

## В ПОИСКАХ ИДЕНТИЧНОСТИ

DOI: 10.31168/4465-3095-3.03

Жужа Хетени  
(Будапешт)

### Антропоним как нарративный прием проблематизации идентичности автора и героя (Набоков и Шкловский в Берлине)

Идентичность в данном контексте будет пониматься в узком смысле и двусторонне – с одной стороны, как самоопределение индивидуума, а с другой – как определение индивидуума посторонними наблюдателями по внешним признакам (одежде, осанке, речи, жестам, поступкам и т. п.). Следует отметить, что идентичность ни в первом, ни во втором значении не бывает стабильной, она (как и одежда, речь, настроение) меняется в зависимости от меняющихся обстоятельств – среды, окружающих людей и культуры; при этом она меняется до той степени и так часто, что о ней нельзя говорить, как о константе. Национальная принадлежность, которая далеко не является постоянной в социопсихике, проявляется особенно остро, когда противостояние *Я* и *Другого/чужого* и граница между ними активно осознаются. Ситуационной почвой для такого обострения является эмиграция<sup>28</sup>.

Опыт исследования русско-еврейских писателей был для меня плодотворен именно как матрица той пограничной ситуации, в которой они находились, не выбирая однозначной принадлежности, не примыкая ни к какой определенной групповой идентичности; они не желали быть ни евреями, ни неевреями,

---

<sup>28</sup> А когда в чужой среде оказывается личность или группа с двойной национальной принадлежностью, то проблема становится особенно сложной – как показывает пример русско-еврейских авторов, многие из которых оказались в Берлине в 1920-е гг. [см. Hetényi 2010].

ни русскими, ни нерусскими, колебались между эмигрантским и неэмигрантским состоянием или статусом. В статье я хотела бы расширить эту двойственность, считая ее симптоматичной не только для русско-еврейской литературы [Hetényi 2008] и не только для узко взятой эмиграции послевоенной эпохи, но и в целом для амбивалентно настроенной космополитической<sup>29</sup> интеллигенции, которая сознательно берегла свою независимость и избегала ярлыков, но в то же время постоянно искала свой дом, жаждала обрести его. В своем одноименном эссе о Набокове Джордж Стайнер применил к эмигрантам термин «экстратерриториальный» [Steiner 1972: 3].

В литературе русской (и, скорее всего, не только русской) эмиграции антропомастика занимает ключевое место и обладает спецификой, ибо стратегия именованья героев этими авторами прямо или косвенно выражает ущерб, нанесенный идентичности экспатриированных. Дислокация личности сопровождается неизбежным повышением пристального внимания к самому себе. Слово «дислокация» представляется мне уместным в двойном смысле: в дословном – как перемена места пребывания эмигранта, и как удачная метафора, взятая из геологии, где дислокация – это смещение пластов, дефект, нарушение решетки в структуре кристалла, таким образом это понятие выражает также и психологическую травму эмигранта.

Особенность истории концепции личных имен в том, что ранние представления и убеждения человечества об именах не стираются временем, а продолжают сосуществовать в виде разнообразных мифологических, религиозных и научных толкований. Они ставят проблему отношения человека к имени с одной стороны, и имени к личности – с другой, предлагая доводы и предположения о том, насколько имя собственное соответствует его носителю, отражает/определяет его характер и тип личности.

---

<sup>29</sup> Уточняю: это слово здесь употребляется в первичном и положительном значении.

С лингвистической точки зрения отношение между тремя элементами – именем нарицательным как знаком, наименованным предметом (например, словом «камень») и значением – отличается от отношения между именем собственным (например, антропонимом Петр) и названным им человеком именно в осмыслении, то есть в том, что значение рождается в результате свободной атрибуции значения (Петр – это камень, это твердость, это сходство с Петром I, это связь с апостолом и т. п.). Какой бы позиции мы ни придерживались в теории о происхождении слов (условное соглашение или продукт мышления, заданный магически или этимологически), тройная взаимосвязь знака, означаемого и означающего в случае антропонимов отличается от других слов. Взять, к примеру, родителей, выбирающих имя их будущего ребенка: выбор продиктован сложной субъективной логикой (безусловно, тесно связанной с культурным прошлым этого имени – см. об этом ниже). Принято считать, что наделение человека именем имеет важное значение для судьбы его носителя, при том, что сам именованный на этот выбор повлиять никак не может. То или иное отношение к своему имени вырабатывается у него только впоследствии.

Признавая, что имена выполняют важную функцию в структуре литературного текста, Франсуа Риголо различает научную и поэтическую ономастику, утверждая, что первая реконструирует апелляционную систему языка, а вторая опирается на творческое воображение и игнорирует легитимность языковых преобразований. Общепринятое толкование имен он считает третьей сферой. Согласно Риголо, повседневный язык поддерживает только денотативную функцию имен. Ученый ссылается на С. Уллмана, который говорит, что антропоним идентифицирует, индивидуализирует, но значения как такового имена собственные не несут. Риголо цитирует и Фосслера, который трактует дебаты об ономастике как борьбу «мистиков» и «магиков» и требует противопоставить им трезвых и сухих конвенционалистов [Rigolot 1992: 348–349].

В повседневной жизни люди склонны проецировать на личные имена лингвистическую аналогию, которая вне какой-либо рациональности наделяет носителей одного и того же имени общими признаками, по аналогии слов, обозначающих схожие предметы. Как если бы все Наталии в той же мере походили друг на друга, что и все стулья. В то же время в повседневном мышлении принят и другой, тот чуть ли не литературный подход, согласно которому имя – это метафора, отсылающая к носителю имени.

Присвоение имени является значимым событием во всех культурах: человек становится носителем языкового знака, частью реальности посредством самого акта обретения имени. В выборе имени до сегодняшнего дня решающую роль играет семантика имени, его аура, якобы, мистически определяющая черты его характера и будущее, судьбу. Эти мистические интерпретации могут быть обнаружены в ходе того же семантического анализа, который применяется при анализе текстов литературных произведений, где данный метод вполне оправдан, поскольку имя в произведении присваивается вымышленному персонажу, и в этом имени автор может зашифровать некоторую информацию и даже выразить свой интенциональный посыл. Литературная практика напрямую использует архетипическое представление о том, что имя оказывает магическое влияние на судьбу владельца, более того, носитель имени должен соответствовать своему имени и призванию, скрытому в нем. Наделяя персонажа тем или иным именем, автор рассчитывает на такое отношение своих читателей к имени героя.

Как в жизни, так и в литературе имя следует рассматривать лингвистически в диахронном и синхронном аспектах. Синхронически индивидуум выделяется именем внутри сообщества, которое, как правило, наделяет всех своих членов разными именами<sup>30</sup>. Количество же имен является конечным, поэтому имя

---

<sup>30</sup> В племенах и семьях первоначально не давались одинаковые имена. Принадлежность к семейству или группе, родовой местности была отмечена намного позже введением фамилии.

помещает человека в ряд других носителей такого же имени и в настоящем, и в историческом прошлом. Таким образом, имя обременено бесчисленными отсылками к исторической традиции, значение которых с точки зрения логики ничем не отличается от лингвистической омонимии: независимые друг от друга объекты названы одним и тем же словом. Огромное значение имеет культурная память об одноименных персонажах, национальной истории (цари Иван или Петр), о библейских или литературных героях (Илья, Евгений). В этом плане имя становится интертекстуальной метафорой и даже может расширяться до топоса и символа. Измерения поэтических значений, сконцентрированных в одном слове и доверенных одному слову, в имени могут быть особенно широкими в области литературного именованя, поскольку в семантическом поле появляются уровни и слои наррации, которые отражают отношение автора к своему герою, определяют языковую, национальную и психологическую идентификацию.

Писатели 1920-х гг. испытывали на себе гнет богатой литературной, философской и культурной традиции, отдаленных и более близких поколений при всей шокирующей сложности переходной эпохи, и это отразилось в поэтике имени. Теория и стратегия литературного имени авангарда и постсимволизма начала 1920-х гг. определялись интенсивным стремлением к синтезу наследия Серебряного века: концепции иудаизма, античности, христианства, каббалы, теории логоса, имяславия Флоренского, языковых концепций трансрационального футуризма (заумь), формалистские теории авторского голоса.

Ниже я представлю сравнительный анализ некоторых стратегий именованя персонажей двух писателей – функции художественных антропонимов в берлинской прозе Владимира Набокова и Виктора Шкловского в 1920–30-е гг., с целью предложить некоторые общие теоретические выводы. В ходе исследования выдвигаются следующие проблемы и проявления стратегии именованя в прозе.

*Писательский псевдоним, собственное авторское имя, многоименность или расплывчатость имени, андрогинность, безымянность, смена имени (в произведении), варианты имени (языковые эквиваленты), прозвище (ироническое, сатирическое, издевательское, засекающее), уменьшительное имя, стереотипизация имени, криптоним и антономазия (роман с ключом), анаграмматизация имени, этимологизация имени, фатальное имя, аллегорическое имя, эмблематическое (например, мифологическое) имя, название по исторической личности или по местности, городу).*

Одна из самых ярких текстовых иллюстраций эмигрантского осмысления амбивалентности стереотипа своего и чужого, отношения русского к немцам в Берлине, предложена Набоковым в романе «Дар». Речь идет об эпизоде, где Федор с неприязнью к немцам разглядывает своего попутчика в трамвае.

Русское убеждение, что в малом количестве немец пошел, а в большом – пошел нестерпимо, было, он знал это, убеждением, недостойным художника; а все-таки его пробирала дрожь <...> На второй остановке перед Федором Константиновичем сел <...> мужчина, – севши, толкнул его коленом да углом толстого, с кожаной хваткой, портфеля – и тем самым обратил его раздражение в какое-то ясное бешенство, так что, взглянув пристально на сидящего, читая его черты, он мгновенно сосредоточил на нем всю свою грешную ненависть (к жалкой, бедной, вымирающей нации) и отчетливо знал, за что ненавидит его: за этот низкий лоб, за эти бледные глаза; за фольмильх и экстраштарк, – подразумевающие законное существование разбавленного и поддельного <...> за любовь к частоколу, ряду, заурядности; за культ конторы; за то, что если прислушаться, что у него говорится внутри (или к любому разговору на улице), неизбежно услышишь цифры, деньги; за дубовый юмор и пипифаксовый смех; за толщину задов у обоего пола, – даже если в остальной своей части субъект и не толст; за отсутствие брезгливости; за видимость чистоты – блеск кастрюльных днищ на кухне и варварскую грязь ванных комнат; за склонность к мелким гадостям, за аккуратность в гадостях, за мерзкий предмет, аккуратно нацепленный на решетку сквера; за чужую живую кошку, насквозь проткнутую в отместку соседу проволокой, к тому же ловко закручен-

ной с конца; за жестокость во всем, самодовольную, как-же-иначе; за неожиданную восторженную услужливость, с которой человек пять прохожих помогают тебе подбирать оброненные гроши; за... Так он нанизывал пункты пристрастного обвинения, глядя на сидящего против него, – покуда тот не вынул из кармана номер васильевской «Газеты», равнодушно кашлянув с русской интонацией. «Вот это славно», – подумал Федор Константинович, едва не улыбувшись от восхищения. Как умна, изящно лукава и в сущности добра жизнь! Теперь в чертах читавшего газету он различал такую отечественную мягкость – морщины у глаз, большие ноздри, по-русски подстриженные усы, – что сразу стало и смешно, и непонятно, как это можно было обмануться [Набоков 2000: 264–265].

Неизвестный попутчик лишь по одному знаковому предмету, газете, мгновенно превращается из немца – объекта отрицательных эмоций, в русского, достойного снисходительной любви. Газета – эмблематический предмет, воплощающий родной язык, о котором сам Набоков говорил, что этот ключ он увез с собой вместе с русской литературой и со своим детством, поэтому ему незачем даже возвращаться в Россию [Набоков URL]. Жаботинский (который, кстати, опубликовал третье издание своих знаменитых «Фельетонов» в Берлине в 1922 г.) назвал русский язык портативной родиной<sup>31</sup>. Он писал, что русский язык вьелся в его ум: он автоматически протягивает руку за русской газетой, прислушивается к русскому языку; русский язык осудил его на пожизненную привязанность к стране, на которую из своего эмигрантского далека он смотрит с безразличием [Жаботинский 1926]. Родной язык и текст – два ключевых элемента идентичности русского писателя (и даже пишущего только на русском еврея) в эмиграции, корень и стержень принадлежности к русской литературе.

В раздумьях Федора Чердынцева о немце, оказавшемся русским, описаны вовсе не немцы или же русские; текст является нарративным зеркалом: в нем отражается комплекс

<sup>31</sup> Перефразируя Гейне, который говорил, что Танах, еврейская Библия, была для евреев портативной родиной в течение двух тысяч лет.

самоопределения (идентичности) самого героя, его отношение к немцам и к русским. Этот же прием применяется Набоковым и в других произведениях – например, в рассказе «Набор», этом миниатюрном, но мощном *ars poetica*, где в соответствии с жанром мы имеем дело с таким рассказчиком-писателем, ведущим повествование от первого лица, который весьма близок к автору. Федор в «Даре» – тоже писатель, но менее близкий автору персонаж, и не только по причине повествования от третьего лица, но и потому, что у него есть имя, которое в данном случае играет существенную роль в создании дистанции. В «Наборе» же у нарратора нет имени, и его отсутствие позволяет выстраивать сложную игру с идентичностью скрытого рассказчика, который вырисовывается лишь постепенно. В этом рассказе реализован метафигиональный прием: анонимный удвоенный рассказчик к концу повествования превращается во всемогущего писателя, который, в свою очередь, дает имя описанному персонажу, раскрывая фиктивность имени старика Василия Ивановича (обнажением приема). Таким образом, имя на глазах читателя становится фиктивным ярлыком.

Наличие рассказчика от первого лица без имени заманивает читателя в ловушку упрощенной интерпретации, отождествляющей автора с рассказчиком.

Рядом, на <...> скамейку, сел господин с русской газетой. Описать этого господина мне трудно, да и незачем, автопортрет редко бывает удачен, ибо в выражении глаз почти всегда остается напряженность: гипноз *зеркала*, без которого не обойтись» [Набоков 2000: 560] (выделено мной – Ж. Х.).

На следующем этапе рассказчик становится интрадигетическим «моим представителем» в третьем лице [Падучева 1996: 390]. Подобная ретардация имени применена и к старому герою, который сначала безымянен и только потом появляется его полное имя (имя-шаблон, часто используемое Набоковым



в берлинских рассказах – Василий Иванович)<sup>32</sup>. Самая высокая степень значимого отсутствия имени и отчества наблюдается у Набокова в «Защите Лужина», где они указаны только в последних трех строках романа, после смерти исчезнувшего героя, замещая памятью об имени его земное существование. «Почему я решил, что человека, с которым я сел рядом, зовут Василием Ивановичем? Да потому, что это сочетание имен как кресло...» [Набоков 2000: 560–561].

Кресло примет любого сажающегося в него, оно, как имя, создает внешнюю оболочку, своего рода обертку для неопределяемого словесно человека – в этом одна из возможных причин безымянности. Вариацией безымянности нужно считать, например, случай Смурова в «Соглядатае», где *Я* снова по ходу текста окажется рассказчиком, который отдаляет, отклеивает от себя свое имя, говоря о себе в третьем лице. Такого рода шизофрения представляет собой акт лишения имени как противоположность акту именованья. Тот же принцип повторяется в сложном и, что важно, мнимом двойничестве Германа и Феликса в «Отчаянии». В текстах конца 1930-х гг. игра с именами становится метафигурациональной творческой моделью с пограничными пересечениями между полюсами нарративного треугольника идентичности «рассказчик – автор – герой».

В рассказе «Василий Шишков» игра еще сложнее. Интрадиетический рассказчик от первого лица с авторским именем Набоков встречается с Шишковым. Однако Шишков получил зашифрованный криптоним, девичью фамилию бабушки Набокова, т. е. фактически мы имеем дело с еще одним *alter ego*. Но самовоспроизведение автора этим не ограничивается, потому что Набоков в рассказе раскрывает свой «реальный» поступок: он опубликовал свое стихотворение под псевдонимом Шишков в журнал «Современные Записки», назло Георгию

<sup>32</sup> В рукописи, хранящейся в Архиве Берг (Public Library, Нью Йорк), у рассказчика вначале есть только инициалы В.И., что опять указывает на его многоразовость, некоторую штампованность, в берлинских рассказах. В английском тексте имя выступает уже в первом предложении.

Адамовичу, который резко критиковал стихи Набокова и не принимал их в «Последние новости». Когда же восхищенная критика, а в их числе и Адамович, стала превозносить неизвестного поэта Шишкова, наконец-то явившегося выразителя чувств русской эмиграции, Набоков опубликовал этот рассказ и раскрыл свою мистификацию. В конце рассказа Шишков исчезает, сливается со своим *alter ego*, с которым раньше вел беседы, но при этом исчезает и персонаж Набоков, в разоблачении сливаясь со своим создателем. Однако, если отвлечься от этих трюков, дублирование диалога и дублирование имени (даже без знания о ситуации вокруг публикации) выдвигают на первый план проблему раздвоения творческой личности в эмиграции, проблему вымышленных, метафизических элементов повествования. Подобные литературные игры получили дальнейшее развитие в англоязычных произведениях Набокова.

В текстах русской эмиграции в Берлине целый комплекс мотивов и приемов на первый план выдвигает отношение *Я/Другой*, что обращает на себя внимание и в сюжете, и в наррации. Эти приемы призваны проблематизировать не только эту оппозицию, но самое *Я*. Кроме стереотипного изображения нерусских *других* как *чужих*, даются автопортреты в отражениях, и это, как правило, остранный портрет, намекающий на раздвоение/двойственность персонажа. Фон образован открытой или представленной отдельными элементами автобиографичностью и повествованием от первого лица, чередующегося с третьим лицом (как и в «Наборе»). Наблюдается нестабильность дистанции между автором, фиктивным нарратором и действующим персонажем; соответственно, в изображении, осциллируя, меняется внутренняя и внешняя фокализация (см. выше «Василий Шишков»).

При рассмотрении ономастики/антропомастики исключительный интерес представляют те произведения, где автор не только придает герою автобиографические черты, но и одалживает ему свое имя. В таких случаях отношение двойного Эго,

скажем, Эго и Я, сопровождается наррацией, создающей неуверенность или колебательность позиций и дистанции.

Визуализация и концептуализация раздвоения в текстах реализуются в конкретных отстраненных автопортретах, и это проявляется и в своеобразном инвентаре сцен и предметов. Лица отражаются в стекле, в зеркале<sup>33</sup>, в витринах, прячутся за масками, дублируются в театрализованных сценах, кадрах фильмов и чаще всего на фотографиях. Особенную роль играют фотографии в паспорте как документе идентичности (*pièce d'identité*), этом бумажном носителе не только административных, но и экзистенциально-индивидуальных проблем. В литературе паспорт в своей функции, гарантирующей «самотождественность», ироническим образом ставит под вопрос именно целостность личности, подчеркивая, что личность владельца (несмотря на валидность бумаги с его именем и фотографией) не гарантирована, человек не тождественен самому себе. В парадигме, в совокупности проблем расщепления идентичности эмигранта повторяются характерные пограничные сюжеты и ситуации, эмблематизированные мотивами и предметным миром. Среди ситуаций мы видим перемещение в пространстве (путешествие, переезды с квартиры на квартиру, бесцельное блуждание по улицам), потерю вещей и близких, расставания и прощания, а среди эмблем, выражающих пограничность, такие предметы, как – наряду с паспортом – чемодан, зеркало, фотографию, а также другие вещи и действия, указывающие на раздвоенность Я персонажа.

Паспорт – зеркало раздвоения идентичности в эмиграции. К примеру, в «Машеньке» Набокова – которая начинается с проблемы имени в лифте (см. далее) и с того, что «всякое имя обязывает», – писатель Потягин долго хлопочет, чтобы получить паспорт и уехать в Париж, и умирает после того (и как будто даже вследствие того), как теряет свой паспорт, которого добил-

---

<sup>33</sup> Характерная ситуация проверки самотождественности в зеркале – утреннее бритье (напр. в «Родине» Льва Лунца).

ся с большим трудом. В английском варианте в описании сцены в паспортном отделе особенно подчеркнута то, что фотография является копией человека, автоматически размноженного посредством технического устройства.

An arrow on the wall pointed across the street to a photographer's studio, where in twenty minutes one could obtain a *miserable likeness of oneself*: half a dozen identical physiognomies, of which one was stuck onto the yellow page of the passport, another one went into the police archives, while the rest were probably distributed among the officials' private collections (курсив мой – Ж. Х.) [Nabokov 1973: 96]<sup>34</sup>.

Ганин зарабатывает деньги на киностудии, работая статистом. Здесь все поставлены в роль двойников, и он с ужасом обнаруживает «своего двойника» на экране в кино, к тому же в театральной (вдвойне отстраненной) сцене в фильме. В конце романа уже все жители пансиона для него «теневые двойники русских случайных статистов, тени, проданные за десять марок штука и Бог весть где бегущие теперь в белом блеске экрана» [Набоков 1999: 124] (ср. «shadowy doppelgängers»: [Nabokov 1973: 131]).

С точки зрения проблемы идентичности особый случай в наделении именем представляют собой криптонимы, эти наглядные аллегии в романах с ключом (например, в «Даре» Набокова). Здесь снова важнее само явление, т. е. сама стратегия и причина применения такого приема, нежели расшифровка и тем более этимологизация конкретных имен и героев.

Особый интерес представляет собой смена имени самих авторов: писательские псевдонимы встречаются в кругу берлинских эмигрантов нередко. Смена имени писателей, или жизнь под

---

<sup>34</sup> Ср. «Стрелка на стене указывала через улицу на мастерскую фотографа, где в двадцать минут можно было получить свое жалкое изображение: полдюжины одинаковых физиономий, из которых одна наклеивалась на желтый лист паспорта, еще одна поступала в полицейский архив, а остальные, вероятно, расходились по частным коллекциям чиновников» [Набоков 1999: 103].

двумя именами или промежуточно, в постоянном выборе между именами (например, когда пишется Сирин и когда Набоков), кажется, располагает к особому типу сознания и формирует особое отношение писателей к именам, оказывая влияние на стратегию их выбора для своих героев. Иными словами, со сменой имени самими авторами как будто связана проблематизация идентичности, отраженная в поэтике имени и персонажей.

Знаково-символической вещью в среде эмигрантов является чемодан. Он вошел и отдельным названием в берлинскую русскую литературу романом «Чемодан» Юрия Слэзкина (Берлин, 1921). Символ перемены мест, временности, переходности, сведения прошлого к малому количеству вещей и их строгому отбору – чемодан неизбежно еще будет встречаться в текстах писателей-эмигрантов вплоть до Довлатова. Однако каждый образ заслуживает более пристального внимания, ибо его топика может расширяться целым семантическим кругом других понятий. Например, в «Машеньке» Набокова благодаря фразеологизму «сыграть в ящик», употребленному Подтягиным, и последующей сцене разбора чемодана Ганиным, эти предметы схожей фактуры – гроб, чемодан и ящик – вплетены в общий мотив.

– Плохо мне, Клара... На улице так задохнулся, что думал: конец. Ах, ты, Боже мой, прямо теперь не знаю, что дальше делать. Разве, вот – *в ящик сыграть...*

А Ганин, вернувшись к себе, принялся укладываться. Он вытащил из-под постели два пыльных, кожаных *чемодана*, – <...> и все содержимое вывалил на пол. <...> Из ночного столика он извлек разнородные штучки, когда-то брошенные туда... (курсив мой – Ж. Х.) [Набоков 1999:107].

Мотив чемодана тщательно развивается автором: фотография (зеркало лица!) Машеньки не только возникает из ящика, но и показана также из ящика Алферовым вслед за фотографией *умершей* сестры, которая любила повеселиться. Мотив ящика изначально связан со смертью, чернотой и зеркалом: «Письмен-

ный стол покойника, дубовая громада<sup>35</sup> с железной чернильницей в виде жабы и с глубоким, как трюм, средним ящиком...». Этот гробоподобный письменный стол окажется именно тем, в ящике которого появится фотография Машеньки.

Ганин довольно равнодушно рассматривал снимок в открытом ящике.

Алферов наклонился через его плечо.

– Нет, это не жена, это моя сестрица. От тифа умерла, в Киеве. Хорошая была, хохотунья, мастерица в пятнашки играть...

Он придвинул другой снимок.

– А вот это Машенька, жена моя (курсив мой – Ж. Х.) [Набоков 1999: 63].

Если в этом сочетании созвучие трюм/трюмо<sup>36</sup> еще не прочно, то пятью строками ниже мы читаем: «Кларе достался и единственный приличный умывальник с зеркалом и ящичками» (курсив мой – Ж. Х.) [Набоков 1999: 49].

Переплетающиеся мотивы поддерживают линию сюжета, в которой выражено, что (1) Ганин уезжает вместо умирающего Подтягина; (2) что образ Машеньки должен принадлежать миру прошлого и похоронен в памяти; (3) что память о ней и судьба Подтягина ставят перед Ганиным зеркало смерти, которое призывает обратиться к будущему. О мотиве воскресения открыто свидетельствует завершение романа<sup>37</sup>. Отчасти реализованный

---

<sup>35</sup> Ассоциация с фразеологизмом «дать дуба».

<sup>36</sup> Соприкасаются театральное слово и корабельное. Набоков отправился в эмиграцию морем. Здесь зеркало выступает в роли границы двух миров, здешнего и иного. В «Машеньке» окна, двери и пороги играют такую же существенную роль.

<sup>37</sup> «Все казалось не так поставленным, непрочным, перевернутым, как в зеркале. И так же, как солнце постепенно поднималось выше, и тени расходились по своим обычным местам, – точно так же, при этом трезвом свете, та жизнь воспоминаний, которой жил Ганин, становилась тем, чем она вправду была – далеким прошлым.

Он оглянулся и в конце улицы увидел освещенный угол дома, где он только что жил минувшим, и куда он не вернется больше никогда. И в этом уходе целого дома из его жизни была прекрасная таинственность.

Солнце поднималось все выше, равномерно озарялся город, и улица ожидала, теряла свое странное теневое очарование. Ганин шел посреди мосто-

фразеологизм, расширенный мотив чемодана (в дополнение к зеркалу, ящику, памяти, игре-театру, кораблю, смерти) по праву можно считать одним из инвариантов прозы Набокова в па-

---

вой, слегка раскачивая в руках плотные чемоданы, и думал о том, что давно не чувствовал себя таким здоровым, сильным, готовым на всякую борьбу. И то, что он все замечал с какой-то свежей любовью, – и тележки, что катили на базар, и тонкие, еще сморщенные листики, и разноцветные рекламы, которые человек в фартуке клеил по окату будки, – это и было тайным поворотом, пробуждением его.

Он остановился в маленьком сквере около вокзала и сел на ту же скамейку, где еще так недавно вспоминал тиф, усадьбу, предчувствие Машеньки. Через час она приедет, ее муж спит мертвым сном, и он, Ганин, собирается ее встретить.

Почему-то он вспомнил вдруг, как пошел проститься с Людмилой, как выходил из ее комнаты.

А за садиком строился дом. Он видел желтый, деревянный переплет, – скелет крыши, – кое-где уже заполненный черепицей.

Работа, несмотря на ранний час, уже шла. На легком переплете в утреннем небе синели фигуры рабочих. Один двигался по самому хребту, легко и вольно, как будто собирался улететь.

Золотом отливал на солнце деревянный переплет, и на нем двое других рабочих передавали третьему ломти черепицы.

Они лежали навзничь, на одной линии, как на лестнице, и нижний поднимал наверх через голову красный ломоть, похожий на большую книгу, и средний брал черепицу и тем же движением, отклонившись совсем назад и выбросив руки, передавал ее верхнему рабочему. Эта ленивая, ровная передача действовала успокоительно, этот желтый блеск свежего дерева был живее самой живой мечты о минувшем. Ганин глядел на легкое небо, на сквозную крышу – и уже чувствовал с беспощадной ясностью, что роман его с Машенькой кончился навсегда. Он длился всего четыре дня, – эти четыре дня были быть может счастливейшей порой его жизни. Но теперь он до конца исчерпал свое воспоминанье, до конца насытился им, и образ Машеньки остался вместе с умирающим старым поэтом там, в доме теней, который сам уже стал воспоминаньем.

И кроме этого образа, другой Машеньки нет, и быть не может.

Он дождался той минуты, когда по железному мосту медленно прокатил шедший с севера экспресс. Прокатил, скрылся за фасадом вокзала.

Тогда он поднял свои чемоданы, крикнул таксомотор и велел ему ехать на другой вокзал, в конце города. Он выбрал поезд, уходивший через полчаса на юго-запад Германии, заплатил за билет четверть своего состояния и с приятным волнением подумал о том, как без всяких виз проберется через границу, – а там Франция, Прованс, а дальше – море» [Набоков 1999: 126–127].

радикале эмиграции. В смерти-возрождении, в памяти-забвении, в зеркале и в чемодане «запакованы» ключевые вопросы эмигрантского существования.

Имя как эмблема *Я* может оказаться и пустым, и никуда не годным, и гнетущим, может стать поводом для сентиментальности – это лишь несколько вариантов. Само отношение к имени собственному, вполне автоматизированное в обычной жизни, в эмиграции ежедневно ставится под вопрос. Среди разных приемов самым симптоматичным мне кажется безымянность как квинтэссенция отсутствия, пустоты, Ничто. Идея о связи имени и идентичности в эмигрантской литературе родилась у автора этих строк под впечатлением от берлинской станции метро «Westhafen», на стене которой приведена цитата из письма Генриха Гейне.

Здесь во Франции мое немецкое имя переводится как Анри, и я должен был примириться с этим. Но даже имя Анри Хейне оказалось для них непроизносимым, так что в большинстве случаев называли меня Мосье Анри Енн. Многие соединили это в Анриен, и некоторые называли Мосье Ан Риен (Господин Одно Ничто – Ж. Х.).

Имя для эмигранта является постоянным знаком его чужеродности, эмблемой его инаковости, с ним он сталкивается, как с проблемой и по причине непроизносимости-нетранслитерируемости имени в новой среде, да и как с субституттом, заменой его личности в паспорте. Остановлюсь на двух стратегиях литературного именованья, которые представляют собой противоположные полюса только на первый взгляд – на безымянности (анонимности) и многоименности (полиномии).

В самом начале романа «Машенька» внимание сразу сосредотачивается на проблеме имени, и не только потому, что в лифте русского пансиона в Берлине соотечественник Льва Глебовича – Алферов с трудом произносит его имя, которое для него – «редкое соединение». Фокусировка на имени задана высказыванием Алферова: «всякое имя обязывает». Эта сентенция, которая,



характеризуя и произносящего ее персонажа, может показаться пошлой и банальной, отражает психологию магического отношения к имени, убежденность в его судьбоносности. Это – механизм художественного именованя: в имени видится метафора персонажа. При этом само высказывание, конечно, является одной из типичных для Набокова ложных подсказок, а для исследователя – предостережением, указывающим на то, что все не так просто.

Проблема имени Ганина состоит в ином (об этом сообщается только к концу повествования): оказывается, это имя не настоящее, а выдуманное им же самим для подложного паспорта, где в графе «национальность» указано, что он поляк. Настоящего его имени в тексте так и не сообщается, кроме того, оба его паспорта просрочены. Он – еще один из многочисленных героев Набокова, лишенных имени. Это тем более примечательно, что писатель нередко вводил имена в названия романов: однако, Машенька, хотя и названная, так и не появляется в одноименном произведении. Самый наглядный «безымянный» роман Набокова – уже упомянутая выше «Защита Лужина», где целая семья носит общую фамилию, однако героев с настоящим именем мы найдем только среди эпизодических персонажей (исключение составляет Валентинов-лукавый [Хетени 2005]). Здесь налицо и особая форма безымянности: гротескно-цирковая редупликация имен, которая лишает носителей индивидуальности, и это обнажение приема переносит акцент сюжета в плоскость условности. Имена Курта и Карла («Защита Лужина»), Родриго и Романа («Приглашение на казнь») или же немецких попутчиков, двух Шульцев в рассказе «Облако, озеро, башня» отсылают к гоголевским Добчинскому и Бобчинскому или кинематографическим Стэну-и-Пэну, или же братьям Маркс, столь любимых Набоковым. Цинциннат Ц., Герман Герман и Гумберт Гумберт (для которого Набоков еще планировал имена Отто Отто или Ламберт Ламберт) – такие двойные, парадоксально избыточные имена, которые дезавтоматизируют имя собственное,

настоящее-реальное, подрывают возможность психологического истолкования судьбы на основе имени, аннигилируя значимость акта именованья. Безымянными нужно считать и всех Василиев Ивановичей, как в «Наборе», так и в «Облаке, озере, башне»: оба раза этот прием открыт в тексте.

Имя бездомного и двуязычного эмигранта Себастиана Найта тоже раздвоено, но особым способом: дата смерти Себастиана, 1936 г., по мнению безымянного рассказчика-брата, выражает его самого, для чего дается смутное объяснение о кривых линиях цифр, соответствующих этой личности. Себастиан выступает героем жизнеописания под пером брата-рассказчика, и в то же время оба они – герои некоего автора-«фокусника». Этот маскарадный *mise-en-abyme* в конце романа соединяет воедино не только трех создателей текстов друг о друге, но и всевозможные души и маски: «любая душа может стать твоей» [Набоков 1999, т. 1: 191].

С особым случаем безымянности мы встречаемся в «Лолите»:

Лолита, свет моей жизни, огонь моих чресел. Грех мой, душа моя. Лолита: кончик языка совершает путь в три шажка вниз по небу, чтобы на третьем толкнуться о зубы. Ло. Ли. Та.

Она была Ло, просто Ло, по утрам, ростом в пять футов (без двух вершков и в одном носке). Она была Лола в длинных штанах. Она была Долли в школе. Она была Долорес на пунктире бланков. Но в моих объятьях она была всегда: Лолита [Набоков 1999, т. 2: 17].

Здесь, казалось бы, мастерство проявляется в орнаментализме ласкательных вариаций. Обожествление Лолиты, ее сублимация, т. е. возведение ее в некий абсолют, создается путем элиминации личности героини, отчасти приемом полиномии, уже с самого начала. Множество имен бывает у богов, но это означает не только возвышенное качество, это – табуизированность криптоимен, ведь множественность имени означает, что имя не определяет однозначно, оно снято, его нет. Известно,

что, согласно гематрии, в каббале из букв/согласных имени-табу бога составляются новые слова (Всевышний имеет семьдесят два производных имени)<sup>38</sup>.

Любопытная параллель с этим явлением наблюдается в романе в письмах В. Шкловского «Зоо, или письма не о любви, или третья Элоиза» (Берлин, 1923), гибридный жанр которого включает в себя и пласт мемуаров. Кажется, что рассказчик от первого лица совпадает с имплицитным автором: биографические факты, фокализация и голоса полностью авторские. Но этот рассказчик постоянно говорит о своем прежнем Я, которого уже нет: «Я оставил его (прежнего себя) в этой книге»: «я здесь не такой, как был» [Шкловский 1966: 168, 178].

Раздваивание семантизируется в гротескно-эмблематической фигуре «обезьяна» (sic!) в клетке зоопарка, названного метонимически тоже иностранцем: «бедный иностранец во внутреннем Зоо» [Шкловский 1966: 191]. Для Шкловского позиция иностранца является важной поэтической категорией постороннего взгляда, вызывающего иронию, он активизирует значение морфем в слове, *инаковость* и *страну*/позицию. Он пишет о Бабеле: «Бабель прикидывается иностранцем, потому что этот прием, как и ирония, облегчал письмо» [Шкловский 1925: 154]<sup>39</sup>. Употребление мужской словоформы «обезьян» объясняется в тексте: «обезьян» показан как человек (например, он читает газеты), он становится двойником рассказчика, который хищнически и сам становится животным. В гротескной параллели преобладает трагический полюс, ибо со смертью «обезьяна» умирает половина Я, предвещающая утрату части этой ущербной

<sup>38</sup> Такой божественной полиномией отличается и Хулио Хуренито И. Эренбурга.

<sup>39</sup> Случай Бабеля тоже симптоматичен с точки зрения имени и идентичности: писатель служил в армии с паспортом на имя Кирилл Лютов, которое носит его рассказчик в «Конармии». Главной же формирующей силой и мотивом этого цикла является раздваивание, двоение личности. Бабель прибегает к этому приему также в «Одесских рассказах», где сам рассказчик имени не имеет, зато вводится второй, местный рассказчик-сказитель, Арье-Лейб. [см. Хетени 1988; Хетени 2016].

идентичности иностранца за границей, предвещая выход из пограничного состояния, и возвращение его из эмиграции на родину – обратно в советскую страну. Этот шаг можно понять как «капитуляцию русского интеллигента».

Формалист В. Шкловский применяет ряд неожиданных нарративных поворотов, усложняющих поэтическую структуру текста. Я рассказчика раздвоено не просто внутренне, но становится многослойным персонажем, который и действует, и наблюдает, и рассказывает, и вспоминает. Вся книга начинается с заявления о смене идентичности: достаточно переодеться, чтобы изменить себя [там же: 175]. При демонстрации разрыва логической линии композиции и введения сомнений относительно достоверности, которые доходят до крайностей (печатается глава, страницы которой перечеркнуты красным крестом в книге), совершается акт и метафиктивного расшатывания текста, «разбалтывания» словами границ между реальностью и письмом. Нестабильность и обманчивость присутствуют постоянно: «Если вы поверите в мое композиционное разъяснение, то вам придется поверить и в то, что я сам написал Алино письмо к себе. Я не советую верить... Оно Алино. Впрочем, вы вообще ничего не поймете, так как все выброшено в корректуру» [там же: 227].

Рассказчик Шкловского безымянный, и только автобиографические совпадения проецируют на него имя автора. Его имя могло бы выступать в роли адресата писем, но и эти обращения остаются метафоричными: «милый» или «милый татарчонок» [там же: 192].

Согласно Жаку Деррида, его теории имени, отсутствие имени только акцентирует то свойство знаков, что все они предполагают отсутствие или удаленность того, что или кого этот знак обозначает; более того, если бы мы знали имя рассказчика, это «выхолащивало» бы (*vider*) его личность, лишало бы ее содержания. Имя, как и все знаки, замещает, заменяет (*supplement*), выстраивает ту личность, которой нет – имя создано для

того, чтобы его носитель мог отсутствовать, в соответствии с пограничностью понятия Деррида «*Differance*». Но отсутствие или недостача не являются случайными, возможными, они – неотъемлемая черта любого использования знака. Там, где нет отсутствия, нет и замены или дополнения; только там, где нет замены, можно представить абсолютное присутствие без значения [Bennington, Derrida 1991: 100–103].

В книге Шкловского женщина-адресат возвышена до сакральных высот несколькими приемами. Она недостижима и недоступна, она не появляется в физическом облике как персонаж, а присутствует только в виде своих писем – текстов, которые, видимо, были написаны ее страстным поклонником. Аля выступает в обращениях как Ты, в описаниях как Она, но, главное, она названа множеством имен, и эти пустые имена ее замещают наподобие табуированных имен божества: в посвящении она фигурирует как Elsa Triolet<sup>40</sup>: «Посвящаю Эльзе Триоле и даю книге *имя* Третья Элоиза» [Шкловский 1966: 173] (курсив мой – Ж. Х.).

Отсылка к Руссо не касается имени женщины, а дает это имя самой книге, вместо названия выдвигая на первый план авторский акт, волю называния. Основные имена женщины Аля и Алик (четвертое и пятое в ряду полиномии) придают ей андрогинный характер, что опять же заставляет вспомнить мифологических существ. Это усиливает расплывчатую, двойственную сущность объекта религиозноподобного восхищения, подержанного конкретными языковыми средствами в наррации. Мифологическое измерение расширяется до масштаба целого города и фетишизируется: «Берлин опоясан для меня твоим именем» [Шкловский 1966: 198]. «Пояс» задает и игру слов: «Скажите Але, что она снова на острове, ее дом опоясан Опоязом» [там же: 198].

Тоска, эмигрантская любовь и трамвай № 164 завели меня сюда, я долго ходил по мостикам над путями, которые перекрещиваются здесь,

<sup>40</sup> По девичьему имени – Элла Каган, с 1918 года – замужем за французом Андре Триолет, с 1928 года – за Луи Арагоном.

как перекрещиваются нити шали, проводимой через кольцо. Это кольцо — Берлин. Это кольцо для моих мыслей — твоё имя [Шкловский 1966: 211, 222].

Нуминозность становится реализованной метафорой: «Автомобили тоже проснулись или ещё не легли спать. Аль, Аль, Эль, — кричат они: им хочется выговорить твоё имя» [Шкловский 1966: 205]. С именем Аллы созвучны сокращения теонимов: мусульманское Алла и древнееврейский Эль. Эль — частый суффикс или префикс древних библейских имен, выступающий индикатором Бога (Элизерь, Микаэль, Габриэль и т.п.). Аль — арабский предлог притяжательного падежа; а притяжание и отношение обладания объяснимы позицией влюбленного мужчины. «Алик, ты попадешь в мою книгу, как Исаак на костре, сложенном Авраамом. А знаешь ли, Алик, что лишнее “а” в имя Авраама бог дал ему из великой любви? Лишний звук оказался хорошим подарком даже для бога» [Шкловский 1966: 189]. Шкловский здесь вынужден адаптировать эту библейскую смену имени к русским словоформам имен: в русском добавление «А» указывает на добавленное Х в библейском иврите (в котором гласные не пишутся), а этот согласный является элементом имени Бога, тетраграммы<sup>41</sup>.

Вознесенный до небес женский персонаж становится все более и более отвлеченным, сублимируется и переходит в сферу отрицательного существования: безличие и безымянность адресата писем соединяются. «У нее как будто нет имени, нет самолюбия, она живет, не замечая себя» [Шкловский 1966: 122]<sup>42</sup>.

---

<sup>41</sup> Имя Сара так же изменено на Сарах.

<sup>42</sup> В главе, где это высказано, говорится о любви японца и горничной Маши, которые расстаются и после революции обмениваются редкими письмами, потому что Маша не хотела покинуть родину. «А ты — не Маша» [Шкловский 1966: 225]. Невольно возникает ассоциация с «Машенькой» Набокова (1925 г.).

Женщины, к которой я писал, не было никогда. Может быть, была другая, хороший товарищ и друг мой, с которой я не сумел сговориться. Аля – это реализация метафоры. Я придумал женщину и любовь для книги о непонимании, о чужих людях, о чужой земле [Шкловский 1966: 255].

В итоге читатель получает книгу, которая составлена из любовных писем, но при этом носит название «Письма не о любви»; письма пишет безымянный мужчина к несуществующей женщине, и даже сами эти письма иногда перечеркнуты. Как только возникает хоть тень жизнеподобия, последнее тут же развеивается: «Я даю в своей книге вторую повышающую разгадку женщины, к которой писал, и вторую разгадку себя самого» [Шкловский 1966: 227]. Определение каждой стадии наррации вливается в пост-гоголевское сомнение относительно самого текста, напоминающее, в свою очередь, о ежеминутной необходимости определения меняющейся самоидентификации, проверки не только того, чему мы принадлежим, но и существуем ли мы вообще.

Магия имени рассказчика и автора «Zoo...» стремится к тому, чтобы уничтожением имени создать отсутствующего Другого. Деррида пишет, что абсолютное отсутствие имени собственного осуществляет абсолютное присутствие неназванного Другого, наподобие Бога, ибо дистанция между именем и названным стирается.

У Шкловского *mise-en-abyme* как повторный образ умножает, но заодно и уменьшает все более удаляющиеся друг от друга персонажи – пишущего автора и далекого адресата его писем, которые нарративно разведены вплоть до гротескной аннигиляции коммуникационных каналов. Это отдаление, стирание очертаний и умаление хиастически противостоят богоподобному возвеличиванию в многоименности адресата. Напряжение данного хизма основано на удвоенном эффекте создания дистанции. Тревожное напряжение текста усугубляется и монтажной формой, фрагментарностью и структуры, и логики текста. Обнажения

приемов и метафигциональность эффектов являются носителями главного смысла этого текста, согласно которому сам созданный недоступный мираж Другого означает спасение авторского Я, а процесс письма становится аналогичным актом спасения для одинокого в чужой культуре эмигранта, который вскоре возвращается домой – просит разрешения вернуться. «Письмо тридцатое. Заявление в ЦИК СССР. Я не могу жить в Берлине. Всем бытом, всеми навыками я связан с сегодняшней Россией. Революция переродила меня, без нее мне нечем дышать» [Шкловский 1966: 255]. Этим решением, этим поражением завершается роман.

Сложный игровой мир многих произведений часто или направляет интерпретацию на путь интенционализма – стремления угадать «правила игры», т. е. мысли автора, или же может доходить до степени полного отрыва от исходных текстов. Имена героев и стратегия именования, антропомастика, в художественной литературе в плане авторского участия являются важной точкой скрещения двух позиций: имя персонажа представляет собой тот элемент, в котором почти нельзя не предполагать интенциональность автора, делающего осознанный выбор. Более того, в стратегии именования, в имени, может проступать неосознаваемая проблема идентичности самого автора, демиурга и крестного отца своих героев. Именно здесь исследователь может уловить тот момент, когда он оказывается выше автора, видит его со стороны, ибо, согласно основному правилу психологии, человеку труднее всего проникнуть в познание самого себя.

## Литература

*Bennington G., Derrida J. Jacques Derrida. Paris, 1991.*

*Hetényi Zs. In a Maelstrom. The history of Russian-Jewish Prose. 1860–1940. New York – Budapest, 2008.*

*Hetényi Zs. Nomen est ponem? Name and Identity in Russian Jewish Emigré Prose on and in Berlin of 1920s // Transit und Trans-*



formation: Osteuropäisch-jüdische Migranten in Berlin 1918–1939. Göttingen, 2010. P. 95–113.

*Nabokov V. Mary.* London, 1973.

*Steiner G.* Extraterritorial. Papers on Literature and Language Revolution. London, 1972.

*Жаботинский В.* Летние лагеря и святой язык // Морген Журнал. 26 июля 1926.

*Левинг Ю.* Вокзал-Гараж-Ангар: Владимир Набоков и поэтика русского урбанизма. СПб., 2004.

*Набоков В.* Набор // *Набоков В.* Собрание сочинений русского периода в 5 томах. Т. 4. СПб., 2000. С. 557–561.

*Набоков В.* Собрание сочинений русского периода в 5 томах. Т. 2. СПб., 1999.

*Набоков В.* Машенька // Собрание сочинений русского периода в 5 томах. Т. 4. СПб., 1999. С. 42–127.

*Набоков В.* Подлинная жизнь Себастиана Найта. Пер. С. Ильина // *Набоков В.* Собрание сочинений американского периода в 5 томах. Т. 1. СПб., 1999. С. 24–190.

*Набоков В.* Лолита // *Набоков В.* Собрание сочинений американского периода в 5 тмах. Т. 2. СПб., 1999. С. 11–390.

*Набоков В.* URL: <http://www.youtube.com/watch?v=p3fsSL4Bw9w&feature=related>. (дата обращения: 18.02.2020).

*Падучева Е.В.* Рассказ Набокова «Набор» как эксперимент над повествовательной нормой // *Падучева Е.В.* Семантические исследования (Семантика времени и вида в русском языке. Семантика нарратива). М., 1996. С. 383–393.

*Хетени Ж.* Носил ли Люттов очки. Проблематика многоликого рассказчика в «Конармии» Бабеля // Acta Universitatis Szegediensis XIX (1988). С. 107–123.

*Хетени Ж.* Лед, Лета, лужа: «мост через реку». Масонский и дантовский код в романе Вл. Набокова «Защита Лужина» // Sub rosa. Szokolova D. (ред.). Budapest, 2005. С. 286–298.

*Хетени Ж.* Блоки, параллели и концептуальные коды цикла Исаака Бабеля «Конармия» // *Погорельская Е.* (ред.) Исаак

Бабель в историческом и литературном контексте: XXI век. М., 2016. С. 74–87.

*Шкловский В.* Zoo, или Письма не о любви // *Шкловский В.* Жили-были. Воспоминания, мемуары, записи. М., 1966. С. 165–256.

*Шкловский В.* Бабель. Критический романс // ЛеФ. 1925. № 2 (6). С. 152–155.

### **Аннотация**

Моя статья – третья в ряду моих работ в области исследования имени и идентичности в литературе.

Исключая из сферы исследования тему «говорящих имен», которая обычно широко обсуждается при подобном анализе, здесь я сосредоточусь на авторской стратегии именованя в рамках парадигмы знаков и символов космополитической картины эмиграции, амбивалентности и раздвоения при поиске дома и избегании дома, мотивированности к блужданию у интеллигентов и писателей, представляющих в литературе отвлеченный концепт изгнания. К опредмеченным мотивам чемодана, паспорта и разнообразных форм раздвоения портретов (зеркало и пр.) добавлены библейские аллюзии в парадигме имени, которая включает в себя также некоторые конкретные стратегии повествования и риторики, среди которых выделяются те, которые помещают *Я* автора в различные искажения идентичности, создающие неуловимость личности.

Эта тема является широкой, междисциплинарной, аналитической и теоретической одновременно, потому что она касается самой основы теории интерпретации и текста и отношения авторства и стратегии наименования героев, которые всегда фикциональны.

**Ключевые слова:** литературная антропономастика, идентичность, безымянность, анонимность, полиномия, русская эмиграция, Набоков, Шкловский.

## Summary

Hetényi Zsuzsa

### Patterns of literary name-giving strategy and the uncertainties of identity

This is the third paper in the series of my papers on the subject of name and identity.

Leaving aside the widely discussed topic of the so-called “telling names” as well as the history and philosophy of the name in general, I focus on the authorial *naming strategies* within the paradigm of signs and symbols of the cosmopolite émigré pattern and against the ambivalent motif of wandering, eternal home-searching and home-avoiding on behalf of the intellectuals forced out of their native home by external or inner motivation. Obvious motifs such as suitcases or passports as well lesser known biblical allusions or phantom-cities extend the name-paradigm which includes specific narrative and rhetoric strategies, among them those that aim to distort the author’s identity and highlight the elusiveness of her personality.

The subject of the essay is broad, interdisciplinary, analytical, and theoretical at the same time – because it concerns the very core of the theory of interpretation and the theory of the text as well as the relation of authorship and naming strategies of fictional characters.

**Keywords:** literary anthroponomastics, identity, namelessness, anonymity, polynomia, Russian emigration, Nabokov, Shklovsky.