

DIE WELT DER SLAVEN

Internationale Halbjahresschrift
für Slavistik

Herausgegeben von
Peter Rehder (München), Barbara Sonnenhauser (Zürich),
Igor Smirnov (Konstanz), Schamma Schahadat (Tübingen)

Jahrgang 62 (2017), Heft 1

Harrassowitz Verlag · Wiesbaden

Beirat

Daniel Bunčić, Raoul Eshelman, Rainer Grübel, Wolfgang Hock, Sebastian Kempgen,
Aleksandr Lavrov, Volkmar Lehmann, Wolf Schmid, Ulrich Schweier, Klaus Steinke,
Michael Wachtel, Anna Zalizniak

Einsendung von Artikeln (bitte Typoskriptregeln anfordern) bzw. von Rezensionsexemplaren an die Herausgeber

Prof. P. Rehder, Universität München (rehder@lrz.uni-muenchen.de)

Prof. B. Sonnenhauser, Universität Zürich (barbara.sonnenhauser@uzh.ch)

Prof. I. Smirnov, Universität Konstanz (ipsmirnov@yahoo.com)

Prof. Sch. Schahadat, Universität Tübingen (schamma.schahadat@uni-tuebingen.de)

Eine Verpflichtung zur Besprechung oder Rücksendung zugesandter Bücher kann nicht
übernommen werden. Rezensionen nur nach Rücksprache mit den Herausgebern.

Inhaltsverzeichnisse der Jahrgänge XLI (1996) bis 62,1 (2017) als pdf unter:

http://www.slavistik.uni-muenchen.de/forschung/publikation/welt_der_slaven/index.html

Bis Band LX (2015) erschien die Zeitschrift im Verlag Otto Sagner, München.

© Otto Harrassowitz GmbH & Co. KG, Wiesbaden 2016

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwendung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist
ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere
für Vervielfältigungen jeder Art, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für
die Einspeicherung in elektronische Systeme.

Gesetzt aus der Campus Garamond von MacCampus

Druck und Verarbeitung: Hubert & Co., Göttingen

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

Printed in Germany

www.harrassowitz-verlag.de

ISSN 0043-2520

Inhalt

I. Artikel

Friedman, Victor A. Language Ideology and Language Change in the Balkans. A View from the Early Twenty-First Century	1
Kosek, Pavel Wortstellung des Präteritum-Auxiliars in der altschechischen Olmützer Bibel	22
Богомолов, Николай Алексеевич Ранние стиховедческие идеи Б. В. Томашевского	42
Тематический фокус / Schwerpunkt: Черновик / Entwürfe	
Бугаева, Любовь От составителя: Черновик	56
Дымарский, Михаил Между уже-не-целостностью и еще-не-целостностью	60
Чернышева, Мария Законченная картина как концептуальный черновик: к вопросу о генезисе исторического жанра в русском искусстве	79
Грякалова, Наталия, Светлана Титаренко Маргиналии А. Блока на статьях теоретиков символизма. (К феноменологии и герменевтике чтения)	100
Магомедова, Дина Поэтика черновика: первая редакция стихотворения А. Блока «Поэты»	116
Кибальник, Сергей Черновик художественного произведения в перспективе писателя	124
Савицкий, Станислав Археология фрагмента. (О записных книжках и черновиках Л. Я. Гинзбург)	137
Бугаева, Любовь Между черновиком и оригиналом: Набоков и Лаура	148
Поселягин, Николай Реконструкция из ничего: О некоторых принципах гуманитарной эвристичности	160
Богданова, Ольга В. Л. Комарович и публикация «Братьев Карамазовых»	177

II. Rezensionen

Stern, Dieter

Jan Patrick Zeller: *Phonische Variation in der weißrussischen 'Trasjanka'. Sprachwandel und Sprachwechsel im weißrussisch-russischen Sprachkontakt.* Oldenburg 2015 189

Смирнов, Игорь

Ольга Сконечная: *Русский параноидальный роман: Федор Сологуб, Андрей Белый, Владимир Набоков.* Москва 2015 194

Thiergen, Peter

Horst-Jürgen Gerigk: *Turgenjew. Eine Einführung für den Leser von heute.* Heidelberg 2015 197

Moser, Michael

Vladimir Neumann: *Polnische Kirchenlieder in Moskau am Ende des 17. Jahrhunderts. Kommentierte Textedition der Liederhandschrift Pogodin Nr. 1974 aus der Russischen Nationalbibliothek.* Köln 2016 201

Schahadat, Schamma

Marina Grishakova, Silvi Salupere (eds.). *Theoretical Schools and Circles in the Twentieth-Century Humanities. Literary Theory, History, Philosophy.* New York, London 2016 205

Между черновиком и оригиналом: Набоков и Лаура

15 мая 1974 года Набоков напишет в своем дневнике: “Inspiration. Radiant insomnia. The flavor and snow of beloved alpine slopes. A novel *without an I, without a he, but with the narrator, the gliding eye, being implied throughout*” (цит. по: Boyd, Leving 2013, 17), а в декабре этого же года идея, зародившаяся в финале работы над “Look at the Harlequins!”, оформится и получит название – “The Original of Laura: Dying is Fun”. “The Original of Laura” (в русском переводе – «Лаура и ее оригинал»), последний, «закатный», роман Набокова, заверченный (если верить писателю) в его голове (Boyd, Leving 2013, 21), но незавершенный на бумаге, подлежащий уничтожению, но волею Дмитрия Набокова в 2009 году увидевший свет, есть черновик: и по форме – в силу своей фрагментарности и незавершенности, и по функции – набросок, исходный рабочий материал для будущего произведения, и по содержанию – как проект становления одной странной идеи, которой одержим герой романа Филипп Вайльд, и, не исключено, сам Набоков. Будучи опубликованным с припиской, акцентирующей незавершенность произведения, – *A novel in fragments*, текст «Лауры», сложенный из почти несвязных фрагментов, записанных на 138 карточках, в художественном плане по общему признанию явно проигрывает сравнению с более ранними, завершенными и совершенными, произведениями писателя. По словам Майкла Вуда, который далеко не одинок в своем мнении, это “not a novel in fragments, as the subtitle ingeniously has it, and not even fragments of a novel, because we can’t see what the novel is: just fragments, treasurable, tantalizing, and desperately looking for the narrative home they will never have” (Wood 2013, 57)¹. Тем не менее последнему набоковскому роману, даже незаконченному, нельзя отказать в провокативности замысла, перевернувшего отношения между черновым и беловым исполнением, оригиналом и воспроизведением, становлением и деструкцией.

В конце 1980-х годов Дмитрий Набоков перепечатал карточки с текстом романа (вернее, продиктовал своему секретарю Кристиане Галликер), а двадцать лет спустя все же решился на его публикацию. До этого момента «Лаура» жила, как отмечает Дмитрий Набоков, признаваясь в своем соавторстве финальной версии романа, “in a penumbra, emerging only occasionally for my perusal and the bits of editing I dared perform. Very gradually I be-

¹ Подобного мнения о романе придерживаются многие исследователи и публицисты, считающие некорректным говорить о «проекте романа» или о «стройплощадке романа», тем более, о «последнем набоковском романе» (Юрьев 2014, 193).

came accustomed to this disturbing specter that seemed to be living a simultaneous twin life of its own in the stillness of a strong-box and the meanders of my mind” (Nabokov Dmitri 2009, xvii). Перенесенные на страницы книги карточки с фрагментами текста будущего произведения должны были бы автоматически перейти в разряд черновой рукописи по отношению к опубликованному тексту, при печатании которого составителю пришлось сделать выбор в пользу определенного расположения карточек а, в результате, в пользу определенного порядка повествования, но этого не случилось – факт издания не сделал набоковский текст ни завершенным, ни окончательным. В отличие от публикаций рукописей Франца Кафки Максом Бродом, сделавших текст произведений Кафки, в т.ч. «Процесс» и «Замок», частью литературного процесса в той редакции и в той последовательности повествовательных эпизодов, в которой они были изданы, текст «Лауры», вышедший в США в издательстве Alfred A. Knopf и в Великобритании в издательстве Penguin Books и оформленный дизайнером Чипом Киддом, несмотря на факт публикации так и остался неокончательным, в первую очередь в силу особенностей своей печатной версии. Издатель, сохранивший даже нестандартное набоковское написание слов, на страницах книги воспроизводит не только линейный текст «Лауры», разворачивающийся в заданном Дмитрием порядке, но и сами карточки (в цвете и в натуральную величину), предлагая читателю своеобразную игру. Читатель может (если захочет) вынуть карточки из книги, разбив тем самым заданный порядок, и непосредственно включиться в процесс построения нарративной цепочки, стать как будто соавтором композиции произведения: “The photos of the cards that accompany the text are perforated and can be removed and rearranged, as the author likely did when he was writing the novel” (Nabokov Dmitri 2009, xxi)². Впрочем, как считает Г. Барабтарло, стать полновесным соавтором читателю все же не удастся – перестановка карточек не имеет смысла, так как «у текста, доставшегося нам, нет топографии, нет системы связующих линий, нужных для понимания соотношений между повествованием объемлемым, объемлющим и всеобъемлющим», а потому и бесполезно пытаться отыскать верный порядок последовательности фрагментов (Барабтарло 2010, 155–156).

Русский перевод, появившийся в 2010 году в издательстве «Азбука-классика», не только вынес слово *фрагмент* в название, как это сделали англоязычные издания, но и перефразировал подзаголовок, закрепив черновой и нецелостный статус произведения в «беловой» печатной версии: «Лаура и ее оригинал: Фрагменты романа». *Фрагменты романа*, а не *A novel in fragments*. При этом, в отличие от публикации, предпринятой издательством Alfred A. Knopf, в русском издании, имитирующем издание Knopf’a и вос-

² Впрочем, “The Original of Laura” в корне отличен от работ, изначально предназначенных для экспериментов с расположением карточек (Dirda 2013, 185).

производящем набоковские карточки с текстом на английском языке³, листы неперфорированные, а потому читатель книги не имеет возможности включиться в креативную игру с карточками. По сравнению с опубликованным оригиналом переводной текст романа, как следует из названия, подчеркнуто не завершен, при этом – в силу своей предзаданности и неизменяемости – претендует на окончательность.

Отношения неокончательного, чернового, и окончательного, «белового», вариантов «Лауры» проблематизируются не только интерактивностью американского издания, допускающего перестановку частей текста. Факсимильное воспроизведение набоковских карточек с английским текстом и в американском, и в полном русском издании вскрывает стадии работы над рукописным вариантом, для читателя, как правило, вынесенные за скобки, и тем самым обнажает «черновиковость» набоковского черновика и его черновую нефинальность. Барабтарло в комментариях к переводной версии романа описывает процесс работы Набокова над текстом: «Слова и фразы, написанные исключительно карандашом номер два, т.е. средней мягкости, стирались и переделывались, карточки множились и переписывались набело, но вскоре превращались в новые черновики. Ластик на конце карандаша стирался гораздо быстрее (постоянно затачивающегося) грифеля» (Барабтарло 2010, 141–142). Опубликованная «Лаура», сохранившая вид рукописных набоковских карточек, предстает как палимпсест черновиков, а не как издание одной из черновых версий или контаминации версий, претендующих на статус итогового варианта. В данном случае имеет место не метафикциональность, которая, как правило, является частью авторского замысла, а демонстрация изнанки творческого процесса, причем изнанка представлена не в один определенный момент на временной оси создания произведения, а в моменты, между собой несинхронизированные и находящиеся в разной стадии завершенности. В результате обнажение приема здесь опять-таки не интенция автора, как известно, считавшего невозможной публикацию «Лауры», но издательский выбор, а потому еще одно свидетельство чернового статуса текста.

При этом материальная сторона романа как таковая обладает самоценностью, причем именно в силу своей материальности и вне зависимости от степени завершенности текста и количества воспроизведений: “There is information of real value buried in the original: the paper, the graphite in the pencil, the red and blue lines, the smudge of the eraser” (Diment et al. 2013, 44). Эрик Найман подметил, что разработанный Чипом Киддом дизайн американского издания «Лауры» передает “this sense of a dissolving, collapsing text” и ощущение руин романа, покинутого и его героем, и его автором (Diment et al. 2013, 49). Более того, во временной перспективе, как считает

³ В России роман Набокова «Лаура и ее оригинал» появился сразу в двух вариантах: с факсимильным воспроизведением набоковских карточек с текстом на английском языке и параллельным текстом на русском и в виде линейного текста.

Найман, ощущение руин будет усиливаться, так как на прилавках букинистических магазинов окажутся экземпляры «Лауры» с зиянием на месте вынутых и утраченных карточек. Разрушается и развеществляется, однако, не только материальная составляющая последнего произведения писателя.

Набоков, как известно, писал произведения, свободно передвигаясь в текстовом пространстве, и повествование в «Лауре» в целом лишено линейности, хотя и сохраняет сильные позиции начала и, в особенности, конца текста. На последней странице опубликованного варианта «Лауры» приводится синонимический ряд слов со значением ‘стереть, уничтожить’ (*efface, expunge, erase, delete, rub out, wipe out, obliterate*), последнее из которых – *obliterate* – в позиции конца текста становится ключевым. Как и в стихотворении Эдгара По «Ворон» (“The Raven”), основная тема набоковского романа задается в конце (Барабтарло 2010, 139–140), и это тема исчезновения и смерти. В «Философии композиции» Эдгар По утверждал, что стихотворение «Ворон», посвященное смерти прекрасной женщины, то есть «самой поэтической теме на земле», начинается с последнего слова – *nevermore*: “Here, then, the poem may be said to have had its beginning – at the end, where all works of art should begin – for it was here, at this point of my pre-considerations, that I first put pen to paper in the composition of the stanza” (Поэ 1869, 50). Если смерть есть отправная точка повествования, то возникает вопрос, в каком направлении происходит движение. Многомодальный характер нарратива подразумевает многоходовость и разнонаправленность, где движение от конца к началу – один из многочисленных вариантов. Многомодальность в восприятии создает «затруднение» (В. Шкловский), провоцируя читателя на решение перцептивной проблемы. Число несоответствий и темных мест в тексте романа велико и отмечалось практически каждым из немногих исследователей «Лауры». Впрочем, в случае решения перцептивной проблемы читатель должен бы получить удовольствие от восстановления частично скрытого сообщения – факт, подтвержденный данными нейрофизиологии. Попробуем восстановить скрытое Набоковым сообщение.

Первоначальное авторское название романа “Dying is Fun”, в американском издании отодвинуто на второй план, в русском варианте окончательно потерялось, что, однако, не отменяет того факта, что «Лаура» – роман о смерти, и это единственная четкая тематическая линия, “a dotted line from the end all the way to the beginning of a book whose writing was stopped short by the writer’s departure” (Barabtarlo 2013, 65). Можно добавить, что последний роман Набокова – это роман о смерти вообще и о смерти в частности. Так, умирает Лаура-Флора «самой бредовой смертью на свете» (125); «от рака забвения» (50) умирает дед Флоры, художник Лев Линде; кончает жизнь самоубийством, запротоколировав процесс своего умирания фотоаппаратом, отец Флоры, Адам Линд, узнавший, что «юноша, которого он любил, задушил другого, ему недоступного, которого он любил еще больше»

(52)⁴. Под колесами грузовика погибает возвращавшаяся из школы двенадцатилетняя дочь г-на Губерта, после чего ее мать умирает от разрыва сердца (56–57), а сам Губерт Г. Губерт умирает «от апоплексического удара в лифте гостиницы после делового обеда» (61). Г-жа Ланская умирает в день, когда ее дочь заканчивает колледж (71); юную Аврору Ли, детскую любовь Вайльда, убивает топором, расчленив на части, ее безумный любовник (106); ментальными упражнениями по развеществлению своей избыточной телесности и самоуничтожению занят Филипп Вайльд, которому суждено умереть от инфаркта.

В предисловии к «Лауре» Дмитрий Набоков отмечает сопровождавшие работу над книгой физические страдания, которые испытывал его отец из-за постоянных воспалений пальцев ног в области ногтей и которые он передал своему герою: “At times, he felt almost as if he would rather be rid of them altogether than undergo tentative pedicure from the nurses, and the compulsion to correct them and seek relief by painfully digging at the digits himself” (Nabokov Dmitri 2009, xvi). О. Юрьев, продолжая мысль Дмитрия Набокова, считает, что Владимир Набоков перенес в роман личные ощущения, связанные с процессом умирания; более того, «это даже и не книга об умирании человека, Филиппа Вильда, а точнее, Владимира Набокова, а как будто бы отпечаток, след этого умирания в форме книги»; представленное «на всех языках мира *умирание Набокова*» (Юрьев 2014, 194). Возможно, однако, что последний роман Набокова – это нечто иное, чем «фотосессия» смертей героев или запечатленное умирание писателя.

Набоков говорит об «искусстве самоубоя» (120) – “the art of self-slaughter” (265)⁵ – в эпизодах, связанных с опытами Филиппа Вайльда. Интерес Вайльда к ментальным построениям и экспериментам объясняется отчасти его профессиональной деятельностью – “brilliant neurologist”⁶. Вайльд начинает процесс самоуничтожения с попыток сбросить, как сбрасывают одежду, тело, причиняющее ему страдания и боль:

I taught thought to mimick an imperial neurotransmitter, an aw[e]some messenger carrying my order of self destruction to my own brain. Suicide made a pleasure, its tempting emptiness [...] settling for a single line [...] (127–131);

Being new to the process of self-deletion, I attributed the ecstatic relief of getting rid of my toes (as represented by the white pedicule I was erasing with more than masturbatory joy) to the fact that I suffered torture ever since the sandals of childhood

⁴ Здесь и далее цитаты из романа Набокова в русском переводе приводятся с указанием страницы в скобках по изданию: Набоков, Владимир. 2010. Лаура и ее оригинал: Фрагменты романа. Санкт-Петербург.

⁵ Здесь и далее цитаты из романа Набокова на английском языке приводятся в авторской орфографии с указанием страницы в скобках по изданию: Nabokov, Vladimir. 2009. The Original of Laura (Dying Is Fun). New York.

⁶ Л. Делаж-Ториэль отмечает, что в описаниях сексуальных сцен Вайльда и Флоры проглядывает невролог, ставящий диагноз (Delage-Toriel 2013, 111).

were replaced by smart shoes [...]. So what a delight it was to amputate my tiny feet! (139–141).

В английском оригинале для обозначения уничтожения используется слово *dissolution*:

I hit upon the art of thinking away my body, my being, mind itself. To think away thought – luxurious suicide, delicious dissolution! Dissolution, in fact, is a marvelously apt term here, for as you sit relaxed in this comfortable chair (narrator striking its armrests) and start destroying yourself, the first thing you feel is a mounting melting from the feet upward (243).

Dissolution отсылает не только к Дису (Диту) римской мифологии, владыке царства мертвых, или к Дису (пространству Ада между шестым и девятым кругами) в «Божественной комедии» Данте, и означает не только разложение и смерть, но и растворение – не случайно свои ментальные эксперименты Вайльд проводит в ванной комнате. Вода в ванной комнаты в опытах самоуничтожения сменяется водной примочкой (ванной) для глаз, способствующей открытию внутреннего зрения, что актуализирует смыслы, связанные с водой в инициационных ритуалах. Мотив жидкости-воды в набоковском романе «кивает» также в сторону учения Франца Антона Месмера, сопоставившего «животную гравитацию», которой подвержен человек, с приливами и отливами океана и использовавшего для своего метода «намагнизированную» воду.

Впрочем, далеко не в последнюю очередь эксперименты Филиппа Вайльда со своим телом отсылают к практикам буддизма и к сэппуку – ритуальному самоубийству⁷. Вайльд, испытывающий неудобства из-за своего огромного живота и кишечных расстройств, о которых он говорит с ненавистью: “I loathe my belly, that trunkful of bowels, which I have to carry around, and everything connected with it” (149), – стремится освободиться от страданий, связанных с телесным низом, и, тем самым, очиститься: “By now I have died up to my navel some fifty times in less than three years [...]. As soon as I started yesterday to work on my torso, the act of deletion produced an ecstasy superior to anything experienced before” (267). Освобождаясь от телесного низа, Вайльд, в результате, освобождается от плотской любви и реализует влечение к смерти, данное и в перспективе Фрейда – как тяга к саморазрушению, и в перспективе буддизма – как стремление вырваться из круга земного существования, выступить за пределы своей телесности, и в перспективе Набокова – как стремление к освобождению.

На страницах «Лауры» Набоков цитирует статью-рецензию Роджера Скрутона на книгу Ивана Морриса «Достоинство поражения. Трагические герои в истории Японии» (Ivan Morris “The Nobility of Failure. Tragic Heroes

⁷ Сэппуку – самоубийство методом вспарывания живота с последующим обезглавливанием, смысл которого в раскрытии чистоты души через раскрытие тела.

in the History of Japan”, 1975) (Scruton 1976, 48), в которой высказывается мысль, что понять другой народ можно, если понять его героев, то есть проникнуть в суть морального пространства, в котором формируются устремления человека. Моррис считает, что в отличие от героя западной культуры, ориентированного на успех или обеспечивающего самопожертвованием успех другим людям, японский герой велик своим поражением и способностью встретить поражение с презрением к его материальным последствиям. Понятие жертвы неприменимо к японскому герою; он умирает не для других, а для себя; его смерть не способствует делу, она лишь «манifestирует» его. Поражение героя и правильная смерть необходимы для раскрытия моно-но аварэ – «печального очарования вещей»⁸. Иван рис посвятил свою книгу Юкио Мисиме, повторившему, совершив в 1970 г. ритуальное самоубийство сэппуку, путь трагических японских героев (Scruton 1976, 69)⁹. В романе Набокова успешность или неуспешность в социальном пространстве также не является признаком истинного успеха. Так, дед Флоры Лев Линде – автор замечательных пейзажей, которые не смогли снискать ему славы и признания в Нью-Йорке, а отец Флоры Адам Линд – автор безжизненных фотографий, которые, тем не менее, принесли ему успех. Сам Вайльд, пишущий об искусстве умирания и «примеряющий» на себе разрабатываемую методику смерти-освобождения, умирает не в результате своих ментальных упражнений, а от инфаркта; он – проигравший. Набоков взял из японской традиции и обыграл в своем закатном романе идею смерти как искусства, как главного дела жизни, и при этом, несмотря на неуспешность экспериментов своего героя, представил смерть в буддийской традиции – как освобождение от страданий, продемонстрировав *моно-но аварэ* – красоту умирания.

Согласно одному из основных принципов тибетского буддизма, нужно не «создавать», а «уничтожить созданное». Собственно духовные практики буддизма связаны с процессом очищения и освобождения от оков разного рода, наивысшей ступенью которого является непревзойденное освобождение, то есть состояние Будды (The Buddhism of Tibet 1975). Набоков в «Лауре» говорит о радости самоуничтожения:

A process of self-obliteration conducted by an effort of the will. Pleasure, bordering on almost unendurable ecstasy, comes from feeling the will working at a new task: an act of destruction which develops paradoxically an element of creativeness in the totally new application of totally free will. Learning to use the vigor of the body for the purpose of its own deletion [...] standing vitality on its head (213).

⁸ Моно-но аварэ – принцип японской культуры, сложившийся в XVIII веке.

⁹ В 1970-е годы, в период написания романа, Набоков регулярно читает “The Times Literary Supplement” – литературное приложение к лондонской газете “Times”, где после резонансного самоубийства японского писателя часто печатаются рецензии на его произведения и статьи о японской культуре и литературе.

Опыты саморазложения Вайльда происходят в состоянии транса, во время которого ему удается контролировать не только сознание, но и сны, в которых с времен его детства появляется страшное ракообразное пятно: “In a recurrent dream of my childhood I used to see a smudge on the wallpaper or on a whitewashed door, a nasty smudge that started to come alive, turning into a crustacean-like monster” (249–251). Вайльд в сновидении натягивает на руку воображаемую варежку и решительно стирает со стены пятно-угрозу (253). Упражнения, которые проводит Вайльд с рисунком своего тела, имеют много общего с методом контроля над сознанием и управлением эмоциями, предложенным Хосе Сильвой¹⁰ и получившим известность как «метод Сильва» (*the Silva Method* или *Silva Mind Control*). Метод Сильва основан на координации психической деятельности и физиологической реакции, на использовании потенциала мозга. Применение метода предполагает визуализацию, медитацию и самовнушение. В ментальных упражнениях Вайльда человек предстает как ментальная схема, ментальный образ, с которым можно работать – воздействовать на него, изменять, уничтожать, и процесс умирания в результате становится творческим процессом¹¹. Впрочем, на какие бы современные ему теории манипуляции сознанием и воображением ни опирался при этом Набоков, в их основе – метаморфозы Овидия, в т.ч. миф о Мелеagre (Метаморфозы, VIII), смерть которого наступила, когда, как и было предсказано, догорело полено в очаге. Причинно-следственная связь между жизнью Мелеагра и целостностью полена – своеобразный аналог связи Вайльда с ментальной схемой себя же в своем воображении.

Развеществление и постепенное исчезновение Вайльда представлено как стирание неудачного рисунка или наброска, а не как процесс умирания живого существа. В то же время, проводя опыты по самостиранию, Вайльд создает черновой набросок процесса умирания, именно набросок, а не репетицию – графическая составляющая опытов подчеркивается лексикой, связанной с рисованием: Вайльд рисует (*to draw, drawing*) и стирает (*to rub, to erase*) на «приватной грифельной доске» свой автопортрет. Тогда тема смерти, заявленная в романе, связывается с темой черновика, чернового варианта, но не на уровне формальной организации (в виде фрагментов будущего романа) и не на уровне композиционной структуры, а на уровне содержания, что и нашло отражение в названии романа.

¹⁰ Хосе Сильва (1914–1999) – парапсихолог, создатель метода психологического воздействия, который он использовал на родных и друзьях с 1944 года. В 1960-е годы Сильва-метод лег в основу созданной им программы «субъективного образования» и психоориентации и начиная с 1970-х годов стал широко использоваться в США.

¹¹ Ницшеанский подтекст «Лауры», а именно «Так говорил Заратустра», также предполагает стремление Вайльда выйти за рамки протокола умирания и захватить контроль над самим процессом исчезновения (Rogers 2013, 114–115).

Первая часть названия – “The Original of Laura” – на первый взгляд отсылает к проблеме соотношения копии и оригинала. Однако в опубликованных фрагментах романа отсутствует «оригинал» Лауры; конец «Лауры» Набокова – это одновременно конец «Лауры», написанной набоковским героем, любовником Флоры. Не найдя в тексте романа следов сопоставления оригинал *vs.* копия, Олег Юрьев ставит под сомнение правомерность перевода слова *original* как *оригинал* в русской версии романа и предлагает другие варианты, а именно *прототип, прообраз, праобраз, праобраз прообраза* (Юрьев 2014, 192–193). В английском языке *original* как нечто, противопоставленное копии, ‘applied to anything in relation to that which is representation or reproduction of it; e.g. said of a writing or drawing in relation to a copy or translation of it, of an object in relation to a picture of it, etc.’ или ‘a thing (or person) in relation to something else which is a copy, imitation, or representation of it’, – лишь один из смыслов. Значение прототипа и прообраза, ‘the pattern, archetype’, – еще один смысл. *Original* может иметь не только значение ‘of or pertaining to the origin’, но также ‘beginning, or earliest stage of something’ и ‘the origin or source of something; from which something arises, proceeds, or is derived’, сближаясь тем самым с черновиком как начальной стадией или зародышем будущего произведения. В то же время *original* – это то, что ‘belonged at the beginning to the person or thing in question, that existed at first, or has existed from the first’, ‘innate’, ‘initial’, а также то, что не является производным – ‘not derivative or dependent’, ‘having its source in itself’, ‘not arising from or depending on any other thing of the kind’. Некоторым особняком стоит значение слова *original* как уникальной вещи: ‘a thing of singular or unique character; a specimen or example of originality. rare’ (*The compact edition of the Oxford English Dictionary* 1987, 2010).

Таким образом, в название романа заложено значение слова *original* как черновика, начальной стадии, источника, архетипа, первобытного состояния, лежащего в основе дальнейшего эволюционного процесса. Среди интерпретаций названия романа, как правило, преобладают предположения об отношении Лауры-Флоры в проекции на отношение копии и оригинала, в т.ч. перевернутого. Речь о статусе самого текста, разумеется, не идет: наивно было бы полагать, что Набоков планировал черновую и фрагментарную форму романа в качестве окончательной, у которой есть некий идеальный первоисточник, на что в таком случае намекало бы название “The Original of Laura”. Круг референтов «оригинала» находится в прямой зависимости от референциального значения «Лауры» в названии произведения: героиня романа Лаура-Флора; роман, написанный любовником Флоры; роман, написанный Набоковым. Соответственно «оригиналом» Лауры может выступать и Флора, и архетипический образ или праобраз Лауры, и исходный или архетипический текст (где текст понимается в широком смысле) и т.д. Возможно, однако, что смысл названия связан не только с соотношением Лауры и Флоры или романов о Лауре и исходного текста,

но также с отношением набоковского текста к тому, что находится за его пределами, в первую очередь, к смерти, к которой отсылают «потрясающая смерть» Лауры и ментальные эксперименты Вайльда, возможно, послужившие моделью, на которой и построена «потрясающая смерть» героини «романа в романе». Так, Г. Барабтарло считает, что с большой долей вероятности можно предположить, что в романе «Лаура», написанном русским любовником Флоры, он заставляет своего героя Филидора Саважа “annihilate his wayward wife by hypnotic telethanasia, moving his eraser from toe to tête; this is why Wendy Carr insists that Flora read the passage about Laura’s ‘wonderful death’” (Barabtarlo et al. 2013, 231). Б. Бойд в свою очередь предполагает, что Набоков “shows the narrator *effacing* himself, and *deleting* Laura as he (before killing her off fictively later in *My Laura*) portrays her mentioning her husband as ‘a writer of sorts’, whose ‘mysterious manuscript’ itself recounts how he *erases* himself” (Boyd 2010, 45). В то же время эксперименты Вайльда (и построенная на их основе смерть Лауры) прочитываются как черновой вариант трансформации (внутритекстовой и выходящей за пределы текста), которую предполагает искусство умирания, то есть композиция романа представляет собой круг, в котором «искусство умирания» Филиппа Вайльда и смерть Лауры, с одной стороны, отсылают к оригиналу-источнику – идеальной смерти, а с другой – сами выступают ее оригиналом-черновиком.

Бойд увидел в стремлении набоковского героя к смерти аномальность, не переводимую на язык человеческих стремлений: «Почти все мы, понятное дело, думаем о смерти, почти все не прочь были бы изменить формы фигуры, однако навязчивое стремление Филиппа Вайльда стереть свое тело явно не имеет ничего общего с обычными человеческими переживаниями» (Бойд 2010, 292). Подмеченная Бойдом необычность ментальных экспериментов Вайльда по уничтожению своего тела действительно переводит его опыты по развеществлению в иную плоскость. Так как последнее слово в конце романа, который в многомодальном набоковском повествовании концом не является, – это *obliterate*, то естественно предположить, что движение осуществляется в сторону, противоположную уничтожению.

Сабина Шпильрейн обратила внимание на то, что невозможно понять «желание самоповреждения, радость от боли, если учитывать «только жизнь Я, желающего иметь только удовольствия». Шпильрейн отмечает взаимосвязь тяги к созиданию и жизни и тяги к разрушению и смерти, поскольку «более сильно выраженное желание разрушения соответствует более сильному желанию становления». При таком подходе инстинкт самосохранения выступает как «статический», призванный охранять неизменность индивида, а инстинкт сохранения вида – как «динамический», то есть предполагающий изменение индивида и его «воскрешение» в новой форме. Поскольку «никакое изменение не может происходить без уничтожения старого состояния», постольку человек стремится к смерти, которая есть

«эротическая смерть, ведущая к новому становлению» (Шпильрейн 1994). Стремление к самоуничтожению, персонифицированное набоковским героем Филиппом Вайльдом, по профессии, как и Сабина Шпильрейн, неврологом, есть его стремление к освобождению, а также, возможно, стремление писателя через переживание фикциональной смерти преодолеть смерть реальную. В любом случае смерть и на тематическом уровне, и на уровне композиционной структуры не является абсолютным концом, но предполагает дальнейшую трансформацию¹².

Роман Набокова “The Original of Laura” не завершен, а незавершенность неизбежно привлекает внимание к тому, когда и как работа над произведением остановилась, а также к обстоятельствам, в силу которых произведение осталось незавершенным. Невозможность увидеть конечный результат становится платой за возможность заглянуть внутрь творческой лаборатории писателя или художника. Закономерно, что незаконченное произведение требует более активной работы читательского воображения. Еще Плиний Старший отмечал, что «последние работы художников и их незавершенные картины, такие как “Ирида Аристиды”, “Дети Гиндарея” Никомаха, “Медея” Тимомеха и “Афродита” Апеллеса [...] поражают более, чем те, которые были завершены, и это потому, что в этих беглых набросках остались их собственные помыслы, и даже радостно – пусть вместе с тем и горестно – осознавать, что рука [мастера] не довела работу до конца» (Pliny 1952 (1669), IX, 366 / XXXV, § 145).

Незавершенность, как правило, связана с тем, в каком виде произведение искусства становится фактом культуры, хотя часто незаконченность и смерть соположены. Набоковский последний роман в этом смысле является и подтверждением правила (писатель умер, оставив роман незавершенным), и исключением из правила (незавершенность «Лауры» выходит за биографические рамки). Творческий проект, который реализуется в романе на примере Вайльда и Лауры-Флоры, – это не становление, а исчезновение и деструкция (возможно, правда, что с последующим переходом в другое измерение). Подходы к цели – черновые варианты – ведут (по крайней мере, в том измерении, в котором существует черновик) не к совершенной конечной форме, а к пустоте, то есть черновик становится отрицанием себя. Впрочем, проект, как и роман, Набоков не завершил, оставив в итоге черновик, стремящийся к оригиналу и являющийся им.

Литература

- Barabtarlo, G. 2013. Terminating the phrase. In: *Shades of Laura. Vladimir Nabokov's last novel “The Original of Laura”*. Montreal, London, Ithaca, 63–84.
 — et al. 2013. Translating *Laura*. In: *Shades of Laura. Vladimir Nabokov's last novel “The Original of Laura”*. Montreal, London, Ithaca, 219–240.

¹² Набоков однажды заметил, как бы намекая на возможность метаморфозы: “I also intend to collect butterflies ... in Peru or Iran before I pupate” (Boyd 1991, 564).

- Boyd, B., Y. Leving. 2013. Chronology of the novel in fragments: Composition, publication, reception. In: *Shades of Laura. Vladimir Nabokov's last novel "The Original of Laura"*. Montreal, London, Ithaca, 17–25.
- 1991. *Vladimir Nabokov: The American years*. Princeton/NJ.
- 2010. Nabokov lives on. *The American Scholar* 79 (2), 45.
- The Buddhism of Tibet*. 1975. London.
- The compact edition of the Oxford English Dictionary*. 1987. Volume I. A–O. Oxford.
- Delage-Toriel, L. 2013. Nabokov's last smile. In: *Shades of Laura. Vladimir Nabokov's last novel "The Original of Laura"*. Montreal, London, Ithaca, 103–113.
- Diment, G., L. de la Durantaye, M. Juliar, E. Naiman, O. Voronina. 2013. Publishing Laura. In: *Shades of Laura. Vladimir Nabokov's last novel "The Original of Laura"*. Montreal, London, Ithaca, 27–52.
- Dirda, M. 2013. Vladimir Nabokov, reduced to notes. In: *Shades of Laura. Vladimir Nabokov's last novel "The Original of Laura"*. Montreal, London, Ithaca, 184–186.
- Nabokov, D. 2009. Introduction. In: Nabokov, V. *The Original of Laura (Dying Is Fun)*. New York, xi–xviii.
- 2009. A Note on the text. In: Nabokov, V. *The Original of Laura (Dying Is Fun)*. New York, xxi.
- Nabokov, V. 2009. *The Original of Laura (Dying Is Fun)*. New York,
- 2010. *Лаура и ее оригинал: Фрагменты романа*. Санкт-Петербург.
- Pliny. 1952 (1669). *Natural history [Plinii Naturalis Historiae]*. With an English translation in ten volumes. IX, XXXIII–XXXV (Loeb Classical Library No. 394). Cambridge/MA.
- Пoe, E.A. 1869. *The Poetical works of Edgar Allan Poe. [With a Memoir]*. Edinburgh.
- Rogers, M. 2013. The Original of Laura and Nietzsche: A Zarathustran tool? In: *Shades of Laura. Vladimir Nabokov's last novel "The Original of Laura"*. Montreal, London, Ithaca, 114–127.
- Scruton, R. 1976. The etiquette of death. *The Times Literary Supplement*. January 16. London.
- Wood, M. 2013. Vanishing fragments. In: *Shades of Laura. Vladimir Nabokov's last novel "The Original of Laura"*. Montreal, London, Ithaca, 55–62.
- Барабтарло, Г. 2010. «Лаура» и ее перевод. – Набоков, В. *Лаура и ее оригинал: Фрагменты романа*. Санкт-Петербург, 131–189.
- Бойд, Б. 2010. *Владимир Набоков: американские годы*. Санкт-Петербург.
- Шпильрейн, С. 1994. Деструкция как причина становления. *Логос* 5, 207–238.
- Юрьев, О.А. 2014. Как было весело умирать, или Название Лауры: О «последнем романе» Набокова. – Юрьев, О.А. *Писатель как со товарищ по выживанию: Статьи, эссе и очерки о литературе и не только*. Санкт-Петербург, 190–197.

Санкт-Петербург
 (ldbugaeva@gmail.com)

Любовь Бугаева