

**А. К. МИХАЛЬСКАЯ**

**У ИСТОКОВ «ЭНТОМОЛОГИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ»:  
СТИЛЬ ЗООЛОГИЧЕСКОГО ОПРЕДЕЛИТЕЛЯ  
И ЭНТОМОЛОГИЧЕСКОЙ ЭТИКЕТКИ  
В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ  
ВЛАДИМИРА НАБΟКОВА  
(СМЫСЛОВАЯ СТРУКТУРА ОПИСАНИЯ  
И ЕЕ ТЕКСТОВАЯ РЕАЛИЗАЦИЯ)**

В статье с помощью методологии и методов риторической поэтики рассматривается один из научных подстилей в аспекте его влияния на становление особенностей индивидуального стиля писателя. Формулируется понятие «энтомологическая проза» и исследуются ее особенности. Особое внимание при этом уделяется общим проблемам эстетики (отношение категорий «внешнее» и «внутреннее», художественное время и др.) и наиболее общим принципам и приемам их текстовой реализации.

*Ключевые слова:* риторическая поэтика, научный стиль, внешнее и внутреннее как эстетические категории текста, стиль художественного текста, смысловая структура текста, художественное построение, художественное время, Владимир Набоков.

Одна из проблемных областей риторической поэтики [Михальская, 2013], направленной на исследование как риторического в художественных текстах, так и поэтического в текстах иной природы, — это поэтика научного стиля в различных его подстилях и жанрах. В мировой литературе есть один феномен, демонстрирующий глубинное структурно-семантическое и внешнее — текстовое — воздействие поэтики особого научного подстиля на стилистическую специфику художественной прозы. Это творчество В. В. Набокова, эстетическая специфика прозы которого может быть глубоко понята только профессионалом-энтомологом, знатоком не только насекомых, но и текстов науки о них — энтомологии. Автор настоящей статьи, по первому образованию энтомолог (МГУ им. М. В. Ломоносова, каф. энтомологии), и сам как прозаик не избежал влияния текстов определителей насекомых и самого процесса их определения с помощью таких текстов и этикетирования при обработке собранных экземпляров. С творчеством В. Набокова впервые

я познакомилась задолго до начала научной работы в области риторики и поэтики по (тогда еще самиздатовскому) роману «Дар». Уже тогда, при первом прочтении, меня поразило ощущение «дежавю», будто я читаю что-то давно знакомое и чуть ли не наизусть усвоенное. Догадка о том, чем было вызвано это впечатление, пришла значительно позже, не только после того как я стала серьезно заниматься риторикой и риторической поэтикой и разработала их современные концепции, изложенные в моих работах 1996–2013 гг., но именно после того, как я стала писать и публиковать собственную художественную прозу (около 2000 г.; ссылки см. ниже по тексту) и вновь занялась сбором и определением бабочек.

Предваряя дальнейшее, необходимо указать на краткое, но яркое и талантливое сравнительное исследование научного стиля величайших биологов — Ламарка, Палласа и Дарвина, — принадлежащее О. Э. Мандельштаму [Мандельштам; 1932]. «Сравним эту хищную, насквозь функциональную зарисовку жука (у Ч. Дарвина. — А. М.) с одним из описаний Палласа», — пишет Мандельштам, доказывая зависимость научного стиля от общей методологической и мировоззренческой концепции автора, — в котором «насекомое преподнесено как «драгоценность в оправе, как живопись в медальоне». Поэтика описания одного и того же объекта — жука-щелкуна — совершенно разная. Концепция борьбы за существование определила проявленный в описании жука «хищный и функциональный» стиль Дарвина; видение природы как гармонически устроенного неподвижного целого структурирует и смысловую структуру, и текстовое ее развертывание в описании Палласа. Мы обратились к работе О. Э. Мандельштама потому, что интересующий нас стиль энтомологического определителя, строящегося, как и все биологические определители, на бинарной линнеевской номенклатуре, соответствует последней описанной поэтом мировоззренческой концепции — «предустановленной гармонии» природы: «Систематика Линнея нуждалась в таких описаниях: «предустановленная гармония» в природе постигается непосредственно через классификацию, познавать и восхищаться одно и то же». *«Глаз натуралиста — орудие его мысли, так же как и его литературный стиль»*, — таков авторский курсив Мандельштама — вывод, целиком применимый к творчеству Владимира Набокова, натуралиста и художника.

Итак, спустя годы вновь открыв определитель насекомых, я увидела текст набоковских романов — а следом и своих романов тоже — совершенно иначе и яснее. Мне открылась внутренняя смысловая структура прозы обоих авторов, порождающие эту структуру принципы и их текстовая, вербальная реализация. И принципы, и структура имели столько общего с особенностями текста энтомологического определителя, что это побудило меня обратиться к стилистическому анализу исходного, «порождающего» образца — научного, профессионального определителя насекомых — и сопоставить результаты с наблюдениями над стилем набоковской и своей собственной прозы. Ограничимся в этой работе стилистическим своеобразием текста В. В. Набокова.

Представим далее специфические особенности организации и стиля текста энтомологического определителя и самого процесса определения насекомого, существенные для формирования прозы особого типа, условно называемой мной далее «энтомологической».

Линнеевская систематика имеет в своей основе систему категорий классической риторики. Основная единица биологической систематики — вид (*species*), от которого идет «лестница вверх» по ступеням обобщения: род (*genus*), семейство (*familia*), отряд (*ordo*), класс (*classis*), тип (*typus*) — и «лестница вниз» — разновидности (*varietas*) и пр. Но основной бинарной по структуре систематической единицей является пара РОД+ВИД (*ParnassiusApolloL.* — Парнассий аполлон, или просто «аполлон», столь часто упоминаемый в прозе Набокова, причина чего, очевидно, кроется не только в красоте самой бабочки семейства парусников, *Papilionidae*, но и особая значимость для поэта, литератора ее научного имени — Аполлон Парнасский). Эти родовидовые отношения — самое сердце риторической топики, центральная и первая речемыслительная модель среди всего обилия топосов (*τόποι*), число которых может достигать нескольких сотен; топос «род-вид, разновидности» — также и основа сократического определения, построенного на указании рода, ближайшего к виду (определяемому объекту) и так стремящегося открыть сущностные свойства объекта, иерархию его смысловых признаков, т. е. его идею (*ιδέα*).

Идея объекта как система его сущностных признаков, основанная на бинарном отношении род-вид (ближайший род и видовое отличие), в систематической номенклатуре и всегда — в процессе определения зоологического вида (в нашем случае — бабочки) выявляется (проявляется внешне, через видимые признаки) согласно принципу, сформулированному Аристотелем в «Первой аналитике»: «Распознать природу живого существа на основании чего-то внешнего возможно, если признают, что естественные воздействия изменяют тело и душу... Если признать это, а также то, что какое-то свойство имеет такой-то (соответствующий) знак... то мы в состоянии распознавать природу» [Аристотель, 1978, с. 253]. Таким образом, внешний образ (*εἶδος*) в соответствии с этим ведущим принципом античной эстетики и риторики, обязательно обнаруживает, проявляет сущностные свойства и целостную идею объекта. (Сам Аристотель иллюстрирует это так: откуда мы узнаем, что лев — жестокий и могучий хищник? Об этом свидетельствуют его грива, когти и зубы...). Итак, нет ничего внешнего, что не имело бы внутреннего смысла, и наоборот, нет ничего внутреннего, смыслового, что не проявлялось бы в некоем (неких) внешних признаках. (Заметим, что описываемый принцип, равно существенный для эстетики и для зоологической систематики, положен в основу как структурообразующий, например, в романе О. Уайльда «Портрет Дориана Грея»). Открытие, проявление внутреннего через внешнее — один из основополагающих общеэстетических принципов. «Всеобщим законом мировой композиции» называет в своей теории искусства «причастность обеих сфер (искусства и природы. — А. М.) к высочайшему синтетическому порядку: внешнего и внутреннего» Василий Кандинский [Кандинский, 2003, с. 161]; «Даже сегодняшний человек, — пишет он в той же работе, — не довольствуется уже только наружным. Его взгляд обостряется, его ухо напрягается, и его потребность видеть и слышать во внешнем внутреннее непрерывно растет» [Там же, с. 195]. Это наблюдение мастера, справедливое для эпохи создания его обобщающего труда (20-е годы XX в.), возможно, уже не столь актуально спустя сто лет для современного нам

искусства, в котором, как предсказывал Кандинский, «человек совершенно поглощен внешним, внутреннее для него мертво» [Там же; с. 117]. Именно это омертвление «внутреннего» приводит старейших хранителей классического искусства в современном мире к заключению о том, что такое искусство или то, что принято было называть искусством, сегодня «умерло» [Андреева; 2014]. Потому именно напряженные и успешные поиски способов выражения внутреннего во внешнем делают для нас сейчас искусство прозы Владимира Набокова захватывающе интересным, и именно выявление приемов, способов, а главное — общих принципов этого выражения и их истоков в «энтомологической прозе» — предмет исследования в настоящей работе.

Итак, целостная система внешних признаков объекта (бабочки, человека, пейзажа, даже события), — наиболее важных, таких, без которых объект не был бы самим собой, т. е. «сущностных» (в противоположность «привходящим», тоже принадлежащих объекту, но не определяющим его), — говорит нам об его идее и смысловой устроенности.

Воспитание энтомолога-любителя, держащего в руках неизвестную ему бабочку, и образование энтомолога-профессионала неизбежно ведут их к страницам специального энтомологического определителя — страницам, над которыми обоим предстоит провести значительную часть жизни. Текст биологического определителя устроен своеобразно. Это своеобразие имеет свои яркие особенности в определителе насекомых, красота и миниатюрность которых поражают совершенством (не одному только В. Набокову, но и любому энтомологу, прежде всего — лепидоптерологу, специалисту по бабочкам, приходила мысль о божественной неслучайности этой иначе не объяснимой красоты). Устройство текста определителя, связанное с процессом работы с ним — определении вида пойманного животного или сорванного растения — неизбежно формирует у самого энтомолога — даже и любителя, а особенно у специалиста, — уникальные свойства восприятия объекта, постоянно направляя движение глаза и движение мысли, требуя непрерывных сопоставлений, противопоставлений и оценки: 1 — тончайших различий цвета (охристый — рыжий — огненный — золотой — золотистый — лимонный — желтый — желтоватый; ржаво-красный — буро-красный; черный — смоляно-бурый и пр., и пр. (заметим, что частотность и относительная доля составных цветообозначений в тексте определителя велики); 2 — различий формы (округлый — круглый — булавовидный — веретенообразный — стебельчатый и пр. : «личинки вальковатые, б(ольшей) ч(астью) слегка желтоватые, обычно без волосков, но иногда с небольшими отростками на чл(ениках) тела» и под. [Определитель, 1929, с. 42]; 3 — количественных отношений (короткий — укороченный — коротковатый — недлинный и пр.) и сопоставления качественных особенностей (пятна не слиты в полосы — пятна слиты в полосы; жилки крыла R4 и R5 на общем стебельке — жилки R3 R4 R5 на общем стебельке и пр. [Там же, с. 53]. Чтобы все это рассмотреть, нужно вооружиться бинокляром, терпением и спокойствием к неудачам — ведь если будет неверно оценено любое различие «ключа» определителя — текста, который после мысленного ответа на все вопросы приводит к указанию на вид определяемого насекомого, — придется повторять все с самого начала. Зато результат — не только определенная с точностью до вида, а иногда и подвида

бабочка, которую теперь можно этикетировать, пользуясь столь же строгими правилами, но и острый, цепкий глаз, способный улавливать мельчайшие различия формы, цвета, размера, а также особая зрительная память — способность на долгое время, а с ходом лет — и навсегда — удерживать тончайше нюансированные и мелко дифференцированные зрительные впечатления; это также, что немаловажно, и четкость мыслительных операций, их бинарная упорядоченность и вместе с тем — разветвленная сложность, оттренированная в постоянных процессах анализа и синтеза (риторический топос «часть и целое»), индукции и дедукции (топос «род и вид, разновидности»). Так, при определении, например, вида бабочки из рода *Thecla* из семейства *Lysaeidae* — голубянки, представлявшего для В. Набокова специальный интерес, нужно выбрать один из двух следующих членов бинарной оппозиции: «На з(аднем) кр(ыле) снизу у хвостика большое голубое пятно, которое простирается до белой поп(еречной) черты, низ серый с белой поп(еречной) чертой, перед краем ряд рыжих пятен, иногда сливающихся. Цвет сверху бурый, с рыжими пятнами у хвостика (иногда еще другие рыжие пятна). 29–34 мм. Центр, юг \ \ На з(аднемкр(ыле) снизу у хвостика или вовсе нет голубого пятна, или только его следы. Рыжая полоса или пятна по краю» [Там же, с. 819]. Для определения одного из видов обычных бабочек — белянок — головоломная и трудная для глаза задача: попробуйте различить: «П(ереднее) кр(ыло) в два или менее раз длиннее своей шир(ины); самец белый с черным пятном на верш(ине) п(переднего) кр(ыла), которое не вытянуто по п(ереднему) краю к осн(ованию), обычно сплошное и иногда продолжается вдоль внеш(него) края кзади. Самка сплошь белая или со слабым затенением верш(ины) \ \ П(ереднее) кр(ыло) более чем в два раза длиннее своей шир(ины), самец белый с черным пятном на верш(ине) п(ереднего) кр(ыла), которое прервано у внеш(него) края белыми пятнами, загибается к осн(ованию) по п(ереднему) краю и не дает никаких продолжений кзади. Самка сплошь белая или с таким же, но более св(етлым) пятном» [Там же, с. 818].

Как видите, работа глаза и мысли постоянно осуществляется здесь в структуре бинарной оппозиции — сопоставления (противопоставления и аналогии) двух внешних признаков объекта. Топос «сопоставление» — один из важнейших в риторике; антитеза же занимает особое место в системе риторических фигур, не только отражая эту значительнейшую речемыслительную операцию, но и имея особую связь с *отношением «внешнее»/«внутреннее»* и, что очень интересно для нас, с *категорией времени*, обладая особой ролью в создании *времени в художественном тексте*. Не случайно, исследуя феномен композиции художественного произведения и определяя понятие композиции, В. Кандинский открывает эти связи как основополагающий закон художественного построения: «И в этом определяющем для абстрактного искусства пункте уже сейчас открывается закон со- и противопоставления, выдвигающий два принципа — принцип параллели и принцип контраста» [Кандинский; 2003; с. 161] (заметим, что теория Кандинского строится вовсе не только применительно к абстракционизму, но охватывает значительно более широкий круг эстетических явлений, искусство вообще). О категории «порядок» — важнейшей категории классической эстетики — и в художественном построении говорится также следующее: «Под порядком я

понимаю здесь не только математически «гармоническое построение», при котором все элементы распределены в точно выверенных направлениях, но и структуру, основанную на принципе противопоставлений» [Кандинский; 2003; с. 186]. Анализируя свое восприятие полотен Рембрандта, художник отмечает: «... Я чувствовал довольно сознательно, что деление это у Рембрандта (на темные участки картины и противопоставленные им светлые. — А. М.) дает свойство его картинам, мною еще ни у кого не виданное. Получалось впечатление, что его картины длительны, а это объяснялось необходимостью продолжительно исчерпывать сначала *одну* часть, а потом *другую*. Со временем я понял, что это деление присваивает живописи элемент ей будто бы недоступный — *время*» [Кандинский, 2003, с. 32] (в автобиографической книге «Текст художника. Ступени», опубликованной в указанном издании). Далее мы специально остановимся на особой значимости времени в «энтомологической прозе»; здесь же добавим, что открытием Кандинского является и роль таких структурных элементов художественного текста, *создающих в нем время*, как повтор и как «извилистость» линии: повтор — также один из больших и содержательных (включающих множество разновидностей) типов риторических фигур; «извилистость линии» в литературном тексте создается сложностью синтаксического построения вообще и «разветвленными» периодами в частности (подробнее об этом см. ниже). И все же важнейший принцип и прием, важнейшая риторическая фигура как элемент построения произведения, создающий в нем *время*, — антитеза. Именно противопоставление, этот «принцип Рембрандта», создает постепенное раскрытие «внутреннего», содержательного, — той глубинной смысловой напряженности и силы произведения, что может открываться адресату постепенно — «лишь со *временем* — вначале неясно и будто бы крадучись, а потом получать все большую и большую, все растущую силу звучания» — воплощать «элементы скрытого времени, жутко таинственного» [Кандинский, 2003, с. 32].

Отличительной чертой текста биологических, особенно — энтомологических, определителей является их поэтическая образность. Поскольку передать характерную (систематически важную, существенную для определения насекомого) черту не всегда удастся ее прямым описанием, то кратким, семантически емким средством служит метафора, чаще всего изобразительная: «скулы в нежных волосках» [Определитель, 1929, с. 581] или «лицо одноцветно белое» [Там же; с. 571] (о мухах). Метафоричны принятые в систематике названия частей тела насекомого: шпоры, пятки, тазики конечностей; реснички глаз (у пчел); маточное (пчелиное) молочко; ножны яйцеклада; хоботок — ротовой аппарат бабочек и многих других сосущих насекомых; жгутик усика — булава усика; усики коленчатые, булавовидные, гребенчатые, четковидные и пр. [Там же, с. 605] бока переднеспинки с бортиком; на грудных сегментах наличник, и пр., и пр. Или: «Лоб нередко несет характерную скульптуру и различные выросты. Большую часть передней поверхности головы занимает лицо, отличающееся часто особенной окраской» (из описания отряда перепончатокрылых. [Там же, с. 603]. Стадии развития насекомого также обозначаются метафорически: имаго (*imago*) — «образ» — взрослая стадия; «куколка» (*пура*); личинка (от «лик», «личина»); как видно из приведенных примеров, субъектом метафоры служат в основном названия частей человеческого тела

или быта, но нередко им становится далекое от насекомого животное (ср.: «пчелы-кукушки» — паразиты, развивающиеся в гнездах других пчел; «зоб» для обозначения полости тела пчелы для переноса нектара, и под. ).

Характерно для текста биологических описаний и множество сложных, метафорических по природе прилагательных, служащих для описания строения насекомого. Они образованы часто по модели: существительное (объект сравнения) + «видный» (листовидный, нитевидный, грушевидный и пр., и пр.: «сердцевидная площадка» в составе груди перепончатокрылого, «ланцетовидная ячейка стебельчатая» на их крыле и др.). Можно сказать, что метафора для описания формы частей тела насекомого и тонкая цветовая нюансировка для описания их цвета — основные структурно-семантические принципы текста энтомологического определителя.

Многочисленны метафоры и метонимии для названий систематических групп и видов насекомых: *Geometridae* — пяденицы; *Sarcophaga* — мясная муха, откладывающая яйца в гниющую плоть, и пр. Отметим также, что традиционная энтомологическая номенклатура (система названий видов) излюбленных В. Набоковым бабочек строится на древнегреческой мифологии. Среди семейств есть и *Hesperidae*, и *Nymphalidae*, и *Satyridae* (семейство по преимуществу лесных бабочек), и *Silphidae*, и др. подобные. Виды самых красивых дневных бабочек — папилионид, парусников, кроме *Papilio*, — *Thais* (вспомним Таис Афинскую), *Parnassius* (обитатель Парнаса); из нимфалид упомянем *Vanessaio* (обе части названия, родовое и видовое, напоминают нам сюжеты античной мифологии); то же и из голубянок (само семейство *Lycaenidae* названо по тому же номену, что и Аполлон Ликейский) — роды *Lycaena*, *Zephrus*, *Thecla*...

Обобщая сказанное о смысловой структуре и поэтических особенностях текста биологического определителя вообще и определителя бабочек — в частности, подчеркнем, что главное в них — отношения общего и особенного (риторический топос «род и вид», топос «определение» (ближайший общий род и видовое отличие / дифференциальные признаки в смысловой иерархии), топос «свойства, признаки»). Поэтические, эстетические свойства текста определителя формируются в первую очередь двумя средствами: 1 — яркой деталью, с помощью которой выражен отличительный признак систематической единицы (дифференциальный признак в описании таксона регулярно получает текстовое выражение как эстетически значимый элемент, например: «эпиплевры металлические. Верх медно-бронзовый, надкрылья медно-бурые до ярко-зеленых с белыми перевязями». [Там же, с. 276]; 2 — метафорой, чаще всего основанной на зрительном сходстве или восходящей к античной мифологии.

Эти отношения общего и особенного являются не только структурообразующим принципом текста определителя, но и двумя необходимыми и достаточными компонентами особого дара — дара талантливого систематика. Это, во-первых, способность видеть объект в целостности его зримого, чувственно воспринимаемого образа: профессионал или одаренный любитель могут издали, не видя вблизи и не рассматривая в поисках систематических признаков бабочку, птицу или другой биологический объект, определить ее с точностью до вида; во-вторых, это способность зрительно запоминать не

только целостный комплекс внешних признаков объекта, но и каждую его специфическую деталь, имеющую систематическое значение, и из общего «нерасчлененного» чувственного впечатления (образа) вычленять те немногие, но важнейшие детали (признаки), совокупность которых составляет как внутренний, содержательно-смысловой, понятийный (*idéa*), так и зрительный, чувственно воспринимаемый (*éidos*) «каркасы» образа. Не требует комментария то значение, которое имеет подобный «дар систематика» для формирования особого писательского дара и индивидуального стиля писателя.

Третье существенное «слагаемое» такого дара, сформированного на основе занятий систематикой или коллекционирования насекомых, — особое же видение и вообще восприятие природы. Пейзаж — застывшее мгновение жизни — воспринимается как необходимая «рамка» для внезапно увиденного и столь желанного экземпляра, во всем многообразии своих проявлений, но всегда с преобладанием зрительных. И запечатлевается эта картина навсегда, во всей своей моментальной яркости, — остановленное мгновение, из которых составляется некая внутренняя видеотека. Такое восприятие произвольно формируется, оттачивается, созревает и сохраняется. Дело в том, что «внутренний глаз» зоолога, в процессе «охоты» (а с некоторого уровня развития — и всегда) постоянно настроенный на внезапное появление в поле зрения желанного объекта, образ которого также прочно запечатлен, при осуществлении этого события активизируется так, что момент во всей целостности никогда уже не изгладится из памяти. Здесь действуют некие особые механизмы психики, вероятно, по природе близкие или тождественные импринтингу. Свет, цвет, форма, звук, запах — все восприятия максимально обостряются; в тексте определителя и в восприятии природы коллектором эта комплексность расчленяется и актуализируется соответственно риторическим топосам «обстоятельства» и «целое/часть»: место, время, условия — риторические разновидности топоса «обстоятельства» — составляют структурные элементы как описания многих видов в определителе, так и неперменные части текста на этикетке, составляемой к каждому пойманному экземпляру; существенные черты картины природы фиксируются коллектором в полевом дневнике, а писателем — соответственно манере, выработанной в энтомологической практике, — в художественном тексте (здесь в топос «условия» входит отнюдь не все многообразие элементов пейзажа, но, в отличие от фотографии и сходно с художественным его изображением, — только существенные, «каркасные», необходимые детали: цветущие в этот момент растения, их цвет и запах, состояние атмосферы, облачность и пр.). Так, при описании в определителе бабочек семейства *Sphingidae* (Бражники — отметим метафору) читаем: «Баб(очки) летают чаще всего в сумерки, на цветах, на лету запуская в них свой длинный хоботок (есть, впрочем, и дневные и ночные виды), нек(оторых) можно ловить над водою, где они пьют, втягивая воду на лету, «купаются» [Определитель, 1929, с. 850]. Голубянка *Lucana*: «Повсюду, на севере на торфяниках в нач(але) лета летает более крупная раса, на сухих местах и на юге — мельче... *L. Optilete*: «Лесная полоса, на торфяниках, нач(ало) лета» [Там же, с. 822–823]; о роде бабочек *Aspilates* из геометрид — «Степная полоса. Связана с полынью. Начало лета» [Там же, с. 876] и пр.

Перейдем теперь к процессу определения бабочки или любого вида животных и растений с помощью текста биологического определителя. Как было сказано, процесс определения бабочек занимает у коллектора, любителя или профессионала-систематика нередко не меньше времени, чем сбор самих объектов и формирует особенности и его мышления, и восприятия. Это процесс следования за текстом определителя с выполнением его указаний (рассматривания и нахождения ключевых признаков, сравнения, сопоставления: анализа и синтеза, индукции и дедукции, организованных в «ключе» определителя — основной части его текста — как последовательный выбор одного из предложенных членов бинарной оппозиции — альтернативы: «Определительные таблицы основаны на противоположении двух различных признаков, что дает возможность не сравнивать описание длинных рядов различных насекомых, а, идя от признаку к признаку, прямо добраться до нужного названия» [Определитель, 1929, с. 22]. Например: «1 (4). Усики утолщены на конце. Если у нашего насекомого усики действительно утолщены, то переходим к следующему пункту, если же этот признак не подходит, то берем тот пункт, который стоит в скобках, т. е. 4 (1). Усики не утолщены на конце. Предположим, что подходит второе, тогда переходим к следующему 5 пункту, напр., 5 (10) Окраска сверху черная» [Там же] и пр. Самое важное для этой специфической деятельности — 1) постоянное сопряжение, единство зрительных и мыслительных операций; 2) последовательные и непрерывные выборы одной из двух предложенных альтернатив — признаков («идя всегда вперед и никогда не возвращаясь назад» [Там же], что придает каждому такому выбору «окончательный» и весьма ответственный характер: нельзя не выбирать или выбирать что-то третье, причем правильность решения каждый раз определяет успех всего предприятия, а таких решений нередко приходится принимать при определении одного экземпляра множество: ключи определения могут оказаться очень длинными; 3 — процесс всегда движется от общего к частному: от отряда к подотряду, затем — к семейству, иногда подсемейству, роду и наконец к виду, после чего может понадобиться определение подвида и разновидности. Конечно, с опытом и ростом профессионализма коллектор может идти прямо к определению вида или даже подвида, поскольку общий облик экземпляра, его габитус, для знатока уже достаточны. Но для этого в пристальных занятиях определением нужно провести несколько лет, в течение которых тренируются зрительное восприятие (способность уловить и мгновенно оценить общее впечатление от объекта, точность, острота, способность различать цвета и оттенки, а с ним и мыслительные операции — в первую очередь топоры «род и вид», «разновидности», «свойства и признаки», «сравнение», «сопоставление», «определение». Из сказанного ясно, насколько скрупулезным и отчетливым, точным и сосредоточенным на мельчайших и самых характерных деталях объекта, а вместе с тем и образным становится восприятие коллектора и насколько прочной — его способность удерживать внимание и запечатлеть в зрительной и когнитивной памяти общий габитус («общий вид, склад») и отличительные черты насекомого. То же мы можем сказать и о восприятии и запоминании картины природы, пейзажа. Важно также, что, несмотря на принципиально «линейный» ход процесса определения, при неточностях и неудачах приходится постоянно возвращаться по

ключу назад, отыскивая ошибку — тот признак, который был неверно выбран из предложенной альтернативы, всякий раз вновь оценивая признаки объекта и корректируя выбор. Над текстами ботанических и зоологических определителей, особенно энтомологических, и я провела не менее, а то и куда более часов, чем над словарями за всю долгую профессиональную жизнь филолога-русиста, переводчика, писателя.

Стиль В. Набокова — его «логос», в древнегреческом, классическом античном смысле этого эстетического термина, синкретически объединяющем слово и идею [Лосев, 1969, с. 532–533], — не столько и не только особенно оформленная языковая материя, но и сама материализованная мысль его текстов. *«Когда-то Флобер мечтал написать книгу, которая поддерживалась бы одною лишь силою стиля. Набоков приблизился к решению этой задачи... Его Муза достигает едва ли не античного совершенства»*, — замечает Н. А. Анастасьев (сравнение с античностью здесь не случайно и не поверхностно) [Анастасьев, 1990, с. 26].

Острое до пронзительности, напряженное чувство времени и характерный способ описания этого чувства — непосредственное метафорическое выражение его в тексте — сильнейшая примета стиля Набокова, порожденная особостью его временного модуса восприятия мира — структурообразующей доминантой всего творчества. О текстовых принципах и приемах создания времени в произведении мы говорили выше. Иван Бунин, художник, не менее сильно «раненный» временем и так же, как Набоков, пронзенный стрелой векторной однонаправленности времени, никогда не описывает этого страдания, передавая его иными текстовыми средствами. Но описание, как тип речи, у Набокова настолько всесильно, что касается и неприкосновенного, метафорой открывая глубочайшую душевную рану. Как сухая бабочка в энтомологической коллекции — хрупкая мумия мгновения, — рассыпается в прах снег — первая метонимическая составляющая образа России для нерусского сознания (ср. о структуре образа России в английской литературе [Михальская, 1995]): *«Все тихо, все околдовано светлым диском над русской пустыней моего прошлого. Снег — настоящий на ощупь; и когда наклоняюсь, чтобы набрать его в горсть, полвека жизни рассыпается морозной пылью у меня промеж пальцев»* («Другие берега» [Набоков, 1992]). В смысловой структуре этого описания совмещено несколько разнообразных и тесно связанных элементов: 1 — «пустыня-пыль-рассыпается-промеж пальцев» (с коннотацией: сухость, песок, прах, потеря); 2 — скрытые и явные аллюзии к Пушкину («русская снежная пустыня» в «Зимней дороге»: *Сквозь волнистые туманы || Пробирается луна, || На печальные поляны || Льет печально свет она...* — и далее, к концовке, — о времени: *Звучно стрелка часовая || Мерный круг свой совершит...* [Пушкин, 1959] — и, конечно, «Евгений Онегин»: *«Морозной пылью серебрится || Его бобровый воротник»* [Пушкин; 1960]). Смысловые центры источников этих аллюзий — снег — пустыня — время — пыль; 3 — горсть — пригоршня праха: аллюзия не столько к библейскому тексту, сколько к поэме Т. С. Элиота «Бесплодная земля»: *И я покажу тебе нечто отличное || От тени твоей, что утром идет за тобою, || И тени твоей, что вечером хочет подать тебе руку: || Я покажу тебе ужас в пригоршне праха* (пер. А. Сергеева [Элиот, 2000]) — ужас ничтожной краткости жизни и тщеты су-

щего; 4 — наконец, простая «прямая» метафора: «полвека жизни рассыпается морозной пылью у меня промеж пальцев», совмещающая и обобщающая все смыслы, воплощая их в ткань текста. Таково описание сложнейшего чувства: ведь для «энтомологического» сознания автора описанию подлежит все, и все подвластно описанию, стоит только найти и расположить в тексте существенные признаки объекта. Эта методология творчества — вызов традиции русской литературы, выраженной Ф. М. Достоевским: *«Без фактов чувств не опишешь... А так писать — похоже на бред или облако»* («Подросток» [Достоевский, 1990]), — традиции, воспринятой и Иваном Буниным.

То же болезненное чувство времени как стрелы жизни — преходящей, проносимой — в обращенном к детству эпиграфе романа «Дар»: *«Дуб — дерево. Роза — цветок. Олень — животное. Воробей — птица. Россия — наше отечество. Смерть неизбежна. П. Смирновский. Учебник русской грамматики»* [Набоков, 1992]. Статичность первых пяти общих мест этого ряда, их вневременность, а следовательно, их пасторальная «невинность», контрастирует с векторной устремленностью, драматичной трагичностью заключительного: *«Смерть неизбежна. Самое сложное и особенное, самое характерное для мировосприятия и стиля Набокова, вероятно, и заключено в том, что все силы автора устремлены на остановку движения времени — то в мгновении (как поймка бабочки — остановка ее полета), то в бесконечности (описание фиксированного объекта, сохранение бабочки в вечности). Потому и действие в «энтомологической» прозе подвергается описанию по тем же принципам, какие служат описанию статичного, а не динамичного объекта.* Нельзя не привести здесь стихотворения В. Набокова (1943) — аллюзию к известной оде Горация и пушкинскому «Памятнику»:

На описание бабочки  
Нашел ее, поймал и окрестил  
Созвучно таксономии латыни.  
Я описал ее — а значит, возвестил  
Я с нею и себя в веках отныне.

Простерта на булавке, как во сне,  
Вдали от вредных родичей и тленья,  
Свой прах переживет и в тишине  
Пребудет эталоном для сравненья.

Стихи, картины, троны королей  
И камни, что целуют пилигримы,  
В своем бессмертье с бабочкой моей  
И красной этикеткой несравнимы.

(пер. А. Михальской)<sup>1</sup>

Заметим, что с героем романа «Дар», Федором Годуновым-Чердынцевым, у автора были *«некоторые общие интересы, как например, литература и чешуекрылые»* («Дар». Предисловие [Там же]). Потому фрагменты прозы,

<sup>1</sup>Красная этикетка — специальная этикетка, которой снабжается т. н. «голотип» — типичный («идеальный») экземпляр, служащий объектом при описании нового вида и хранящийся в музейной коллекции.

иллюстрирующие наши наблюдения, мы выбираем именно из этого текста, возможно, нарочито «энтомологического»: и автор, и повествователь — герой романа соединены общей страстью: к бабочкам.

Ярчайший образец «энтомологической прозы» В. Набокова — начало романа, первый его законченный смысловой фрагмент, в тексте которого предметом описания служит событие. *Описание события не как процесса, текущего во времени, не как действия или последовательности «начала-середины-конца»* [Лосев, 1969, с. 339–370], но как вневременного «предмета», как остановленного в неподвижности объекта — «пойманной бабочки» — один из главных структурообразующих принципов стиля Набокова:

*Облачным, но светлым днем, в исходе четвертого часа, первого апреля 192... года (иностраннный критик заметил как-то, что хотя многие романы, все немецкие например, начинаются с даты, только русские авторы — в силу оригинальной честности нашей литературы — не договаривают единицу), у дома номер семь по Танненбергской улице, в западной части Берлина, остановился мебельный фургон, очень длинный и очень желтый, запряженный желтым же трактором с гипертрофией задних колес и более чем откровенной анатомией. На лбу у фургона виднелась звезда вентилятора, а по всему его боку шло название перевозчицкой фирмы синими аршинными литерами, каждая из коих (включая и квадратную точку) была слева оттенена черной краской: недобросовестная попытка пролезть в следующее по классу измерение [Там же].*

Первая фраза — не только нарочито стандартное романное «начало» (время и место действия, с комментарием критика — первым «ответвлением», указывающим на одну из основных тем произведения — «честность литературы»), но для профессионального энтомолога — перифраз энтомологической этикетки на пойманный экземпляр насекомого: как полагается при этикетировании, указывается не только точная дата, географическое положение, далее — более узко: биотоп (относительно однородный по биотическим факторам среды участок пространства), растительность, если необходимо — и облачность, освещенность, время суток. Также подробно, но от конкретного к общему, определяется в романе место «поймки» события. Само событие — «*остановился мебельный фургон*», едва будучи упомянуто, сразу же превращается в описание предмета — субъекта действия: самого фургона и трактора. Длина и цвет с оценкой выраженности этих признаков («*очень длинный и очень желтый*») выделяются как главные для фургона; метафора одушевляет трактор, который и описывается далее как зоологический объект: цвет («*желтый же*»), «*гипертрофия задних колес*», «*более чем откровенная анатомия*» — все это перифраз и стилизация энтомологического описания: отмечена гипертрофия задних конечностей, намек на такое же «переразвитие» половых органов (специалист знает, что систематика многих бабочек, в частности — любимых писателем голубянок, основана на особенностях развития и формы различных частей их полового аппарата). Вторая фраза, дополняющая и завершающая фрагмент, служит уточнением, добавляя новые, необходимые, но дополнительные признаки, включая мельчайшие детали, придающие описываемому объекту достоверность бытия, а событию — достоверность факта: «*на лбу у фургона... звезда вентилятора*»; по всему боку, словно полоса по брюшку, — название фирмы: «*синими аршинными*

литерами, каждая из коих (включая и *квадратную точку*) была *слева* оттенена *черной краской*) (цвет, размер, форма, место элементов надписи детализированы спокойно и четко, словно в тексте определителя фиксируются особенности рисунка на теле насекомого). Второе «ответвление» фрагмента завершает его: «*недобросовестная* попытка пролезть в следующее по *классу* измерение» — снова возникает тема «честности»; «недобросовестность» предстает как попытка нарушить систему-классификацию, «пролезть» в более высокий по уровню «класс» (о порядке зоологической, в частности, энтомологической, классификации см. выше).

*Деталь у Набокова — главное в описании любого объекта, как описание — главное в «энтомологической» прозе; иногда внимание к объекту автор привлекает даже не явленной деталию, а только еще готовой явиться, до времени скрытой, а то и всего лишь возможной: и такие, воображаемые, подробности создают образ объекта парадоксально более яркий, чем реальные.* Об этом принципе говорит сам автор («Дар»), задавая в начале романа периодический ритм, «условия» и «правила» своей прозы:

*Опытным взглядом он искал в ней (улице — объекте описания) того, что грозило бы стать ежедневной зацепкой, ежедневной пыткой для чувств, но, кажется, ничего такого не намечалось, а рассеянный свет весеннего серого дня был не только вне подозрения, но еще обещал умягчить иную мелочь, которая в яркую погоду не преминула бы объявиться; все могло быть этой мелочью: цвет дома, например, сразу отзывающийся во рту неприятным овсяным вкусом, а то и халвой; деталь архитектуры, всякий раз экспансивно бросающаяся в глаза; раздражительное притворство кариатиды, приживалки, — а не подпоры, — которую и меньшее бремя обратило бы тут же в штукатурный прах; или, на стволе дерева, под ржавой кнопкой, бесцельно и навсегда уцелевший уголок отслужившего, но не до конца содранного рукописного объявленьца — о расплыве синеватой собаки; или вещь в окне, или запах, отказавшийся в последнюю секунду сообщить воспоминание, о котором был готов, казалось, завопить, да так на углу и оставшийся — самой за себя заскочившей тайной. Нет, ничего такого не было (еще не было) [Там же]...*

Угроза, пытка, подозрение, неприятное, раздражение, притворство, тленность (прах, ржавый, временность (временно уцелевший, отслуживший: «не до конца содранное рукописное объявленьце», «расплыв синеватой собаки») — вот перечень смысловых центров этого периода, организованных одной доминирующей идеей — идеей утраченного времени. *Парадокс смещения и смещения явного и неявного (угадываемого), кажущегося и реального, «расплыва» и мелкой, меткой точности — вот еще один действенный принцип этой прозы, непрерывно создающий ее загадку, «тайну» для разгадывания — постоянный генераторный механизм напряжения.*

В набоковских описаниях обращают на себя внимание и сложные прилагательные, созданные автором по излюбленной в зоологических описаниях модели, отмеченной нами выше, — со второй частью «образный»: «*храмообразный буфет*» и пр. («Дар»), и вообще многочисленные и разнообразные сложные прилагательные, соответствующие традиционной стилистике зоологических описаний (ср. в «Даре» же: «*хмуро-вежливая, хмуро-нетерпеливая барышня*»; «*фамильярно-фальшивый голосок*» и мн. под.). Сложные прилагательные в набоковском тексте вызваны к жизни

необходимостью, принуждающей автора следовать еще одному имманентному стилиобразующему принципу его прозы: *потребности в предельном смысловом сжатии, семантической компрессии*. Этот принцип, вероятно, также порожден ранним воздействием на автора прозы зоологической. Он побуждает писателя сжимать в один сложный период, часто зевгматический, множество мелких событий, ассоциаций, комментариев, наблюдений и, конечно, деталей, деталей, деталей:

*Если б Александра Яковлевна непосредственно после случившегося свиделась с Олей, то может быть и вышел бы из этого для обеих какой-нибудь сентиментальный толк. К несчастью, это случилось несколькими месяцами позже, во-первых, потому, что Оля отсутствовала, а во-вторых, потому что горе Александры Яковлевны не сразу приняло ту деятельную и даже восторженную форму, какую застал Федор Константинович. Оле в некотором смысле не повезло: была как раз помолвка ее сводного брата, дом был полон гостей, и когда без предупреждения, под тяжелой траурной вуалью и с лучшей частью своего скорбного архива (фотографиями, письмами) в сумке, и вся готовая к блаженству обоюдных рыданий, явилась Чернышевская, то к ней вышла хмуро вежливая, хмуро нетерпеливая барышня в полупрозрачном платье, с кровавыми губами и толстым белым носом, и рядом с боковой комнаткой, куда она ввела гостью, подвывал граммофон, и конечно никакого разговора не получилось. «Я только долго на нее посмотрела», — рассказывала Чернышевская и после этого тщательно отрезала на многих маленьких снимках и Олю, и Рудольфа, — хотя этот-то посетил ее сразу, и валялся у нее в ногах, и головой бился о мягкий угол кушетки, и потом ушел своей чудной легкой походкой по синему после весеннего ливня Курфюрстендам [Там же].*

Описание может быть создано и по принципу *перечисления деталей*:

**«и за буфетом одиноким,  
забытым в комнате пустой,**

*— на пыльных полках которого прозябали: ожерелье из волчьих зубов, алмазолитовый божок с голым пузом, другой, фарфоровый, высовывающий в знак национального приветствия черный язык, шахматы с верблюдами вместо слонов, членистый деревянный дракон, сойотская табакерка из молочного стекла, другая агатовая, шаманский бубен, к нему заячья лапка, сапог из кожи маральих ног со стелькой из коры лазурной жимолости, тибетская мечевидная денежка, чашечка из кэрийского нефрита, серебряная брошка с бирюзой, лампада ламы, — и еще много тому подобного хлама, который — как пыль, как с немецких вод перламутровый Gruss — мой отец, не терпя этнографии, случайно привозил из своих баснословных путешествий» [Там же].*

Все приведенные выше фрагменты дают возможность убедиться еще и в том, что единственным организующим принципом, аранжирующим все это бесконечное многообразие случайных элементов, служит *принцип ритма*. Проза Набокова — проза ритмизованная, *периодическая*. Риторический период Набокова отличается от классического Цицеронова разомкнутой в бесконечность авторской эмоции восходящей частью (протасис) («стрела времени» взмывает высоко в небо прошлого, создавая то «скрытое время, жутко загадочное», о котором писал Кандинский — см. выше), но оно подчеркнуто лаконично в нисходящей (аподосис): все тщетно, падение неизбежно и не возвращает утраченного.

Все найденные нами стилиобразующие принципы особой, «энтмоло-

гической», прозы Владимира Набокова чистейшим образом проявлены в следующем двойном периоде из романа «Дар»:

*После обеда в четверг, восемнадцатого, в восемнадцатую же годовщину смерти Олиного отца, они запаслись ставшим уже совсем толстым и самостоятельным револьвером и в легкую дырявую погоду (с влажным западным ветром и фиолетовой ржавчиной анютиных глазок во всех скверах) отправились на пятьдесят седьмом номере трамвая в Груневальд, чтобы там, в глухом месте леса, один за другим застрелиться. Они стояли на задней площадке, все трое в макинтошах, с бледными, распухшими лицами, и Яшу как-то странно опроцала старая кепка с большим козырьком, которой года четыре он не носил, а сегодня надел почему-то; Рудольф был без шапки, ветер трепал его светлые, откинутые с висков волосы; а Оля, опершись спиной о задний борт и держась за черную штангу белой, крепкой рукой с большим перстнем на указательном пальце, глядела прищуренными глазами на пробежавшие улицы и все наступала нечаянно на рычажок нежного звоночка в полу (предназначенного каменной ножище вагонновожатого, когда зад вагона становится передом) [Там же].*

Это и компрессия объекта описания (в данном случае события, т. к. у Набокова и события вневременны: «зад вагона» постоянно и принципиально «становится передом», события оборачиваются, словно избушка Бабы Яги); события статичны, словно пойманный, остановленный на лету экземпляр чешуекрылого, подвергаемый пристальному рассмотрению не во временной последовательности элементов, а «подетально», что для читателя, ожидающего привычного в повествовании временного модуса, создает фигуру зевгмы, нарочитого нарушения логических отношений элементов (но у Набокова не временная, а иная, «энтмологическая», логика — логика систематика); это и структурирование начала описания по образцу текста энтмологической этикетки (см. выше: время суток, погода, ветер, растительность, особенно — цветущие в момент поимки растения) и пр.); это и обилие биологической терминологии с ее специфической образностью («дырявая» погода — ср. название одного из самых обычных видов растений — «зверобой продырявленный»), и точность избранных деталей — дифференциальных признаков объекта (номер трамвая, подробно описанный козырек кепки обреченного Яши, перстень Оли именно на указательном пальце и пр.), и точность образности цветовой палитры («фиолетовая ржавчина», белая рука и черная штанга); наконец, восхитительные блески антитез, вспыхивающие в тексте внезапно и постоянно и образующие его материю, словно переливчатые чешуйки — крыло бабочки.

В моей же «энтмологической прозе» (романы «Порода. The breed» [Михальская А.; 2008], «Фоху. Год лисицы» [Михальская А.; 2012] и особенно — «Профессор риторики» [Михальская А.; 2013]) зоология и риторика, классическая древность и современность, непрерывность человеческой культуры и вечная природа становятся главными персонажами и кроме того в своем единстве задают смысловую и текстовую структуру романов, порожденных не только замыслом и опытом автора, но также смысловой и стилистической структурой энтмологического определителя.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Анастасьев Н.* Башня и вокруг. Взгляд на Владимира Набокова. В кн.: Набоков, Владимир. Избранное. М.: «Радуга», 1990.
2. *Андреева О.* Ирина Антонова: Жду зеленых листочков. Интервью. Русский репортер . 2014. 6 марта.
3. *Аристотель.* Соч. в 4-х тт. Т. 2. М., 1978.
4. *Достоевский Ф. М.* Подросток // Собрание сочинений в 15 тт. Л.: «Наука», 1990. Т. 8.
5. *Кандинский В.* Точка и линия на плоскости. Спб.: Азбука-Классика, 2003.
6. *Лосев А.* История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон. М.: «Искусство», 1969.
7. *Мандельштам О.* К проблеме научного стиля Дарвина. // За коммунистическое просвещение. 1932. 21 апреля.
8. *Михальская А.* Фоху. Год лисицы. М.: Флюид, 2012.
9. *Михальская А.* Порода. The breed. М.: ЭКСМО, 2008.
10. *Михальская А.* Профессор риторики. М. : Флюид, 2013.
11. *Михальская А.* Сравнительно-историческая риторика. М.: Форум, 2013.
12. *Михальская Н.* Образ России в английской художественной литературе IX–XIX вв. М.: МПГУ, 1995.
13. *Набоков В. В.* Собрание сочинений в 4 томах. Т. 3–4. М.: Правда, 1992.
14. *Определитель насекомых.* Под ред. И. Н. Филипьева. М.: «Новая деревня», 1929.
15. *Пушкин А. С.* Собрание сочинений в 10 тт. Т. 2, 4. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1959.
16. *Элиот Т. С.* Полые люди. СПб.: Кристалл, 2000.

*Поступила в редакцию 15.06.2014*