набокова // Художественный текст: онтология и интерпретация. Сб. статей / под ред. Б.Л. Борухова и К.Ф. Седова. Саратов, 1992. С. 130–134.
17. Вахрушев В.О. О словесных играх Владимира Набокова // Дон. 1997. № 10. С. 243–252.
18. Гандлевский С. Литературный гид. Тень Набокова // Иностран. лит. — 1999. № 12. С.134–135.
19. Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы: очерки русской литературы XX века. М.: Наука, 1994. — 303 с.
20. Гинзбург Л.Я. О литературном герое. Л.: Советский писатель, 1979. — 222 с.
21. Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. Л.: Худ. лит., 1977. — 444 с.
22. Гинзбург Л.Я. О старом и новом: Статьи и очерки. Л.: Сов. писатель. Ленингр. отд-ние, 1982. — 423 с.
23. Гинзбург Л.Я. Литература в поисках реальности. Л., 1987. — 397 с.

24. Данилова Е.С. Поэтика нарратива в романе В.В. Набокова «Защита Лужина» // Филологические этюды. Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 2003. Вып. 6. С. 196–202.
25. Дарк О. Загадка Сирина // Набоков В.В. Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. М.: Правда, 1990. С. 403–409.
26. Джанджакова Е.В. Реализация контакта «автор-читатель» в художественном тексте // Сб. научн. тр. МГПИИЯ. Вып. 272. М., 1986. С. 156–162.
27. Джонсон Д.Б. Миры и антимирy Владимира Набокова. СПб.: Симпозиум, 2011. — 352 с.
28. Долинин А. «Двойное время» у Набокова // Долинин А. Истинная жизнь писателя Сирина: Работы о Набокове. СПб.: Академический проект, 2004. — 400 с.
29. Елисеев Н.Л. SPEAK, MEMORY // Сеанс. 2009. № 39/40. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://seance.ru/n/39-40/nabokov_blowup/hitch_and_nabokov/
30. Ерофеев В. Русская проза В. Набокова // Набоков В.В. Собр. соч.: В 4 т. Т.1. М.: Правда, 1990. С. 3–32.
31. Ерофеев В. Русский метароман В. Набокова // Вопросы литературы. 1988. № 10. С. 125–160.
32. Жданова А. В. Структура повествования в условиях ненадежного нарратора (роман В. В. Набокова «Лолита»). Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Самара, Самарский Гос. Ун-т. 2007. — 19 с.
33. Жиличев Е.В., Тюпа В.И. Иронический дискурс В. Набокова («Защита Лужина») // Кормановские чтения. Ижевск, 1994. Вып. 1. С. 191–201.
34. Ильин И.П. Постмодернизм. Словарь терминов. М.: ИНИОН РАН-INTRADA. 2001. — 384 с.
35. Канцельсон Л. Шахматная окантовка романа В. Набокова «Другие берега» // Нева. 1998. № 12. С. 203–206.

36. Кекова С.В. Метафизика вещи в художественном мире В. Набокова // Русская литературная классика XX века: В. Набоков, А. Платонов, Л. Леонов: Сб. науч. тр. / Отв. ред. и сост. проф. А.И. Ванюков. — Саратов: Изд-во Сарат. пед. ин-та, 2000. С. 37–43.
37. Клименюк Н. Мистификация как прием // Новое литературное обозрение. 1999. № 37. С. 434–444.
38. Кожинов В.В. К проблеме литературных родов и жанров // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М.: Наука, 1964.— 486 с.
39. Котляр Е.Н. Понятие жанра в стилистике // Стилистика как общепилологическая дисциплина. Калинин: Калининский Гос. Ун-т, 1989. С.24–35.
40. Кузнецов П. Утопия одиночества: В. Набоков и метафизика // Новый мир. 1992. № 10. С. 243–250.
41. Лазареску О. Литературное предисловие как феномен художественного текста // Поэтика заглавия: Сб. науч. тр. М.; Тверь, 2005. С. 217–229.
42. Лапутин Е. Орфография сновидения // Новая юность. 1996. № 18. С. 28–33.
43. Левин В.Д. Литературный язык и художественное повествование // Вопросы современной русской литературы. М., 1971. С. 135–148.
44. Левина М.В. Отклонения от нормы текстовости в прозе В.В. Набокова // Русский текст. Российско-американский журнал по русской филологии. 1993. № 1. С. 11–24.
45. Лейдерман Н.Л. К вопросу о художественном потенциале документального произведения // Лейдерман Н.Л. О художественно-документальной литературе. Иваново: Иванов. гос. пед. ин-т, 1972. — 229 с.
46. Лотман Ю.М. О моделирующем значении понятий «конца» и «начала» в художественных текстах // Семиосфера. СПб., 2001. С. 427–430.

47. Люксембург А. Комментарии к «Лолите» // Набоков В.В. Собрание сочинений американского периода: В 5 т. Т.2. Спб.: Симпозиум, 2008. С. 601–652.
48. Медведев А. Перехитрить Набокова // Иностран. лит. 1999. № 12. С.215– 229.
49. Мельников Н. Безумное чаепитие с Владимиром Набоковым // Литературное обозрение. 1997. № 2. С. 84–88.
50. Михайлов О. Король без королевства // Набоков В. Машенька. Защита Лужина. Приглашение на казнь. Другие берега. Романы. М.: Художественная литература, 1988. С. 3–14.
51. Наринс Дж. В. «Лолита», нарративная структура и предисловие Джона Рея // В. В. Набоков: pro et contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей / Сост. Б. Аверин, М. Маликова, А. Долинин. Спб.: Изд-во Русского Христианского гуманитарного инст., 2001. Т. 2. С. 911–921.
52. Падучева Е.В. Разрушение иллюзии реальности как поэтический прием // Логический анализ языка: истина и истинность в культуре и языке. РАН. М.: Наука, 1995. С. 93–101.
53. Пимкина А. Игровой принцип творчества В.В. Набокова (На примере романов «Защита Лужина» и «Пнин») // Набоковский вестник. Спб.: Дорн, 1999. С. 135–139.
54. Проффер К. Ключи к «Лолите». Спб.: Симпозиум, 2000. — 304 с.
55. Рягузова Л.Н. Система эстетических и теоретико-литературных понятий В.В. Набокова. Краснодар: тип. КубГУ, 2001. — 141 с.
56. Словарь литературоведческих терминов / Под ред. Л.И. Тимофеева и С.В. Тураева. М.: Просвещение, 1974. — 510 с.
57. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. — 574 с.

58. Цейтлин А. Жанр // Литературная энциклопедия: В 11 т. Т.4. М.: Гослитиздат, 1930. Стб. 251.
59. Чудаков А.П. Слово — вещь — мир: От Пушкина до Толстого: Очерки поэтики русских классиков. М.: Современ. писатель, 1992. — 317 с.
60. Шраер М.Д. Набоков: темы и вариации / пер. с англ. Полищук В. при участии автора. СПб.: Акад. проект, 2000. — 384 с.
61. Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. — 312 с.
62. Moody, Fred. Nabokov's Gambit // Russian Literature Triquarterly. 1976. № 14. P. 67–70.