

Е. М. Болдырева

### Les Signe De La Mémoire: «вещные» эквиваленты памяти в романе В. Набокова «Другие берега»

В статье рассматривается роман В. Набокова «Другие берега» в аспекте автобиографической орнаментальности, когда снимается оппозиция между выражением и содержанием, семантические категории превращаются в дискурсивные, а основные формальные элементы иконизируются. Автор статьи исходит из того, что предметные описания в автобиографическом орнаментальном тексте (природных объектов, предметов камерного быта, действий автобиографического героя-повествователя, акустических картин и т. д.) начинают соотноситься с «порядком повествуемой истории»: повторяясь, они аккумулируют в себе авторскую концепцию памяти, соотношения памяти и реальности, памяти и искусства и в конечном итоге метафорически эксплицируют принципы построения собственного автобиографического дискурса, являются манифестацией автобиографической дискурсивной стратегии автора. В статье рассматриваются оптические аналогии памяти в романе В. Набокова, для которых значимы именно оптико-визуальные мемориальные проекции: волшебный фонарь как генератор оптических событий и эквивалент памяти, луч, направленный поток света, игра света и тени, постепенного проступания (узора, рисунка, водяного знака, картины-воспоминания), модель проявляющейся фотографии, уподобление проступания воспоминаний настройке объектива, разнообразные моменты перехода, слома, пересечения границы и преломляющие призмы (рубиновые оптические стигматы, алмазы, перстень, цветные стекла в ванной комнате, ручка с хрусталиком). В статье отмечается, что, помимо общемодернистских визуально-оптических знаков памяти, в тексте Набокова встречаются не менее значимые для него логические эквиваленты памяти (головоломки и решение шахматных задач как нефункциональная деятельность «изошренного мудреца»), физические идентификации (параллель работы памяти с генератором переменного тока, а порождения воспоминаний – с эффектом короткого замыкания) и энтомологические мемориальные проекции (бабочка Parnassius mnemosyne как метафора памяти, описание повествователем различных принципов классификации бабочек как метанарративное отступление, эксплицирующее различные типы автобиографического дискурса, мимикрия как высшее свойство искусства).

Ключевые слова: автобиографическая орнаментальность, «знаки памяти», автобиографический дискурс, метанарративное отступление, манифестация автобиографической дискурсивной стратегии, вещные эквиваленты памяти.

Е. М. Boldyreva

### Les Signe De La Memoire: «Material» Equivalents of Memory in V. Nabokov's Novel «Other Shores»

In the article V. Nabokov's novel «Other shores» in the aspect of autobiographical ornamentality when the opposition between expression and maintenance is taken away, semantic categories turn into discursive ones, and basic formal elements are iconized. The author of the article recognizes that object descriptions in the autobiographical ornamental text (natural objects, objects of chamber life, actions of the autobiographical hero storyteller, acoustic patterns, etc.) begin to correspond to «the order of the narrated history»: repeating, they accumulate in themselves the authoring concept of memory, the ratio of memory and reality, memory and art and finally metaphorically explicate the principles of creation of own autobiographical discourse, are demonstration of autobiographical discursive strategy of the author. In the article are considered optical analogies of memory in V. Nabokov's novel for which optical-visual memorial projections are significant: a magic lamp as a generator of optical events and an equivalent of memory, a ray, a directional flow of light, play of light and shadow, gradual bleed-through (of a pattern, figure, water mark, picture – memory), a model of the shown photo, likening of bleed-through of memories to a setup of the lens, various moments of transition, destruction, intersection of boundary and refracting prisms (ruby optical stigmatas, diamonds, a ring, colour glasses in a bathroom, a pen with a crystal). In the article it is marked that, besides all-modernist visual and optical signs of memory, in Nabokov's text there are not less important logical equivalents of memory (puzzles and solution of chess problems as nonfunctional activities of «a sophisticated wise man»), physical identifications (a parallel of memory work with an alternating current generator, but production of memories – with short circuit effect) and entomological memorial projections (a butterfly of Parnassius mnemosyne as a memory metaphor, the storyteller's description of different principles of butterflies classification as metanarrative swing back, explicating different types of the autobiographical discourse, mimicry as the higher property of art).

Keywords: autobiographical ornamentality, «memory signs», autobiographical discourse, metanarrative swing back, demonstration of the autobiographical discursive strategy, material equivalents of memory.

«Чистый ритм Мнемозины», «сладчайшее содрогание Мнемозины», «воля и закон Мнемозины», «Speak, Memory» (В. Набоков «Другие берега»), «вспоминается мне», «помню, бывало», «а еще помню я» (И. Бунин «Жизнь Арсеньева») «память уверяет меня», «картина памяти», «аль-

бом памяти» (М. Осоргин «Времена»), «память начинается позже», «вышло из моей памяти», «из моей «чудовишной памяти», «узлы и закруты памяти» (А. Ремизов «Подстриженными глазами») – этот устойчивый комплекс словесных формул, своего рода «автобиографических фигур» есть манифестация категории памяти как интегрального концепта автобиографического романа. Но память является не только духовным феноменом и особым качеством мировосприятия автобиографического субъекта – она оказывается «объективированной», материализованной в разнообразных *les signes de la mémoire* – знаках памяти, ее «вещных» эквивалентах, которые могут быть представлены в тексте автобиографического романа в разных модусах. Вещь, предметная реальность часто выступает как катализатор воспоминания. Вещь оказывается средством связи разных реальностей: прошлой и настоящей, досознательной и сознательной, общеисторической и индивидуально-субъективной. Наконец, наибольший интерес представляет рассмотрение предметных описаний как манифестации автобиографической дискурсивной стратегии автора. Дело в том, что в каждом автобиографическом романе мы обнаруживаем множество описаний – природных объектов, предметов камерного быта, действий автобиографического героя-повествователя, акустических картин и т. д., которые, повторяясь, аккумулируют в себе авторскую концепцию памяти, соотношения памяти и реальности, памяти и искусства и в конечном итоге метафорически эксплицируют принципы построения собственного автобиографического дискурса. Механизм работы памяти оказывается своего рода порождающей моделью, по аналогии с которой выстраиваются многие описания, становится некой метаконструкцией, лежащей в основе многих автобиографических событий. Таким образом, вещные эквиваленты памяти – возникающие в автобиографическом тексте конкретные образы, эксплицирующие механизмы работы памяти и представляющие собой материализованный эквивалент архитектоники автобиографического дискурса.

В романе В. Набокова «Другие берега» представлены многочисленные вещные эквиваленты памяти. Прежде всего, это описания разнообразных оптических эффектов и приборов. Луч, направленный поток света, задает широкую парадигму эквивалентностей: свет заливают память автобиографического героя, «луч моей судьбы» [1, с. 258] сосредотачивается на темной голове Тамары, герой вспоминает, как едет на велосипе-

де во мраке, зарядив «велосипедный фонарь магическими кусками карбида» [1, с. 260], и этот луч велосипедного фонаря, подобно лучу памяти, озаряет светом, выхватывает из темноты разные объекты реальности: «...шатким призраком мой бедный луч вспрыгивал на глинистый скат у поворота и опять нащупывал дорогу» [1, с. 260]. Набокова привлекает сам момент перехода, слова, пересечения границы: «Классная разрисована ломаными лучами солнца» [1, с. 174]. Практически все антиципации возникают через особые предметы, сущность которых – грани, сломы, схождения плоскостей, преломляющая призма (рубиновые оптические стигматы, алмазы, перстень, цветные стекла в ванной комнате, ручка с хрусталиком): «...мать... кладет... маленькую белую руку с перстнем, украшенным алмазом и розовым рубином, в прозрачных гранях которых, кабы зорче тогда гляделось мне в них, я мог бы различить ряд комнат, людей, огни, дождь, площадь – целую эру эмигрантской жизни, которую предстояло прожить на деньги, вырученные за это кольцо» [1, с. 175]. Чтобы возникло прозрение, необходим особый оптический объект – сечение, грани, отражательная способность предмета, катализатор многих воспоминаний – это преломление какого-либо луча через призму: «Летний день, проходя через ромбы и квадраты цветных стекол, ложится драгоценной росписью по беленым подоконникам» [1, с. 191], «...вырезанную пенковую ручку с хрусталиком, вставленным в микроскопическое оконце на противоположном от пера конце. Если один глаз зажмурить, а другой приложить к хрусталику..., то можно было увидеть в это волшебное отверстие цветную фотографию залива и скалы» [1, с. 222]. Повествователь испытывает особую страсть к оптическим эффектам, которые заслоняют и события, и людей из прошлого: Колетт растворяется «в тонких тенях, падающих на парковый гравий» [1, с. 222], узор на ее чулках напоминает радужную спираль внутри стеклянного шарика, проплывающий за окном пейзаж кажется волшебным сказочным миром сквозь стекло вагона. Отсюда и постоянная оптическая рефлексия повествователя, понимающего, что память, по сути, есть оптический эффект, иллюзия («сколько я мог различить», «если бы я зорче вглядывался»). Интегральным оптическим устройством, аккумулирующим в себе принцип автобиографического видения, становится в романе фонарь: так, герой из разных окон фонаря (особого навесного выступа) наблюдает то за уличной перестрелкой, то за падением снега или извозчицкими санями, как

бы следуя заветам замятинского синтетизма и подходя к миру со сложным набором стекол, чтобы ему открылось множество миров.

Еще один пример материализации автобиографического механизма – движение героя вслед за санями гувернантки вдоль линии фонарей: «Мимолетом, благодаря свету провожающего нас фонаря, чудовищно преувеличенная тень... несется в обгон по сугробу, затем обгоняется вторичной тенью, там, где перенимает санки другой, последний фонарь, и все исчезает» [1, с. 186–187]. Автобиографическая память создает, по сути, такой же эффект, когда одна тень догоняет и поглощает другую, а эстафета продуцирования тени переходит от одного источника к другому. Автобиографическая модель Набокова – это не моно-, а стереоскопический эффект, когда меняют друг друга первичные и вторичные тени и ряд фонарей, вдоль которого движется жизнь, продуцирует множество разных реальностей, «призраки кораблей» и «переменчивые огни», множество разных ракурсов жизни, вытесняющих друг друга: то семейная родословная, то калейдоскоп синестетических образов, то реестр гувернеров, то нумерологическое таинство возраста (как правило, именно начало каждой новой главы и является маркером «смены источника света»). Конкретно-образным аналогом волшебного-преобразующей силы памяти становится наблюдение героем трансформации обычного мира через разные стекла («эти цветные стекла, эта прозрачная арлекинада») [1, с. 192].

Именно «преломляющие предметы» вызывают «сладчайшее содрогание Мнемозины» [1, с. 222], и важнейшим оптическим объектом, своего рода порождающей моделью памяти становится в «Других берегах» волшебный фонарь, не случайно первое упоминание о нем помещено в сильную текстовую позицию – начало восьмой главы: «Сейчас тут будут показывать волшебный фонарь» [1, с. 223]. Волшебный фонарь как генератор оптических событий и эквивалент памяти материализует различные свойства памяти в оптических образах: игра света и тени (лейтмотив «Других берегов») как переплетение ясных и смутных воспоминаний, растворение, таяние воспоминаний под воздействием времени, кинематографичность композиции (логика памяти – чередование картин в волшебном фонаре), актуализация соотношения внутреннего и внешнего движения (на экране и действия того, кто демонстрирует картины), преломление реальности в стеклянной призме. Но разница между волшебным фонарем и памятью заключается в том, что

фонарь – это набор меняющихся, но статичных картин («Монастырь послушно появился на простыне и застыл там в красочном, но тупом оцепенении» [1, с. 231]), а память – это динамический процесс. Повествователю более ценна стеклянная пластинка для фонаря, нежели ее проекция на экране («убожество, аляповатость, желатиновую несъедобность в зрительном плане этих картин на мокром полотне» [1, с. 233]), миниатюрный порождающий объект, а не искаженное подобие. Мифологема «утраченного рая» у Набокова материализуется: память – это «карманный рай», «прозрачная миниатюра» [1, с. 233]. Оптимальные условия для воспоминания – это «таинственная оптическая тишина» [1, с. 233], которая позволяет отсортировать воспоминания, «проникнутые тихим светом чистейших красок» [1, с. 233], и их «несъедобные» подобия.

Амбивалентность мнемонической оптики заключается в том, что благодаря ей мелкие объекты увеличиваются («гораздо позже я вновь открыл ту же отчетливую и молчаливую красоту на круглом сияющем дне волшебной шахты – лабораторного микроскопа» [1, с. 233]), а крупные – уменьшаются («Арарат на стеклянной пластинке уменьшением своим разжигал воображение» [1, с. 233]). И задача художника – найти точку синтеза этих противоположно направленных процессов, синтез «холодного изучения» микроскопа и вдохновенной фантазии, объективного знания и творческого воображения, и этой точкой оказывается искусство и память: «Мне думается, что в гамме мировых мер есть такая точка, где переходят одно в другое воображение и знание, точка, которая достигается уменьшением крупных вещей и увеличением малых: точка искусства» [1, с. 233]. Поэтому, воссоздавая особенно важные воспоминания, повествователь эксплицирует оба этих процесса – уменьшения и увеличения, обнажает свое двойное оптическое устройство памяти и искусства: «...под движущейся легендарной листвою лип, дубов и кленов, одновременно увеличенных до живописных размеров и уменьшенных до вместимости одного сердца» [1, с. 236].

Появление воспоминания в «Других берегах» постоянно уподобляется настройке объектива, оно не возникает вдруг, внезапно, не вызывается мгновенно (наподобие бунинского «а еще помню я»), а требует тщательной подготовки, долгих предварительных манипуляций, вытягивания или распутывания нити: сначала при условии хорошего разрешения («при громком ликующем раз-

решении собранных звуков» [1, с. 236]) возникает лишь «солнечная пятнистость», но затем «в проясняющемся фокусе» появляется «праздничный стол, накрытый в аллее» [1, с. 236]. Набокова привлекают не столько воспоминания, сколько сам процесс их порождения, продуцирования, память – не результат, а процесс, если воспользоваться гумбольтовской аналогией, не эргон, а энергейя, беспрерывно возобновляющаяся работа сознания, воображения и интуиции. Воспоминание проступает постепенно, это не цельный комплекс синхронно возникающих ощущений, а последовательное «включение» разных каналов: сначала «двигаются беззвучные уста», затем крупным планом подаются разнообразные подробности (синий блеск тарелок, голая рука девочки), затем «краски находят себе очертания», предметы обретают границы и «очертания приходят в движение», статичный образ становится динамичным и, наконец, «точно по включению волшебного тока, врываются звуки» [1, с. 236] и образ достигает своей завершенности и совершенства: «...она [Тамара] как бы зародилась среди пятен этих акварельных деревьев с беззвучной внезапностью и совершенством мифологического воплощения» [1, с. 258]. Этот мотив постепенного проступания (узора, рисунка, картины – воспоминания), модель проявляющейся фотографии становится в автобиографическом дискурсе Набокова одним из порождающих композиционных механизмов.

Еще один вещный образ, эксплицирующий принцип композиции автобиографического текста Набокова, – описание падающего в воду листа, встречающегося со своим отражением: «Порой лепесток, роняемый цветущим деревом, медленно падал, и со странным чувством... я старался схватить взглядом отражение этого лепестка, которое значительно быстрее, чем он падал, поднималось к нему навстречу; и было страшно, что фокус не выйдет, что благословенное жрецами масло не загорится, что отражение промахнется, и лепесток без него поплывет по течению; но всякий раз очарованное соединение удавалось – с точностью слов поэта, которые встречают на полпути его или читательское воспоминание» [1, с. 281]. Работа памяти представляет собой одновременное движение навстречу друг другу событий прошлого и их отражения, воспоминаний. Порой отражение движется быстрее, темпоритм памяти становится более интенсивным, но всегда происходит встреча и вспыхивание «жертвенного огня». Автобиографический дискурс Набокова и запечатлевает эти

встречи, фокусы, соединения, вспышки, возникающие в результате одновременного и противоположно направленного движения событийного и мемориального каналов. В начале романа одновременно запускаются оба механизма (движение вперед линии жизни и реверсивный ход памяти), но это движение осуществляется по принципу не постоянного, а переменного тока (не случайно часто встречающиеся словесные формулы «включаю ток»). Это не постепенное движение, а прохождение всего пути сразу, мгновенно (скорость тока равна скорости света) и бесконечное множество раз, это пульсация и беспрерывная смена полюсов с минуса на плюс и обратно, определяемая поворотом порождающего механизма, поскольку объективная реальность и субъективная проекция памяти взаимообратимы, меняются местами, разрушая границу между первичностью и вторичностью. Работа памяти у Набокова аналогична работе генератора переменного тока, а порождение воспоминаний – эффекту короткого замыкания, когда напряжение – линейная жизнь, реальная фабула – резко падает, а сила тока – памяти – резко возрастает. Таким образом, когда сила памяти чрезмерно высока, а событийное движение стремится к нулю, и возникают воспоминания.

Следующей альтернативной автобиографическому дискурсу Набокова системой, а точнее, еще одной его дискурсивной стратегией, основанной на единой концепции искусства, становятся шахматы (не шахматная игра, а составление и решение шахматных задач). Автобиографический акт, как и шахматная задача, в высшем смысле нефункционален и самодостаточен: в противовес шарикю теннисиста, цель которого – разгромить противника, это шарик жонглера, создающего «в воздухе свой хрупкий художественный космос», «изящная и причудливая головоломка» [1, с. 289]. Набоков констатирует особую природу шахматно-художественного вдохновения – «сборного музыкально-математического типа» [1, 289], «ясное ледяное безумие». В конечном итоге составление шахматных задач оказывается эквивалентом автобиографического акта, когда «умственное напряжение доходит до бредовой крайности; понятие времени выпадает из сознания..., постепенно доска становится магнитным полем, звездным небом, сложным и точным прибором, системой нажимов и вспышек» [1, с. 290], а автор испытывает «физическую усладу» оттого, что «все сошлось». Дифференцируя отгадчиков шахматных задач на простаков, умников и мудрецов, Набоков определяет

настоящего писателя как «изошренного мудреца» [1, с. 291], который как бы сознательно не увидит сначала кратчайшего и простого пути решения, пройдет через множество путаных ходов, получит «удовольствие от текста», и только потом реализует самый простой и правильный ход: «Умник, пройдя через этот адский лабиринт, стал мудрецом и только тогда добирался до простого ключа задачи, вроде того, как если бы кто искал кратчайший путь из Питтсбурга в Нью-Йорк и был шутником послан туда через Канзас, Калифорнию, Азию, Северную Африку и Азорские острова. Интересные дорожные впечатления, веллингтонии, тигры, гонги, всякие красочные местные обычаи... с лихвой возмещают постаревшему путешественнику досаду и, после всех приключений, простой ключ доставляет мудрецу художественное удовольствие» [1, с. 291–292]. Точно так же кратчайший путь, логика личной судьбы будет понята и осознана как чудо и волшебство только тогда, когда будет совершено «кругосветное путешествие» во времени. Линейный ход личного времени примитивен и прост, но он сакрализуется тогда, когда будет совершен автобиографический акт – «лже-нить Ариадны», «дьявольский обман» – и простота будет осознана как высшее совершенство. Не случайно вещным эквивалентом работы памяти становятся так любимые автобиографическим героем головоломки (по сути, современные пазлы), когда из множества кусочков складывается вдруг картина, та или иная деталь «удивительно ладно восполняет пробел» [1, с. 151], доставляя герою «какое-то и отвлеченное и осязательное удовольствие» [1, с. 151]. Это одна из наиболее ценных автобиографических эмоций – когда «все сходится»: и головоломка, и шахматная задача, и «узор судьбы».

Доминирующую роль в романе, несомненно, играют различные энтомологические эквиваленты памяти: «Влетевший шмель, как шар на резинке, ударяется во все лепные углы потолка и удачно отскакивает обратно в окно» [1, с. 173], прочерчивая траекторию движения памяти: из начальной «точки исхода» – в разные сферы и обратно – в «идеально черную вечность». Само собой разумеется, что интегральным энтомологическим образом автобиографического дискурса Набокова становится бабочка. Бабочка является своеобразной метафорой памяти, а триада бабочки – солнце – память сцепляют разнородные и разнокачественные эпизоды в единый узор («есть солнце – будут и бабочки» [1, с. 201], «по густоте солнечного света, тотчас заливающего мою па-

мья» [1, с. 136]). Не случайно и название излюбленных повествователем бабочек – «черные аполлоны» (*Parnassius Mnemosyne*). Бабочка Мнемозина (другое название – черный аполлон) с полупрозрачными крыльями, на которых проступает рисунок серых узоров, подобно тому, как в памяти автобиографического повествователя постепенно проступают те или иные картины. Бабочка – синтез искусства и памяти (в латинском названии соединены поэтический Парнас и богиня памяти Мнемозина, русский эквивалент – имя Аполлона – бога-покровителя искусств) – являет собой все механизмы памяти: и взаимосвязь звуков, смысла и эмоций, и пространственно-временную мобильность (бабочка Набокова облетает весь земной шар), и возможность догнать, пусть и в другом времени и пространстве, неуловимые воспоминания («бабочка... все продолжала лететь на восток, над тайгой и тундрой, на Вологду, Вятку и Пермь, а там – за суровый Урал... к прекрасному острову Святого Лаврентия, и через Аляску на Доусон, и на юг, вдоль скалистых гор, где наконец, после сорокалетней погони, я настиг ее и ударом рампетки «сбрил» с ярко-желтого одуванчика» [1, с. 202]). Полет бабочки (в Америку на восток) и перемещение автобиографического героя (в Америку, на запад) и их встреча, по сути, есть аналог противоположно направленного, встречного движения сознания героя из настоящего в прошлое и из прошлого в настоящее, что и является порождающей моделью автобиографического дискурса и составляет суть автобиографического акта. Бабочка являет собой и литературную память, когда на страницах романа появляются бабочки других писателей – Бунина и Фета. Бабочки актуализируют разные виды чувственной памяти (обонятельную, осязательную, звуковую и т. д.): так, запах эфира, связанный в сознании героя с усыплением бабочек, сразу же «распахивает дверь прошлого» [1, с. 202] и во время операции под наркозом повествователю снится яркий эпизод из детства. Подобно тому, как живая бабочка символизирует живую память, накалывание на лист усыпленных мертвых бабочек представляет собой модель негативной автобиографии – слишком яркий образ, «как на коммерческой картинке, приложенной к полезной забаве» [1, с. 202].

Подробнейшее описание повествователем различных принципов классификации бабочек становится метанарративным отступлением, эксплицирующим различные типы автобиографического дискурса. Представители традиционной немецкой

школы «консервативно держались видовых и родовых названий, освященных долголетним употреблением, и классифицировали бабочек лишь по признакам, доступным голому глазу любителя» [1, с. 204]. Новая же англо-американская школа исходила «из строгого применения закона приоритета» и учитывала «перемены таксономические, основанные на кропотливом изучении сложных органов под микроскопом» [1, с. 204]. Кроме того, повествователь отмечает, что «викторианское и штаудингеровское понятие о виде как о продукте эволюции, ... как о чем-то замкнутом и сплошном по составу..., сменилось новым понятием о многообразном, текучем, тающем по краям виде, органически состоящем из географических рас (подвидов)» [1, с. 204]. Только такой учет динамического и эволюционного аспектов, бесконечное уточнение, введение гибких приемов классификации является способом проникнуть в тайну природы. Огромное количество конкретных названий флоры («Подъем за ним весь пламенел местными цветами – лупином, аквилеией, пенстемоном, лилия-марипоза сияла под пондерозовой сосной...» – [1, с. 212]) проясняют качество набоксовской реальности как крайне высокого градуса подробности изображения.

Автобиографического повествователя интересуют не виды, а бесконечно множасьщиеся подвиды событий, мельчайшие флуктуации смыслов как способ проникнуть в тайны бытия и собственного Я. Описываемое повествователем явление мимикрии, когда насекомое «принимается “играть” двойную роль» [1, 205], по сути, идентично способности самого повествователя быть одновременно на двух берегах – прошлого и настоящего, русского и зарубежного, являясь одновременно и героем-ребенком и нарратором-взрослым, совмещающая живую жизнь и ее дистанцированное осмысление. Рассуждения об искусстве мимикрии обнажают и еще один важный параметр набоксовского автобиографического дискурса – деконструкцию любой функциональности и целеполагания. Рассматривая проявления мимикрии в природном мире, автор отмечает чрезмерное усердие природы, которая, «не довольствуясь тем, что из сложной бабочки калимы она делает удивительное подобие сухого листа с жилками и стебельком, она кроме того на этом «осеннем» крыле прибавляет сверхштатное воспроизведение тех дырочек, которые проедают именно в таких листьях жучьи личинки» [1, с. 205]. Эти «математически невероятные совпадения хотя бы только трех факторов», которые не «способен оценить мозг гипотетического врага» [1, с. 205] означают, по сути, то, что

гипертрофированная функциональность отрицает саму себя. «Божественная бесцельность» – высшая цель жизни и искусства и принцип автобиографического дискурса Набокова. В отличие от классической модели, где отмечены ключевые, то есть важные для последующей жизни события, оказавшие влияние на развитие и становление героя, Набоков фиксирует именно бесцельные и нефункциональные мелочи: бесконечную череду гувернанток, ловлю бабочек, игру света и тени на обеденном столе или спичечные узоры. Его привлекает не явная закономерность зримой эмпирической материи, а случайность, единичность и нецеленаправленность, которые представляют собой в конечном итоге высшую закономерность – «восхитительный обман» искусства. Эта «художественная изощренность» – за пределами мозга «гипотетического врага», «проницательного» читателя-профана, не способного оценить «сложную бесполезность» искусства. Необходимо разрушить всем понятную «логику вещей», ограниченную «пределами мозга», и, растворившись в художественной бесцельности, почувствовать подлинную логику «сложной бесполезности», определяющей сущность природы и искусства.

Таким образом, в отличие от классического автобиографического дискурса, соблюдающего «обязательную программу» явных событий, видимых простым глазом профана и образующих устойчивую, статичную конфигурацию, вроде набора марок, автобиографический дискурс Набокова – непрерывно изменяющееся пространство, постоянная смена оптики (разглядывание под микроскопом сложных внутренних органов), исследование не явного, а скрытого, не манифестации, а порождения смысла, выявление личного, субъективного «закона приоритета», то есть критериев автобиографического мифотворчества.

#### Библиографический список

1. Набоков В. В. Другие берега [Текст] / В. В. Набоков // Набоков В. В. Собр. соч. : в 4-х томах. – Том. 4. – М., 1990.

#### Bibliograficheski spisk

1. Nabokov V. V. Drugie berega [Tekst] / V. V. Nabokov // Nabokov V. V. Sobr. soch. : v 4-h tomah. – Tom. 4. – M., 1990.