

УДК 821. 161. 1 – 31 Набоков. 09

П. Н. Бабай

Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина

**«Смерть, поправная смертью»
в «Оригине Лауры» Владимира Набокова**

Бабай П. М. «Смерть, яку поправно смертю» в «Оригіналі Лаури» Володимира Набокова. У статті реалізується спроба цілісного аналізу останнього роману Володимира Набокова «Оригінал Лаури». Досліджуються різні рівні поетики твору: оповідальна структура, роль міфопоетичних асоціацій, інтертекстуальні зв'язки. Специфічною для художнього світу роману є настановна на металітературне втілення архетипу «оригіналу» життя, долі, реконструкції загубленого раю людської особистості. Педальовання літературних репрезентацій парадоксально знімається в руслі метафорики вмирання як звільнення.

Ключові слова: *нарратив, міфопоетика, метафорики, інтертекст, метатекст.*

Бабай П. Н. «Смерть, поправная смертью» в «Оригине Лауры» Владимира Набокова. В статье принимается попытка целостного анализа последнего романа Владимира Набокова «Оригинал Лауры». Исследуются различные уровни поэтики произведения: повествовательная структура, роль мифопоэтических ассоциаций, интертекстуальные сопряжения. Специфичной для художественного мира романа представляется установка на металитературное воплощение архетипа «подлинника» жизни, судьбы, реконструкции потерянного рая человеческой личности. Педальирование литературных репрезентаций парадоксально снимается в русле метафорики умирания как освобождения.

Ключевые слова: *нарратив, мифопоэтика, метафорики, интертекст, метатекст.*

Babay P. N. "Death destroyed by death" in Vladimir Nabokov's "The Original of Laura". The article is devoted to attempt of the complete analysis of last novel of Vladimir Nabokov «the Original of Laura». Various levels of poetics are investigated: narrative structure, a role of miphopoetic associations, intertextual interfaces. Specific to the art world of the novel installation is a metaliterary embodiment of an archetype of "original" of a life, destiny, reconstruction of lost paradise of the human person is represented.

Key words: *narration, miphopoetics, metaphorics, intertext, methatext.*

«Оригинал Лауры» – последний роман Владимира Набокова, который уже своей неслучайной «полуреальностью» становится мощно содержательным художественным высказыванием в ситуации между мирами действительности и виртуальной потенциальности. Умиравший писатель торопится и не успевает дописать текст, который трактует все ту же ситуацию жизненного порога с его диалектикой первоначальных основ человеческого бытия, которые познаются с опытом его завершения, разысканием оснований личностной идентичности благодаря возможности взгляда вчуже. Роман не был завершен, и длительное время не был опубликован. Текст словно погрузился в какое-то иное измерение, продлевая свое существование на новых, не привычно-материальных началах. Вопреки объективно понятной незавершенности, в чем-то преднамеренно симптоматичным приемом прочитывается ощущение особой этюдности и рукописности, усиливающееся от начала к финалу, исполняя романное пространство жанровой интонацией черновика с его недоговоренностью, открытостью пространства возможных реализаций. Оставляя пути словесного наличия, литературного структурности, он

преодолевают самого себя, одолевают предельность слова и молчание, осиливают невыразимость вечности. Объективная судьба романа и его художественное строение, изоморфно соотносясь, формируют определенный замысел «романа жизни», в свете которого последний в авторской жизненной канве роман в каком-то смысле является воплощением метафоры «смерти-воскресения»: умирая вместе со своим творцом, дематериализуясь на наших глазах, он, вместе с тем, открывает непостижимую перспективу житнетворного вектора апофатического самоутверждения. Именно последний роман, оглядываясь и перекликаясь с предыдущими, оказался способным переосмыслить и релятивизовать одномерность временного течения, аккумуляровал весь опыт предыдущих обретений и стал способен проделать то, к чему давно тяготело набоковское слово, – стать уже над литературой, чеканя свое знание уже другим языком, причастным оригиналам, а не копиям.

«Оригинал» как авторский концепт Набокова вбирает в себя множество значений. Всегда значимым остается примета принадлежности к сфере литературы, культуры, так как именно через эту базовую метафорическую призму

в набоковском мире только и возможно некое «косвенное» высказывание о вещах философского толка. На поверхности повествовательной системы речь идет о судьбе книги, текста – его поиски, обретение, воспроизведение, реконструкция. Соответственно и сюжетная канва главных набоковских романов выглядит как интеллектуально напряженный и трудоемкий путь чащами культурных ассоциаций, аллюзивных ребусов, каламбурного следопытства и т.п. Такая черта художественного мышления писателя побуждала трактовать его прозу прежде всего как определенное филологическое исследование, в органике которого средствами самой литературы интегрированы ключи к пониманию подтекстового смысла такого нелегкого говорения-чтения. Т.е. за кулисами метафорических мимикрий возникает в широчайшем понимании книга жизни, книга судьбы, подлинность, оригинал которой необходимо реконструировать, будто доискиваясь своего настоящего первоисточника. Отсюда и каламбурная полисемия: **оригинал**, подлинник Лауры – это и первоформа книги, и смысла самой жизни – в их художественной тождественности. Прочитать настоящую книгу жизни – прожить оригинал своей судьбы. В «Оригине Лауры» с первых строк задана интрига разгадывания тайны книги – «загадочной рукописи (mysterious manuscript)», «романа с ключом, где ключ утрачен навсегда», «mad neurologist's testament, a kind of Poisonous Opus as in that film. It had cost him, and would still cost him, years of toil, but the thing was of course, an absolute secret» [3:3]. Загадка текста – это изначально-базовый метафорический фокус художественного обращения к читателю, который мотивирует все планы повествовательной системы романа. Она состоит из нескольких фрагментарно-мозаичных, пунктирных повествовательных линий, которые диффузно сплетаются в контрапункт, перетекают одна в другую, активно комментируя содержание друг друга. При этом тяжело провести решительную границу, которая отсекала бы текст в тексте и текст от комментария. Инстанция объективного повествователя, рассказывая о Флоре, ее родителях, предках, чете Каров, профессоре Вайлде, едва лишь наберет оборотов, мощи, как теряет полномочия своей компетенции, перевоплощаясь в речевой поток какого-нибудь из рассказчиков-персонажей. Переключаются нарративные регистры, – и читатель оказывается в пространстве «Моей Лауры», книги Флорина любовника, на фоне метаморфоз: Флоры – Флауры – Лауры. Оказывается, мы читали книгу Кара, но в сле-

дующей фазе повествовательных трансформаций уже слышим комментирующий голос Вайлда относительно настоящего содержания и подтекста Флориной-Лауриной истории. Который из этих голосов выше по осведомленности, который звучит в действительности, является доминантным, а какой двойником, тенью, отождествлением – в этой непостоянной и обманчивой игре-полифонии понять проблематично. Снимается категоричность идентификаций, самотождественность лиц, однолинейность восприятия и трактовки событий. Даже больше: повествование поглощает само себя, неустанно и целенаправленно буквализируя Вайлдов эксперимент самоуничтожения.

Атмосфера преднамеренно неуверенных оценок и прочтений сгущает и драматизирует тайну главного мотива произведения – отыскания, воспроизведения подлинного, оригинального сюжета судьбы, прояснение ее действительного замысла и путей его исполнения. Предельно усложнена и задача автора гармонизировать этот первичный хаос романа-жизни, который тяготеет к распаду, а не упорядочению. Точнее апеллирует уже к какой-то запредельной гармонии, формулируя наиболее радикальные рецепты решения кардинальных проблем философии творчества.

Воспоминания Вайлда в «Оригине Лауры» апеллируют к реконструируемому сквозь фигуру Флоры образу первой любви с почти буквальным рифмованием к Аннабелле Ли в «Лолите»: «My sexual life is virtually over but – I saw you again, Aurora Lee, whom as a youth I had pursued with hopeless desire at high-school balls – and whom I have cornered now fifty years later, on a terrace of my dream. Your painted pout and cold gaze were, come to think of it, very like the official lips and eyes of Flora, my wayward wife, and your flimsy frock of black silk might have come from her recent wardrobe» [3:74–75]. Но и здесь не обходится без теневой стороны, двойнического подобия и оборотнических суррогатов: Аврора вдруг видится в виде перверсивного андрогина, воплощающего какую-то обратную сторону памяти о любовном даре души. Недаром и аллюзивные к «Лолите» эпизоды из детства Флоры (например, попечение господином Губертом) инверсивно пародируют сюжетную цитату: потенциально Флора могла бы стать Лолитой, но на фабульном уровне эта возможность не реализуется буквально, впрочем, оставляя след как симптом аналогии.

Таким образом, мифологический фон того оригинала, который должен воссоздать герой-

автор, выводит в пространство архетипических ассоциаций с утерянным раем, темой первоначального детства души или его эквивалента – первой, подлинной любви, вообще – эдемски нетронутого ценностного пространства, отлучение от которого человек искушает, преодолевает усилием памяти-творчества. Сквозь копии, симуляции, сходства и эрзацы старается пробиться к подлинным первоисточникам, к оригиналу.

Рай для Набокова – это первокнига человечества, вечно пребывающая, и прочитать ее, написать, воссоздать человек может, став художником, воссоздав в себе подобие вечного творца, автора этой книги, это тот самый оригинал, о котором речь идет в подтексте всех набоковских произведений и который уже окончательно реконструируется в последнем романе писателя.

Недаром сюжет такой творческой памяти о бывшем, утерянном и воспроизводимом рас в средствах его отстраивания ассоциируется с ценностной сферой первой любви. Эротическое переживание всегда сопровождает этот путь прочтения своей настоящей судьбы. Такое прочтение не может быть безлюбным, только и может состояться как глубоко интимная встреча, эмоциональное сочувствие, эротическое соединение.

Как и «Лолита», и «Ада» «Оригинал Лауры» преисполнен эротического содержания именно в таком смысле. Откровенность тех или других ситуаций или высказываний в высшей степени эстетизирована и относительно изысканности искусства исполнения, и относительно адекватности художественного функционирования. Фактурная живопись эротической завроженности телесной красотой Флоры-Лауры постоянно апеллирует к литературно-стилистическим моделям, осмысливая ее как эквивалент текста: «Her exquisite bone structure immediately slipped into a novel – became in fact the secret structure of that novel, besides supporting a number of poems» [3:30], – подавая ее в отождествлениях с книгой: «Only by identifying her with an unwritten, half-written, rewritten difficult book could one hope to render at last what contemporary descriptions of intercourse so seldom convey, because newborn and thus generalized, in the sense of primitive organisms of art as opposed to the personal achievement of great English poets dealing with an evening in the country, a bit of sky in a river, the nostalgia of remote sounds – things utterly beyond the reach of Homer or Horace. Readers are directed to that book – on a very high shelf, in a very bad light—but already existing, as magic exists, and death, and as shall exist, from now on, the mouth she made auto-

matically while using that towel to wipe her thighs after the promised withdrawal» [3:32–33].

В этом фрагменте разворачивается целая набоковская эстетичная концепция книги и неотъемлемого условия эротичности ее чтения, набоковская метафорика центральной формулы эротичности текста как такового. К той вечной книге на далекой полке, где существуют и чары, и смерть, возможно дотянуться только при условии особого дара чтения, аристократически-любовного восторга в способности интимного переживания прочитанного текста. В таком контексте «Оригинал Лауры» предстает во многом итоговым в творчестве Набокова опытом реконструкции, расшифровки Оригинала средствами эротичности текста, усилием чтения как эротического соучастия. Эротическая метафорика оказывается здесь наиболее адекватной метафорой текстопорождения. Реконструкция мыслится как восстановление прототипа, оригинала бытия в прапамяти, как прочтение-создание первокниги, содержащей в свернутом виде возможность всех и всяческих смысловых актуализаций. Чтение-письмо в контексте такого металитературного проекта должно стать в органическом значении эротическим, высвободиться от пут рациональных самообманов, иллюзий, пережить текст чувственно и страстно, чтобы упиться оригиналом, сделаться причастным подлиннику.

Телесно-эротическое отождествление Флоры с книгой чем дальше, тем более буквализируется пока не становится материализованной метафорой. Телесно-книжная метафорика возрастает и отелеснивается через многочисленные текстовые сигналы, намеки (например, эпизод, который выглядит интертекстуальной рифмой к «The Pillow Book» Питера Гринуэя), в котором телесно зафиксированная шпаргалка является каналом инвазии литературного текста: «A sweet Japanese girl, who took Russian and French because her stepfather was half French and half Russian, taught Flora to paint her left hand up to the radial artery (one of the tenderest areas of her beauty) with miniscule information, in so called "fairy" script, regarding names, dates and ideas. Both cheats had more French than Russian; but in the latter the possible questions formed, as it were, a banal bouquet of probabilities: What kind of folklore preceded poetry in Rus?; speak a little of Lom. and Derzh.; paraphrase T's letter to E.O.; what does I. I.'s doctor deplore about the temperature of his own hands when preparing to [] his patient?—such was the information demanded by the professor of Russian Literature (a forlorn looking man bored to extinction by his subject). As to the lady who taught

French Literature[,] all she needed were the names of modern French writers and their listing on Flora's palm caused a much denser tickle. Especially memorable was the little cluster of interlocked names on the ball of Flora's thumb: Malraux, Mauriac, Maurois, Michoux, Michima, Montherland and Morand» [3:48-49]. По логике опредмечивания телесно-текстовой метафоры Флора последовательно литературизуется, превращаясь во Флауру, перенимая функцию литературной модели, цитаты, одной из возможных олицетворений традиционной петрарковской Лауры. Флора-Флаура-Лаура становится собственно книгой «Моя Лаура», в которой закодирована и жизнь ее, и смерть, находясь в ответственно-кризисной ситуации читателя и персонажа одновременно, прочтения самой себя, прочтения себя как персонажа: «Winny Carr, waiting for her train on the station platform of Sex, a delightful Swiss resort famed for its crimson plums, noticed her old friend Flora on a bench near the bookstall with a paperback in her lap. This was the soft cover copy of *Laura* issued virtually at the same time as its stouter and comelier hardback edition. She had just bought it at the station bookstall, and in answer to Winny's jocular remark ("hope you'll enjoy the story of your life") said she doubted if she could force herself to start reading it.

Oh you must! said Winny. It is, of course, fictionalized and all that, but you'll come face to face with yourself at every corner. And there's your wonderful death. Let me show you your wonderful death. Damn, here's my train. Are we going together?

"I'm not going anywhere. I'm expecting somebody. Nothing very exciting. Please let me have my book." "Oh, but I simply must find that passage for you. It's not quite at the end. You'll scream with laughter. It's the craziest death in the world." "You'll miss your train," said Flora» [3:67-68].

Уже здесь прочтение своей жизни противопоставляется прочтению своей смерти, на которое Флора-Лаура, видимо, не отваживается. Такое сопоставление литературно воспроизведенных сюжетов Лауриной жизни и Лауриной смерти – симптом интертекстуального отклика петрарковской книги о Лауре. «Canzoniere» разделена на два концептуальных раздела: «На жизнь Мадонны Лауры» и «На смерть Мадонны Лауры». Неслучайно базовая для рецептивного кода «Оригинала Лауры» книга также является апологией одновременно и любви, и творчества в аспектах их реализации как по сю сторону жизни, так и по ту. Петраркина Лаура – феномен прежде всего литературный, творчески воспроизведенный идеальный образ любимой в душе

поэта, безмерно богаче, содержательнее конкретного биографического прототипа. С этим образом связана амбивалентная концепция любви, то греховной, то небесной. Лаура для Петрарки – также олицетворение его творческого восторга, успеха, славы, недаром ее последовательным атрибутом в «жизненном» разделе есть лавр, а самая любимая ассоциируется с Дафной, в «послежизненном» же – Лаура выступает как небесный поводырь, который опекается местом творца уже в вечности. Лауре набоковской (как и Лолите) также присуща двойственность – она выступает и как вполне земное существо, сладострастная самочка, легкомысленная и меркантильная, временами инфантильная, временами хищная, – и, с другой стороны, является объектом, поводом целомудреннейших, идеалистических ассоциаций. Вспомним, как автор предлагает расшифровывать фамилию ее матери – земля и небо: «Generally speaking, one should carefully preserve in transliteration the feminine ending of a Russian surname (such as -aya, instead of the masculine -iy or -oy) when the woman in question is an artistic celebrity. So let it be "Landskaya"—land and sky and the melancholy echo of her dancing name» [3:50].

Композиционно «Оригинал Лауры» и является моделью собственной же реконструкции – по методу, апробированному в «Аде», – путем мнемонического письма-воспроизведения эпизодов Лауриной судьбы как эмоциональных помет-припоминаний в рамках семейной хронографической летописи. Этакое исследование генетического происхождения от первейших истоков в категориях мифа – начиная с Эдема, первочеловечества, грехопадения и так далее. В свете актуальных для романа мифопоэтических повествовательных проекций семейная хронология Лауриных предков приобретает масштабы книги бытия всечеловеческого значения. Временной отсчет начинается от изначального Отца-художника, с женой Евой и «перво-человеком» сыном Адамом: «Her grandfather, the painter Lev Linde, emigrated in 1920 from Moscow to New York with his wife Eva and his son Adam» [3:37]. Эмиграция из большевистской России у Набокова – это и в самом деле начало новой жизни, новой реальности, момент отсчета человеческой истории, которая связана с сюжетом утерянного рая. Художник Линде и оставляет этот мир, как его оставляют боги – от забвения: «What can be sadder than a discouraged artist dying not from his own commonplace maladies, but from the cancer of oblivion invading his once famous pictures such as "April in Yalta" or "The Old

Bridge"? Let us not dwell on the choice of the wrong place of exile. Let us not linger at that pitiful bedside» [3:38]. Впрочем, Линде в чем-то «липовый» бог (Linde – «липа» по-немецки) и в смысле неподлинности, и относительно натуралистического художественного направления, им исповедуемого.

Адам – образ и подобие отца, он также художник, но, как и в мифе грехопадения, образ утраченный, иной, модернистски модифицированный: он не живописец, а модный фотограф, да и литеру «е» из фамилии отверг, «прислушавшись к молчаливой подсказке печатной ошибки в каталоге (he dropped the last letter on the tacit advice of a misprint in a catalogue)» [3:38]. Адам Линд, отец Флоры, уже самостоятельно конструирует свою смерть как художественный жест, как художественное высказывание, как предельное средство эстетического высказывания: «Adam Lind had always had an inclination for trick photography and this time, before shooting himself in a Montecarlo hotel (on the night, sad to relate, of his wife's very real success in Piker's "Narcisse et Narcette"), he geared and focused his camera in a corner of the drawing room so as to record the event from different angles. These automatic pictures of his last moments and of a table's lion-paws did not come out to[o] well; but his widow easily sold them for the price of a flat in Paris to the local magazine Pitch which specialized in soccer and diabolical faits-divers» [3:39]. Такая смерть, художническое самоубийство, пусть и с саркастическим комментарием, но соседствует с любовью, совершается в сопровождении любовной коллизии: «Adam discovered that the boy he loved had strangled another, unattainable, boy whom he loved even more» [3:38–39]. Несмотря на ироничность сюжетного цитирования шаблонной максимы о любви и смерти, такое соседство в романной концепции сыграет и целиком серьезную роль в одном ряде со всегда ведущим у Набокова концептом творчества.

Возрождение, генетическая реконструкция оригинала Лауры должны проходить сквозь эти главные экзистенциальные испытания персонологического самотворения: творчество, любовь, смерть как единое жизненное испытание. Флора – эротично читается-пишется на наших глазах, отчасти и при нашем участии вместе с автором – как вечная книга Лауры, является переживанием главных универсальных перипетий жизненной судьбы в творчестве любви и в творчестве смерти. Итоги и перспективы писания такой книги будет подводить творческая эротичность уже запредельной ступени – высочайшая

художественная эротика, эротика смерти. Такая книга, как «Оригинал Лауры», наверное, и при более счастливых обстоятельствах судьбы автора не могла бы быть завершенной в традиционном понимании сюжетного финала. Филип Вайлд, как окончательный, полномочный комментатор романного замысла формулирует рецептуру диалектической смерти романа, содержательно удостоверяя смысл названия – «Оригинал Лауры (Наслаждение умирать)». В этом смысле именно и реализуется особая эротическая эстетика смерти. Вычитывая себя как персонажа «Оригинала Лауры», Вайлд определяет контуры сюжетного соответствия такой эстетике: «The "I" of the book is a neurotic and hesitant man of letters who destroys his mistress in the act of portraying her» [3:55]. Творчество, любовь и смерть словно отождествляются, попытка истинно эротического выражения возможна в смерти и через смерть. В дальнейшей словесной игре это персонажное «И.» (английское «я») предопределяет каламбурную актуальность модуса самопознания-самоотречения, т.е. эстетики превозмогания собственного текста, текста своей жизни: «I then tried various stylizations: a D[a]lling-like doll, a sketchy skeleton or would the letters of my name do? Its recurrent "i" coinciding with our favorite pronoun suggested an elegant solution: a simple vertical line across my field of inner vision[,] I [,] could be chalked in an instant, and what is more I could mark lightly by transverse marks the three divisions of my physical self: legs, torso, and head» [3:57–58]. Метафорическая буквализация словесного расчленения собственного имени отождествляется с телесным саморасчленением. Тело романа, который эротично поглощает сам себя, метафорически уравнивается с телесным самоуничтожением автора, его творческим наслаждением умирания. «Делінг» в корне ассоциируется с «del» – «self-deletion» самоуничтожением, с другой стороны, с эффектом Делінджера (Delinger effect) – глубоким замиранием. Подтекст такой метафорики подчеркивает небывалую интенсивность саморефлексии как сугубо эстетического, литературоцентричного характера, так и ценностного, этически-экзистенциального.

В свете последней набоковской книги и роман Гумберта Гумберта можно назвать «оригиналом Лолиты», он пишет Лолиту, искупительно борясь за свой рай, свой оригинал как воскресение. Спасение Гумберта Гумберта это спасение литературой, это легитимация жизненного проекта средствами литературы, усилением авторствования. Вайлд также литературизирует свой

жизненный эксперимент, который преломляется сквозь более сложную призму легитимности: наслаждение умирания, выхода за границы физических оков, по Вайлду, осуществляется литературой и в литературе, так как записывание процесса умирания-самоуничтожения это прежде всего жест эстетический, парадоксальное умирание-самотворение, тождественное самому процессу угасающего письма как поступку, жесту. Поэтому равная действенность сообщается освобождению от физических сетей и от сетей литературных.

Вайлдово писание и композиционно является замыкающим, но и распаивающим относительно повествовательного хода романной структуры, приобретая компетенции итогового статуса. Именно вайлдовский экзистенциально-литературный проект изоморфно интегрирован в деструктуризованный корпус «Оригинала Лауры», именно его эксперимент выступает кодирующим фактором расшифровки романного замысла. Текст теряет, отсекает свое эмпирическое наличие последовательно и синхронно вайлдовскому самостиранию: «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» [3:77].

Вместе со своим автором текст постепенно погружается в бессловесную потенциальность невыразимости, которая, впрочем, является знаком не энтропии смысла, а наоборот, – апофатичным ручательством абсолютной полноты, которая уже не нуждается в чувственном выражении, которое находится за пределами обычной, повседневной логики. Речь идет, возможно, о такой радикальной победе над литературой, которой грезил вся культура XX столетия, которую провозглашали и теоретически, и в стараниях конкретных художественных практик; о высочайшей фазе литературного самосознания и самоанализа, для самоутверждения которой надо умереть, чтобы начать жить, надо умолкнуть, чтобы действительно что-то сказать.

Уже в «Аде» набоковский автор, словно бог-творец, ничем не ограниченный в своей креативной воле, выстраивал мир романа как новую вселенную, манипулируя странами и континентами; в «Оригинале Лауры» автор вполне становится демиургом, так как стал способен совершить подвиг самоотречения, «смертью смерть попирая».

Литература

1. Ерофеев В. В поисках потеряного рая (Русский метароман В. Набокова) // Ерофеев В. В лабиринте проклятых вопросов / Виктор Ерофеев. — М. : Союз фотохудожников России, 1996. — С. 141—184.
2. Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм / М. Н. Липовецкий. — Екатеринбург : Урал. гос. пед. ун-т., 1997. — 317 с.
3. Nabokov V. The Original of Laura / Vladimir Nabokov. — Knopf Doubleday Publishing Group, 2009. — 304 p.

© П. Н. Бабай, 2009