

Григорий ХАСИН

Театр личной тайны

Русские романы
В. Набокова



Григорий ХАСИН

Театр личной тайны

Русские романы В. Набокова



ЛЕТНИЙ САД
Москва — Санкт-Петербург
2001

- X24 Хасин Г.
Театр личной тайны. Русские романы В. Набокова. — М.; СПб:
Летний сад, 2001. — 188 с.
ISBN 5-94381-012-9.

Книга дает не столько литературоведческий, сколько философский, в самом широком и почти забытом смысле, подход к прочтению Набокова.

Корреспондируясь с новыми и новейшими трудами по теории повествования (Бахтин, Женетт), с «классической» (Лейбниц, Спиноза) и экзистенциальной (Сартр) философией, эта работа, при всей академической строгости и доказательности, полна азарта исследования и постижения живого набоковского текста.

ББК 83.3(0)6

Между микро и макро

У всех больших писателей есть нечто общее: их произведения и их миры состоят из элементов, которые, в свою очередь, являются произведениями и мирами. Направленное в глубину усилие понимания на каждом ниже лежащем уровне обнаруживает сложность и делимость, соотносимые со сложностью и делимостью целого. Кроме того, находящиеся в глубине художественного мира структуры всегда так или иначе связаны с его поверхностью. Согласие между «микро» и «макро» есть, возможно, один из наиболее верных эстетических критериев. Разглядеть, каким образом физиология романа проявляется в его физиономии, означает понять его смысл.

В литературной критике изучение «физиологии» обычно требует основательной проработки всех доступных текстов и обобщения бесчисленных фактов. Иногда же все необходимое для понимания собрано в одном эпизоде. Зачастую незаметный и забытый, такой эпизод, подобно маленькому сверх подробному зеркалу, содержит полную композицию целого: его цели, темы, идеи и ритм. Найти его означает обнаружить ключ к автору.

Ниже приведен такой эпизод из романа Набокова «Король, дама, валет» (1928):

В купе, куда Франц вошел с безмолвным, низким поклоном, сидели только двое: чудесная большеглазая дама и пожилой господин с подстриженными желтыми усами. Франц снял пальто и осторожно сел. Сиденье было так мягко, так уютно торчал у виска полукруглый выступ, отделяющий одно место от другого, так изящны были снимки на стенке: какой-то собор, какой-то водопад... Он медленно вытянул ноги, медленно вынул из кармана газету; но читать не мог: оцепенел в блаженстве, держа раскрытую газету перед собой. Его спутники были обаятельны. Дама — в черном костюме, в черной шапочке с маленькой бриллиантовой ласточкой, лицо серьезное, холодноватые глаза, легкая тень над губой и бархатно-белая шея в нежнейших поперечных бороздках на горле. Господин, верно, иностранец, оттого что воротничок мягкий, и вообще... Однако Франц ошибся.

— Пить хочется, — протяжно сказал господин. — Жалко, что нет фруктов...

— Сам виноват, — ответила дама недовольным голосом и погодя добавила: — Я все еще не могу забыть. Это было так глупо...

Драйер слегка закрыл глаза и не возразил ничего.

— Сам виноват, что пришлось прятаться... — сказала она и машинально поправила юбку, машинально заметив, что пассажир, появившийся в углу, — молодой человек в очках, — смотрит на голый шелк ее ног. Потом пожала плечом.

— Все равно... — сказала она тихо, — не стоит говорить.

Драйер знал, что молчанием он жену раздражает невыносимо. (...) Удобно одетый, совершенно здоровый, с туманом легких мыслей в голове, с мятным ветерком во рту, Драйер сидел, скрестив руки, и складки мягкой материи на сгибах как-то соответствовали мягким складкам его щек, и очерку подстриженных усов, и вееркам морщинок у глаз. И глядел он, слегка надув шею, слегка исподлобья, с чертиками в глазах, на зеленый вид, жестикулирующий в окне, на прекрасный профиль Марты, обведенный смешной солнечной каемкой, на дешевый чемодан молодого человека в очках, который читал газету в углу, у двери. Этого пассажира он обошел, пощупал, пощекотал долгим, но легким, ни к чему не обязывающим взглядом, отметил зеленый крап его галстучка, стоившего, разумеется, девяносто пять пфеннигов, высокий воротничок, а также манжеты и передок рубашки, — рубашки, существующей, впрочем, только в идее, так как, судя по особому предательскому лоску, то были крахмальные доспехи довольно низкого качества, но весьма ценимые экономным провинциалом, который нацепляет их на суровую сорочку, сшитую дома. Над костюмом молодого человека Драйер нежно загрузтил, подумав о том, что покрой пиджаков трогателен своей недолговечностью и что этот синий в частую белую полоску костюм уже пять сезонов как исчез из столичных магазинов.

В стеклах очков внезапно родились два встревоженных глаза, и Драйер отвернулся, проглатывая слюну с легким чмоканьем. Марта сказала:

— Вообще происходит какая-то путаница.

Муж вздохнул и ничего не ответил. Она хотела добавить что-то, но почувствовала, что молодой человек прислушался, — и, вместо слов, резким движением облокотилась на столик, оттянув кулаком щеку. Посидев так до тех пор, пока мельканье леса в окне не стало тягостным, она, с досадой, со скукой, медленно разогнулась, откинулась, прикрыла глаза. Сквозь веки солнце проникало

сплошной мутноватой алостью, по которой вдруг побежали чередой светлые полосы — призрачный негатив леса, — и каким-то образом вмешалось в эту красноту, в это мелькание, медленно и близко поворачивающееся к ней, невыносимо веселое лицо мужа, и она, вздрогнув, открыла глаза. Но муж сидел сравнительно далеко и читал книжку в кожаном переплете. Читал он внимательно, с удовольствием. Вне солнцем освещенной страницы не существовало сейчас ничего. Он перевернул страницу, и весь мир, жадно, как игривая собака, ожидавший это мгновение, метнулся к нему светлым прыжком, — но ласково отбросив его, Драйер опять замкнулся в книгу.

То же резвое сияние было для Марты просто вагонной духотой. В вагоне должно быть душно; это так принято, и потому хорошо. Жизнь должна идти по плану, прямо и строго, без всяких оригинальных поворотов. Изящная книга хороша на столе в гостиной или на полке. В вагоне, для отвода скуки, можно читать какой-нибудь ерундовый журналичко. Но эдак вкушать и впивать... переводную новеллу, что ли, в дорогом переплете. Человек, который называет себя коммерсантом, не должен, не может, не смеет так поступать. Впрочем, возможно, что он делает это нарочно, назло. Еще одна показная причуда. Ну что ж, чуди, чуди. Хорошо бы сейчас вырвать у него эту книжку и запереть в чемодан...

В это мгновение солнечный свет как бы обнажил ее лицо, окатил гладкие щеки, придал искусственную теплоту ее неподвижным глазам, с их большими, словно упругими, зрачками в сизом сиянии, с их прелестными темными веками, чуть в складочку, редко мигавшими, как будто она все боялась потерять из виду непременную цель. Она почти не была накрашена; только в тончайших морщинках теплых, крупных губ сохла оранжево-красная пыльца.

И Франц, до сих пор таившийся за газетой в каком-то блаженном и беспокойном небытии, живший как бы вне себя, в случайных движениях и случайных словах его спутников, медленно стал расти, сгущаться, утверждаться,

вылез из-за своей газеты и во все глаза, почти дерзко, по-смотрел на даму. (...)

Сама Марта ему помогла: глядя искоса в окно, она зевнула, дрогнув напряженным языком в красной полутьме рта и блеснув зубами. Потом замигала, разгоня ударами ресниц щекочущую слезу. И Франца потянуло тоже к зевоте. В ту минуту, как он, не справившись с силой, распиравшей нёбо, судорожно открыл рот, Марта на него взглянула и поняла по его зевоте, что он только что на нее смотрел. И сразу рассеялось болезненное блаженство, которое Франц только что ощущал, глядя на мадоннообразный профиль. Он наступил под ее равнодушным лучом и, когда она отвернулась, мысленно сообразил, будто протрещал пальцем по тайным счетам, сколько дней своей жизни он отдал бы, чтобы обладать этой женщиной.

(Набоков, т. 1, с. 118—122)¹

Рассказчик этого эпизода всеведущ. Мир, о котором он повествует, доступен ему полностью и под любым углом. Он видит все подробности и может проникать даже в сознание персонажей, рассказывая об их мыслях и чувствах. В принципе, ничто не ограничивает находящейся в его распоряжении информации. Но только в принципе. Всеведение в нашем эпизоде организовано. Вместо того чтобы принять постоянную точку зрения и описывать равноудаленные и равнодоступные явления в едином пространстве, рассказчик постоянно меняет перспективу, перемещаясь из сознания в сознание и меняя направление взгляда. При этом он тщательно ограничивает сообщаемую читателю информацию точкой зрения очередного персонажа. Его повествовательная манера связана не с растворением в безличности, но с поочередным слиянием с каждым из трех пассажиров.

В начале эпизода мы видим все глазами Франца. Это он наблюдает за попутчиками и чувствует волшебную мягкость сидений. Даже смутность фотографий на стене купе — «какой-то

¹ Здесь и далее: все цитаты из романа приведены по изданию: Набоков.В. Соч.: В 4 т. М., 1990.

собор, какой-то водопад» — связана с его блаженным, напряженным и одновременно рассеянным состоянием. Затем перспектива меняется. После нескольких реплик диалога на короткий момент мы видим все вместе с Мартой — она замечает, что молодой человек в очках из своего угла рассматривает ее ноги. И почти тут же точка зрения переходит к Драйеру. Мы внутри него. Нам открываются его мысли (он знает, что раздражает жену), чувства (удобство одежды) и ощущения (мятный ветерок во рту).

В течение эпизода точка зрения меняется шесть раз. Рассказчик проникает в каждого из персонажей более чем единожды, сочетая безличное описание их внутренних состояний со свободной косвенной речью, передающей их мысли. Глубина проникновения значительна: рассказчик достигает не только уровня осознаваемого, но также сообщает нам о ментальных процессах, о которых самим персонажам неизвестно.

Внедрение рассказчика в сознание персонажа и показ его читателю изнутри — не новый прием. Он не является ни личным изобретением Набокова, ни даже главной характерной чертой рассказа. Наш эпизод выделяется тем, что все три персонажа постоянно *наблюдают друг за другом*. Как только это замечено, раскрывается неочевидная сложность происходящего. Будучи весьма далек от психологии, Набоков не экспериментирует с описанием внутренних состояний, но сосредотачивается на отношении, которое взгляд устанавливает между вовлеченными сторонами. Реализуются все возможные комбинации: Франц смотрит на Драйера и Марту; Марта смотрит на Франца и Драйера; Драйер смотрит на Франца и Марту. Смотрящий, естественно, оказывается на переднем плане. В соответствующих местах мы знакомимся с раздражением Марты, с робким вожделением Франца и с отстраненным интересом Драйера. При этом состояние того, с чьей точки зрения в данный момент ведется повествование, обусловлено присутствием остальных. С одной стороны, каждый наблюдает за соседями, с другой — и это главное — наблюдаем сам. Большую часть эпизода персонажи проводят друг у друга на виду. Доступность наблюдению является одним из основных элементов их внутреннего опыта.

Так или иначе каждый из них осознает, что за ним наблюдают. Сначала Марта чувствует взгляд Франца. Затем Драйер раздумывает о том, как реагирует на него жена. И в конце эпизода Франц и Марта почти доходят до встречи глаза в глаза. В последнем абзаце согласованная последовательность взаимных взглядов, зеваний и поворотов головы знаменует кульминацию темы и показывает, что быть наблюдаемым — по меньшей мере, так же важно, как наблюдать.

Осознание себя в качестве объекта взгляда есть тот мотив, который Набоков добавляет к обычной игре отдельных точек зрения. Он отвечает за скрытый сюжет эпизода, начинающийся, когда Франц входит в купе, и длящийся вплоть до момента, когда взгляд Марты назван лучом. В этот момент уже не так важно, что именно видит Марта. Ее восприятия перестают быть организующим звеном повествования. Важным является чистый факт того, что Франц знает, что она на него смотрит. Для него ее взгляд становится вещественным, приобретает плотность и фокус, и «равнодушный луч» существует, скорее, в его, а не в ее сознании, как его личный способ переживать чужое присутствие.

Каждый из трех персонажей обладает своей манерой реагировать на внимание остальных. Франц робок. Сначала он просто прячется за газетой, сдаваясь на милость попутчиков; затем, осознав силу своего инкогнито, «почти дерзко» смотрит на Марту. Его дерзость означает, что он чувствует, что другие могут взглянуть на него в любой момент, и — пусть робко и косвенно — бросает вызов их вниманию.

Марта, в свою очередь, требует этого внимания. Она хочет стать его центром, единственным объектом наблюдения. Она стремится управлять выборами других. Наталкиваясь на сопротивление, она становится агрессивна. Ее потребность быть наблюдаемой сильнее, чем ее интерес к наблюдателям. Марта занята поисками живых зеркал, которые бы непрерывно и согласно ее потребностям возвращали ей ее собственный образ.

Что же касается Драйера, то рассказчик описывает его внимание к Францу так: «Этого пассажира он обошел, пощупал, пощекотал долгим, но легким, ни к чему не обязывающим взглядом». Даже когда сам Драйер является

спонтанным и неуязвимым наблюдателем, возможность встречного взгляда встроена в сущность его диспозиции. В акте рассматривания Драйер занимает определенное отношение к объекту взгляда — отношение участника тонкой, почти эротической игры щекочущих прикосновений, легких и «ни к чему не обязывающих».

Игра Драйера увлекательна. Его опытный взгляд (позже выясняется, что он продает мужскую одежду) проникает слой за слоем сквозь защиту Франца. Сначала взгляд минует внешнюю оболочку газеты и галстука, затем доспехи рубашки и костюма и, наконец, достигает последнего рубежа, очков. Удобно одетый, защищенный своей игрой, Драйер постепенно раздевает Франца. Сняв с оппонента все защитные слои, он немедленно употребляет их для своей собственной обороны. Чем более открыт наблюдаемый, тем более защищен наблюдатель. Из центра такой двойной цитадели Драйер выносит суждения, никак себя не компрометируя. Вот жертва полностью обнажена и очевидна, и победа кажется безоговорочной. Но тут, почти закончив раздевание и снимая с Франца очки, Драйер вдруг натыкается на его *глаза*. Это немедленно замораживает игру. Глаза Франца сопротивляются маневрам Драйера и вынуждают его отвернуться. В конце нашего эпизода взгляд Марты подобным же образом остановит самого Франца.

Взгляд в глаза есть тот элемент, который организует эпизод ритмически и является его базовым значащим событием. Это кульминация взаимного наблюдения, а также его горизонт, к которому стремятся все три персонажа, *ни разу его не достигая*. Драйер не может вынести взгляда Франца; Франц не в силах открыто встретить «равнодушный луч» Марты; Марта всегда развернута в профиль к Драйеру. Подавление контакта взглядов отвечает за особое напряжение эпизода, где право смотреть передается в упорядоченной, почти ритуальной последовательности, и где взгляды (возможно, это всего лишь один взгляд) путешествуют между персонажами, как свет в зеркальной камере.

Итак, несмотря на видимую изолированность, персонажи все же разделяют некое общее пространство. Само название

романа содержит намек на это пространство, ибо карточные символы заявляют всех троих в качестве членов некоей упорядоченной группы, отношения внутри которой регулируются системой формальных правил. Мы можем определить базовые принципы этой своеобразной грамматики существования: ее порождающей основой является акт взгляда; типической фигурой — треугольник; главным принципом — запрет на взгляд в глаза.

Как Набоков понимает межсубъективность? Отчего треугольник, а не пара, выбран как начальный пункт? Почему запрет на взгляд в глаза так важен? Чтобы ответить на эти вопросы, нам придется оставить чисто грамматическое поле распределения взглядов и обратиться к уровню смысла.

Фундаментальный факт, немедленно открывающийся анализу на этом уровне, состоит в следующем: все три персонажа *ошибаются* в своих восприятиях и оценках друг друга. Ошибаются не просто потому, что еще не знают, что Франц — племянник Драйера, посланный встретить его в городе, куда они все трое едут в поезде, но главным образом оттого, что не могут проникнуть за наружный слой видимости к внутренней реальности друг друга.

Франц начинает череду ошибок, принимая Драйера за иностранца и ассоциируя Марту с Мадонной. Марта, со своей стороны, подозревает, что муж хочет ее разозлить, тогда как тот просто погружен в книгу. Наконец, Драйер думает, что Франц занят газетой, в то время как молодой человек рассматривает его жену, калькулируя, сколько дней жизни он отдал бы за право обладать ею.

Эта цепь ошибок представлена читателю особым способом. Поскольку точка зрения все время переходит от одного персонажа к другому, наблюдатели поочередно оказываются наблюдаемыми. Читатель получает доступ ко всем трем пассажирам как изнутри, так и снаружи. Мы видим, что представляет собой каждый из них, побывав в его сознании; мы также знаем, как каждого воспринимают остальные. Доступная нам внутренняя реальность персонажей, в силу особой стратегии рассказчика, постоянно опровергает то, как они понимают друг друга.

Ситуация любопытна. Взятые по отдельности, все трое просто находятся в купе поезда и переживают поток своих состояний, но как только они обращают внимание друг на друга, они теряют аутентичность.

Вторжение неистинности в вымышленный мир — один из характерных набоковских эффектов — не может не тревожить. Вымысел по природе своей фиктивен — иными словами, ни истинен, ни ложен. Вымышленная история, в отличие от газетной статьи или исторического исследования, непосредственно не обращается ни к чему вне себя самой, ни к каким внешним событиям; она *порождает* события, о которых повествует, и поэтому не может не соответствовать им. Такой режим мы как раз и находим в начале романа. В эпизодах, предшествующих сцене в купе — простых описаниях событий безличным рассказчиком — мы воспринимаем повествование как реальность. Слова и фразы прозрачны, ибо прямо отсылают к вымышленному миру, о котором повествуют. Безличность и всеведение рассказчика употребляются для того, чтобы сделать его присутствие незаметным. Рассказчик *не в фокусе*, читатель его не замечает, что и создает эффект реальности. В результате такой стандартной техники вопрос об истинности просто не стоит.

Внутри же нашего эпизода все меняется. Повествование, передающее мысли одного из персонажей, исходит от двух источников: самого этого персонажа и рассказчика. Первый, чьи мы глазами мы видим и в чьем сознании находимся, думает, чувствует и живет; второй, чьи слова мы читаем, рассказывает. Повествование все еще реферирует к некой реальности (оно все еще повествует *о чем-то*), но структура референции гораздо сложнее. В качестве дискурса рассказчика повествование представляет нам внутренние состояния персонажа; референтной же реальностью самих этих состояний является то, на что их носитель смотрит, или то, о чем он думает. И поскольку мы получаем независимый доступ ко всем трем пассажирам, у нас достаточно информации, чтобы выносить суждение об ошибке.

Неспособность персонажей сформировать верное представление друг о друге оказывается в этих условиях главным повествовательным моментом эпизода. Каждый раз, когда рас-

сказчик, меняя точку зрения, перемещается из одного сознания в другое, наше внимание привлекается не к очередному аспекту многомерной истины, но к взаимной изоляции персонажей.

Следует подчеркнуть, что, несмотря на все ошибки персонажей, сам рассказчик в течение всего эпизода остается полностью надежным. У нас нет причин не доверять ему. Его понимание событий не подвергается сомнению. Более того, оно служит стандартом, относительно которого оценивается истинность всего остального. Голос рассказчика, даже сливаясь с голосами персонажей в свободной не прямой речи, постоянно защищен базовой природой вымысла, по отношению к которому мы снимаем критическое отношение и не стремимся к достоверности. Голос безличного рассказчика выше подозрений. Неистинность же возникает из-за того, что повествование ведется с *ограниченных* точек зрения. В терминах теории Женетта, ненадежной инстанцией здесь является не Голос (рассказывание), а Модус (видение).

Оставим на некоторое время наш эпизод и обратимся к теории. В своей классической работе «Повествовательный дискурс» Женетт называет *фокализацией* сумму ограничений, налагаемых на информацию, доступную рассказчику и читателю.¹ Он предполагает, что рассказчик не придумывает события — воображение есть функция автора — но лишь повествует о них. В качестве некоего *горизонта* реальность событий существует независимо от акта повествования и может быть в разной степени доступна участвующим сторонам. Степень доступности событий и есть фокализация. Максимальная доступность, включая доступ к внутренним состояниям персонажей, означает всеведение и нулевую фокализацию. Ограниченная доступность порождает ту или иную степень фокализации — иными словами, *точку зрения*. Согласно Женетту, точка зрения есть набор ограничений по отношению к абсолютному всеведению.

Далее теория Женетта разворачивается следующим образом: инстанция рассказывания, даже если повествование безлично, необходимо подразумевает агента-рассказчика; подобным же

¹ См.: Genette G. *Discours du recit*: In Figures III. Paris: Seuil, 1972.

образом инстанции доступа соответствует свой агент, называемый *фокализатором*. Если рассказчик связан с вопросом «кто говорит?», то фокализатор — с вопросом «кто видит?». И тот, и другой являются структурными элементами дискурса, то есть категориями, в которых мы мыслим и понимаем текст. Оба агента могут быть по-разному реализованы в конкретном произведении: они могут быть личными или безличными, человекоподобными или нечеловеческими, вовлеченными или невовлеченными в события сюжета, и так далее.

Главным достижением теории Женетта является вывод о независимости фокализатора и рассказчика. В книге «Повествовательный дискурс» Женетт убедительно показывает, что «кто говорит?» в принципе не коррелирует с «кто видит?». Один и тот же голос может рассказывать историю с разных точек зрения; одна и та же точка зрения может доноситься до читателя разными голосами. В нашем эпизоде, к примеру, голос рассказчика неизменен, тогда как точка зрения постоянно меняется. Можно представить также текст, в котором разные голоса рассказывают историю с фиксированной точки зрения.

Вернемся к нашему эпизоду. Возможность изолировать голос от точки зрения позволяет Набокову ввести неистинность в повествование о вымышленных событиях, не подвергая сомнению надежность рассказчика и не вводя вообще никакого обмана. Ошибочные суждения возникают как бы сами по себе — никто не пытается ввести нас в заблуждение. Ложность восприятия, ошибка, возмущение истины появляются в цепи *событие — читатель* еще до акта повествования. Они возникают на этапе видения — в те моменты, когда оно делегируется персонажам. Голосам персонажей можно полностью доверять, но их перспективы ограничены и выявлены как ложные. В нашем эпизоде мы имеем дело с *ненадежной фокализацией*.

Ненадежную фокализацию следует тщательно отличать от ненадежного повествования.¹ Если инстанция видения действительно независима от инстанции рассказывания, то из этого следует, что соответствующие типы ненадежности также должны

¹ Это различие отсутствует в стандартных учебниках по теории повествования (см.: Toolan, M. J. *Narrative: A Critical Linguistic Introduction*. London: Routledge, 1988; Rimmon-Kenan. *Shlomith Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London: Methuen, 1988). Скорее всего, это произошло из-за того, что Уэйн Бут, который впервые детально иссле-

быть независимы. Как их различать? Где критерий, согласно которому можно было бы установить, чему нельзя доверять в данном дискурсе — голосу или точке зрения? Эта проблема связана с категориями более глубокими, чем просто дискурсивная ненадежность. Вопрос следует сформулировать так: существует ли общий способ различать в повествовании сам рассказ и точку зрения, с которой он ведется?

Ответить на этот вопрос непросто. На интуитивном уровне разница между видением и рассказыванием кажется очевидной, однако если вспомнить, что в тексте все, включая видение, должно выражаться средствами языка, граница размывается. Если все есть язык, то фокализация должна сводиться к чисто лингвистическим (а не оптическим) феноменам. В современной теории существует аргумент, согласно которому фокализация поглощается повествованием. Утверждается, что «если фокализатор один из персонажей, то его восприятия есть часть сюжета. Если же фокализатор совпадает с рассказчиком, то фокализация есть одна из множества риторических стратегий в его распоряжении»². Основой такого аргумента является идея, что «общим источником повествовательного дискурса, включая элементы фокализации и свободную косвенную речь, является рассказчик»³.

Это рассуждение не кажется до конца убедительным. Рассмотрим проблему подробнее. Ключевым моментом в ней является вопрос, какие элементы повествования порождаются его агентами, а какие нет. Возьмем, к примеру, рассказчика. Следует признать, что любое высказывание имеет источник, однако из такой посылки еще не вытекает, что абсолютно все в речевых актах должно приписываться говорящему. Существуют аспекты смысла, которые говорящий полностью контролировать не может. Грамматика, к примеру, подчиняется автору высказывания в гораздо меньшей степени, чем делаемое им утверждение. Гораздо легче управлять смыслом, чем правилами согласования подлежащего и сказуемого.

довал понятие ненадежного рассказчика в 1961 году (см.: Booth. Wayne *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: The University of Chicago Press, 1983), не мог воспользоваться теорией Голоса и Модуса, разработанной Женеттом в 1972 году, а сам Женетт в своей классической работе полностью обошел проблему ненадежности.

² Rimmon-Kenan. Op. cit. P. 85.

³ Toolan. Op. cit. P. 75—76.

Такой анализ приводит нас к возможному критерию различения Модуса и Голоса, точки зрения и рассказывания. Этот критерий — *интенция* (намеренность)¹. Интенционные аспекты дискурса, согласно выдвигаемой нами гипотезе, принадлежат к области повествования, неинтенционные — к фокализации. Повествовательный акт является намеренным; точка зрения не намеренна — и это ее определение. Понятие интенции устанавливает *взнос* говорящего агента в общий смысл дискурса.

Вернемся теперь к нашему начальному эпизоду из романа «Король, дама, валет» и попытаемся проверить на нем справедливость вышеизложенной гипотезы. С первого взгляда кажется, что сцена в купе противоречит только что введенным определениям. Контроль рассказчика над своими дискурсивными актами, включая выбор носителя точки зрения, выглядит абсолютным. Рассказчик свободно решает, от лица какого персонажа вести повествование и когда его оставить. Ничто не мешает ему менять перспективу (вспомним, что в нашем эпизоде он делает это шесть раз). Не управляет ли рассказчик фокализацией и не растворяется ли понятие точки зрения в серии его повествовательных актов?

На этот вопрос можно ответить, заметив, что введенный выше критерий демаркации должен применяться *именно к тому агенту, который является носителем точки зрения*. В нашем случае точка зрения явно связана с персонажами. Определить, как персонажи фокусируют дискурс, исследуя только интенциональность рассказчика, невозможно. Участие персонажей в порождении общего смысла может решаться только на уровне их собственной интенциональности. И если мы обратим внимание на самих персонажей, то немедленно увидим, что весь уровень повествования находится полностью вне их контроля. Факт того, что поток рассказа организован поочередно вокруг их точек зрения, им самим полностью недоступен. Они даже не знают, что повествование имеет место. Более того, именно их незнание об этом позволяет утверждать, что повествование ведется с их точки зрения.

¹ Эти интенция и намеренность не являются синонимами, но в настоящей работе это различие несущественно.

Подведем итог: в той мере, в какой речевые действия персонажей намеренны (как, например, в диалогах, где мы слышим их голоса), их можно считать рассказчиками; в той же мере, в какой они, в полном неведении, структурируют коммуникацию между безличным рассказчиком и читателем, они фокализаторы.

Проверим теперь нашу гипотезу на самом безличном рассказчике. Есть ли у него точка зрения? Безусловно, есть. Несмотря на его всеведение, ясно, что в тексте существуют определенные элементы, которые не попадают в область его намеренных стратегий. Он не может контролировать *все* аспекты своей речи. Необходимым образом имеется множество неявных предположений, автоматических конвенций, глубоких структур, контекстов и идеологий, которые порождают дискурс рассказчика, сами не будучи его продуктами.

Любое высказывание имеет точку зрения; за любым говорящим стоит фокализатор¹. В конкретном тексте определенные аспекты фокализации, такие как, например, пространственно-временная рамка, ценностные ориентации, психологические или идеологические иерархии, могут выходить на передний план, однако, если отвлечься от частностей, очевидной станет отличительная черта фокализации — пониженная степень намеренности и контроля происходящего.

Из вышеизложенного можно сделать два важных вывода. Во-первых, любая фокализация necessarily подразумевает наличие некоего недоступного ее агенту контекста — кадра, рамки. Фокализатор видит события *из* этой рамки, сам находясь внутри нее, будучи погружен в этот недоступный ему контекст. *Точка зрения связана с тем, как ее носитель видится со стороны.* Ключевым здесь является понятие «со стороны», означающее, что рамка или контекст, участвующие в порождении точки зрения, налагаются на ее агента извне. В нашем эпизоде

¹ Такого рода анализ приводит к любопытному результату: абсолютное всеведение в речи невозможно. Нельзя говорить вне какого бы то ни было контекста, без точки зрения — иными словами, не отказываясь от претензий на абсолютное всеведение. Смысл может возникнуть лишь на некотором фоне. Дискурс полного всеведения — дискурс без контекста (дискурс, включающий в себя все возможные контексты, всю вселенную, все сущее) — такой чудовищный дискурс был бы абсолютно недоступен пониманию.

эту рамку налагает на персонажей рассказчик, повествуя о событиях поочередно на основе восприятий каждого из них; для самого же рассказчика источником кадра является читатель, который в акте интерпретации текста воспринимает его в определенном, им, читателем, выбранном культурном и стилистическом контексте, на фоне которого известностительные действия рассказчика только и могут стать осмысленными. Отсюда видно, что существуют два различных типа фокализации: первый связан с изначальным *возникновением* точки зрения и происходит при восприятии читателем рассказчика и его дискурса; второй имеет место, когда точка зрения делегируется от рассказчика к персонажам внутри повествования.

Второй вывод заключается в том, что не само высказывание, а его агент должен служить отправным пунктом анализа точки зрения, ибо только агент может быть носителем интенции. Повествование может проговариваться и фокализоваться несколькими агентами. Лишь определив участие каждого из них, можно адекватно описать структуру дискурса. В нашем эпизоде, к примеру, все высказывания, организованные как свободная непрямая речь, подразумевают наличие *четырех* агентов — двух говорящих и двух фокусирующих. Одна пара говорящий-фокализатор безлична и сливается в фигуру, которую мы до этого называли безличным рассказчиком. Другая пара является личной и связана с персонажем. Взаимодействие двух голосов — личного и безличного — хорошо изучено в теории свободной косвенной речи (*free indirect discourse, style indirect libre, erlebte Rede*). Эта теория описывает, как голос рассказчика смешивается с внутренним голосом персонажа при передаче потока мыслей. Природа же взаимодействия между личным и безличным фокализаторами более тонка и обычно ускользает от критического анализа. В современной теории не существует концепции *свободной косвенной фокализации*.

Чтобы очертить набросок такой концепции, необходимо вернуться к проблеме ненадежности¹. Как только интенция

¹ Согласно нашему базовому определению, любая фокализация в той или иной степени ненадежна, ибо подразумевает ограничение — неизбежную ограни-

становится линией разграничения между повествованием и фокализацией, она начинает играть роль регулятора доверия и подозрения. Ненадежный рассказчик намеренно вводит читателя в заблуждение; ненадежный фокализатор абсолютно честен. Архетип первого — лжец; архетип второго — ребенок или идиот. Ненадежное повествование *цинично*; ненадежная фокализация *наивна*. В конкретных текстах оба режима обычно смешаны в различных пропорциях. Случаи, когда повествование ведется от лица ребенка или идиота, относительно редки, также как и случаи, когда рассказчик умышленно лжет читателю. В результате, адекватное понимание дискурса невозможно без корректного определения (или, по крайней мере, ощущения) того, как соотносятся в нем наивность и намеренность, неосознанное и сознательное, ошибка и манипуляция.

Персонажи нашего эпизода не хотят вводить в заблуждение ни читателя, ни друг друга. Более того, эффект эпизода основан на их неосведомленности, дискурсивной невинности: читатель знает больше, чем они. Мы имеем дело не с намеренным обманом, но с естественными ограничениями точки зрения. Именно эти ограничения и драматизируются в нашем эпизоде. Сама природа фокализации как ненадежного аспекта дискурса выводится здесь при помощи специальной техники на передний план.

Какова природа этой техники и в чем ее цели? Мы уже отмечали, что части романа, предшествующие нашему эпизоду, организованы таким образом, что всеведение используется там для создания эффекта реальности. Внутри же эпизода функция всеведения сложнее: оно «тратится» на то, чтобы опровергнуть точку зрения персонажей. Каждое изменение перспективы, когда рассказчик перемещается из одного сознания в другое, выявляет ошибки восприятия предыдущего персонажа. Кроме того, иногда рассказчик обращается непосредственно к читателю поверх персонажей. В эпизоде, например, есть момент, когда Марта описывается прямо:

ченность — точки зрения. При этом ненадежность фокализации может быть специально драматизирована на тематическом уровне — и это как раз то, что происходит в нашем эпизоде.

В это мгновение солнечный свет как бы обнажил ее лицо, окатил гладкие щеки, придал искусственную теплоту ее неподвижным глазам, с их большими, словно упругими, зрачками в сизом сиянии, с их прелестными темными веками, чуть в складочку, редко мигающими, как будто она все боялась потерять из виду непременную цель. Она почти не была накрашена: только в тончайших морщинках теплых, крупных губ сохла оранжево-красная пыльца.

(Набоков, т. 1, с. 121)

Ни Франц, ни Драйер не способны так видеть. Описание получает силу как раз в качестве *невидимого* для них (и для нее самой) аспекта Марты: описываемое — на виду, но недоступно ни для кого, кроме читателя. Контраст между утонченным, поэтизированным и одновременно отстраненным тоном этого отрывка и мыслями всех троих пассажиров является здесь основным моментом. Доступная читателю информация о реальности направляется против каждой из трех принадлежащих пассажирам перспектив. В этом отношении можно сравнить Набокова и Кафку. В «Процессе» и «Замке» читатель знает столько же, сколько и главный герой. Вместе с героем он нащупывает путь в необъяснимом и смутном мире. Читатель чувствует, что полное понимание этого мира радикально невозможно даже для безличного рассказчика. В этом смысле мир Кафки, как целое, является *нечеловеческим*. Вселенная романа «Король, дама, валет» более комфортабельна. Читатель обладает всей полнотой информации, необходимой для понимания событий в правильном свете. «Правильный свет» существует, и благосклонный рассказчик дает нам возможность им воспользоваться¹.

Итак, в повествовательном ядре нашего эпизода находятся три персонажа с их достоверными голосами и ненадежными

¹ Такая благорасположенность редка в набоковских романах. Обычно читатель введен в заблуждение наравне с героями. Иногда, как, например, в «Соглядатае», читатель оказывается наименее информированной стороной, зная меньше, и чем рассказчик, и чем персонажи. Благорасположенность, честная игра при этом остаются основой набоковского романа, о чем будет говорить в заключительной главе. Обобщая, можно сказать, что Набоков благорасположен к *перечитывателям*.

перспективами. Облегающий это ядро уровень смысла связан с тем, что все три точки зрения контрастно сопоставлены с их референтами. Персонажи тем самым помещены в большее повествовательное пространство, им недоступное, но разделяемое рассказчиком и читателем¹. Персонажи не просто не имеют доступа к этому пространству, но и не знают о его существовании. Невинные и прозрачные, они полностью погружены во всепроникающий субстрат всеведения.

При подобной организации повествования обладание точкой зрения необходимо означает ошибку. Рассказчик направляет полноту находящейся в его распоряжении информации против каждого индивидуального способа ее восприятия. Акт взгляда, вместо того чтобы осведомлять, вводит в заблуждение. Уменьшенная степень интенционального контроля, связанная с видением, в нашем эпизоде драматически подчеркивается. К ней привлекается внимание, она обыгрывается как неспособность, ухватить сущность окружающего, неспособность увидеть истину. Можно сказать, что целью рассказчика не является ни презентация реальности, ни даже описание определенных индивидуальных способов ее видения. Он пытается представить, скорее, индивидуальные способы ее упущения, невидения. Повествовательная структура нашего эпизода драматизирует *слепоту*. Для того чтобы понять смысл и задачи такого типа повествования, необходимо обратиться к роману «Король, дама, валет» как к целому.

Даже самое поверхностное чтение на уровне всего романа немедленно показывает, что он целиком построен Набоковым вокруг темы слепоты. Скрытая в глубине нашего эпизода, она служит основой сюжета. Персонажи смотрят, но не видят друг друга. Драйер находится в неведении относительно любовной

¹ Утверждение о том, что индивидуальные перспективы персонажей заключены внутри более широкой перспективы рассказчика, соблазнительно симметрично, но не вполне аккуратно. Точки зрения персонажей окружает не перспектива рассказчика, но серия его повествовательных актов, набор его стратегий. Мы называем этот набор интенциональных стратегий всеведением. Это не перспектива (точка зрения), но псевдоперспектива. Для того чтобы взойти к собственно точке зрения рассказчика, необходимо «вспарить» и над его всеведением и выяснить, что его окружает — выяснить его ограничения. Для этого мы должны занять по отношению к рассказчику позицию, которую он занимает по отношению к персонажам.

связи Марты и Франца, а также того, что они замышляют его убийство. Марта, в свою очередь, не знает, что в некоторый момент Франц начинает бояться и ненавидеть ее (однажды она представляется ему в виде гигантской жабы). И наконец, любовникам неизвестно об экспериментах Драйера с манекенами. Внутренние миры персонажей изолированы один от другого.

Инкогнито, сознательное и бессознательное, есть базовый режим существования в романе. Характерен в этом смысле неуловимый изобретатель, некий пароксизм ускользания от взгляда:

Началось с того, что как-то в среду, в первых числах ноября, к нему [Драйеру] явился незнакомый господин с неопределенной фамилией и неопределенной национальности. Он мог быть чехом, евреем, баварцем, ирландцем, — совершенно дело личной оценки.

(Набоков, т. 1, с. 168)

События сюжета постоянно разворачиваются на грани развязки, решительного переворота событий, материализации невидимого. Слепые персонажи вновь и вновь искушают судьбу. Роман порождает множество треугольников, в которых двое знают нечто, неизвестное третьему. Секрет становится главным принципом драматичности, а также основным психологическим механизмом, соединяющим пары:

Как то семя, которое факир зарывает в землю, чтобы истощным колдовством вытянуть из него живое дерево, просьба Марты [к Францу] скрыть от Драйера их невинное похождение, просьба, на которую он тогда едва обратил внимание, теперь, в присутствии Драйера, мгновенно и чудовищно разрослась, обратившись в тайну, которая странно связывала его с Мартой.

(Набоков, т. 1, с. 153)

Центральный треугольник составляют Марта, Драйер и Франц. Точкой наивысшего напряжения в нем является

Драйер — он почти касается массивной истины и все же не способен разглядеть ее. Подобно сомнамбуле, он постоянно проходит мимо Франца и Марты, не понимая, что они делают или собираются сделать. С развитием их плана наивные ошибки начального эпизода разрастаются в зияющую, неотвратимую слепоту, мрак которой сгущается вокруг Драйера, затмевая почти все остальное, с ним связанное. Его слепота оказывается так же активна, сложна и драматически плодородна, как и его зрение. Что же касается сюжета, то она решительно важнее его зрения, ибо логика событий в гораздо большей степени обращается вокруг того, чего Драйер не видит, чем вокруг того, что он видит.

Вариации на тему слепоты в романе многообразны. Сначала Драйер не замечает, что Франц в купе разглядывает его жену; позже он оказывается не способен помыслить их связь. Вместо изучения близких ему людей, Драйер занимается исследованием поведения шофера. Даже после визита в криминологический музей и припадка ясновидения, когда ему представляется, что улицы вокруг него полны убийц и грабителей, Драйер все равно думает, что Марта и Франц единственные нормальные люди в городе. Они же, в свою очередь, не знают, что Драйер, купив у изобретателя права на манекены, начинает серию событий, которая решительно повлияет на исход их преступного замысла.

Набоков ставит супружескую измену — буквальный стержень сюжета — в экзистенциальный контекст. Каждый из нас фундаментально неверен, косвенно утверждает роман; разделенная любовь, простое взаимопонимание, любой тип истинного контакта являются самообманом. Даже если поблизости нет третьих лиц, партнер неверен внутри, ускользая от взгляда, скрываясь за своей обманчивой поверхностью. Кроме того, измена остается секретом. Невозможно знать, ни когда, ни где и с кем она происходит; неизвестно даже, что она имеет место. Роман полон самых разных типов неверности. Вокруг основной группы Драйер-Марта-Франц практически все действующие лица вовлечены в местные треугольники, в которых одни участники обмануты другими по кругу. Каждый персонаж рано или поздно оказывается предан миром.

Одна из самых важных форм этого предательства связана с идеями времени и изменения. Прямо описывая слепоту Драйера читателю, рассказчик, в частности, говорит:

Наблюдательный, остроглазый Драйер переставал смотреть после того, как между ним и рассматриваемым предметом становился приглянувшийся ему образ этого предмета, основанный на первом остром наблюдении. Схватив одним взглядом новый предмет, правильно оценив его особенности, он уже больше не думал о том, что предмет сам по себе может меняться, принимать непредвиденные черты и уже больше не совпадать с тем представлением, которое он о нем составил.¹

(Набоков, т. 1, с. 180)

В диагнозе рассказчика важен проективный элемент. Драйер проецирует вовне свои представления о людях, фиксируя их образ и не давая себе труда регулярно сопоставлять его с реальностью. Все остальные персонажи в разной степени делают то же самое.

Проекция в романе не ограничивается пассивными искажениями восприятия. Персонажи пытаются заставить друга соответствовать своим представлениям, для чего используется ложь и манипуляция. Практически все в романе лгут и интригуют. Может показаться, что авторы интриг ускользают от механизмирующего влияния проекции, однако в конце концов каждый из них, каждый, кто пытается управлять окружающими, сам оказывается подчинен логике своих иллюзий. Самым ясным примером этого принципа — основного закона манипуляции — является хозяин квартиры Франца. Он верит, что, будучи магом, породил весь мир, включая населяющих его людей, которые поэтому находятся в его власти. Позже, однако, выясняется, что он безумен. Его действия никак не затрагивают других персонажей. Даже его жена, поначалу кажущаяся вполне реальной, существует только в воображении безумца, который

¹ Позже это суждение почти дословно повторяет Драйеру его бывшая любовница Эрика: «Ты сажаешь человека на полочку и думаешь, что он будет так сидеть вечно, а он сваливается, а ты и не замечаешь, — думаешь, что он все продолжает сидеть, — и в ус себе не дуешь...» (Набоков, т. 1, с. 222).

в своем тотальном заговоре оперирует с пустотой. Чем выше степень контроля, утверждает Набоков, тем более иллюзорными являются его объекты и механическими — действия претендента на власть.

На символическом уровне тема проективной слепоты находит свое выражение в фигуре манекена. Все персонажи романа так или иначе сравниваются автором с искусственными имитациями человека: автоматами, куклами, марионетками. Хозяин квартиры Франца показывает посетителям чучело жены. Когда Марта и Франц планируют убийство Драйера, рассказчик сообщает нам:

...Драйер раздвоился. Был Драйер, опасный, докучливый, который ходил, говорил, хохотал, — и был какой-то, отклеившийся от первого, совершенно схематический Драйер, которого и следовало уничтожить. Все, что говорилось о способах истребления, относилось именно к этому второму, схематическому объекту. Им было очень удобно орудовать. Он был плоский и неподвижный. Он был похож на те фотографии, вырезанные по очерку фигуры и подкрепленные картоном, которые любители дешевых эффектов ставят к себе на письменный стол.

(Набоков, т. 1, с. 224)

и несколько позже, в отношении плана убийства, придуманного Францем:

В этой его ясной и гибкой схеме одно всегда оставалось неподвижным, но этого несоответствия Марта не заметила. Неподвижной всегда оставалась жертва.

(Набоков, т. 1, с. 225)

Здесь можно видеть, что последним воплощением манекена, пассивным и послушным, является труп. Акт проекции постоянно ассоциируется в романе с убийством, соединяя символику мертвой копии человека с основной линией сюжета.

Связь между структурой восприятия и структурой преступления развивается постепенно. Она начинается предприятием

Драйера по постройке движущихся манекенов. Драйер покупает у изобретателя идею и контролирует его эксперименты, попадая таким образом на верхний этаж небольшой иерархии роботов. Несколько позже он сам появляется в роли покорной куклы, когда Марта и Франц планируют убийство и представляют себе его различные варианты, в которых Драйер фигурирует в роли лишенного жизни, пассивного объекта. В свою очередь, Франц в руках Марты и Драйера почти постоянно ощущает себя либо автоматом, либо безжизненным манекеном в магазине готовой одежды. И наконец, Марта в кульминации сюжета, когда все ее планы готовы осуществиться, оказывается игрушкой в руках Драйера, откладывая по его невольной подсказке убийство и в результате погибая сама.

Все три главных героя романа рано или поздно выявляются как марионетки, движимые скрытой от них логикой событий. Базовое эстетическое впечатление сюжета зависит от способности читателя представить себе его перипетии, как разыгрываемые несколькими похожими на движущиеся манекены фигурами, следующие каждая своим, с самого начала определенным курсом и реализующие симметрию и совершенную механику своего смертельного столкновения благодаря точно размеренным и соотнесенным степеням слепоты. Ни разу не встречаясь взглядами, не в силах проникнуть за барьеры поверхности и видимости, герои, подобно беззаконным монадам Лейбница, слепо сталкиваются друг с другом, осуществляя схему неизвестной им предустановленной гармонии.

Наш анализ темы манекена обнаруживает здесь факт капитальной важности: слепота в романе, помимо организации режима представления персонажей, участвует в механизме сцепления событий. Цепи событий регулируются посредством того, что персонажам неизвестен их истинный смысл. В романе нет ни прямого принуждения, ни давления обстоятельств. Выборы персонажей связаны с их собственными волевыми актами. Марта, Франц и Драйер совершают действия, приводящие к определенным последствиям не оттого, что их что-то заставляет, но оттого, что они фундаментально не понимают своей ситуации. Слепота играет центральную роль в *причинности* сюжета.

Чтобы понять, как организована причинность в романе, необходимо вернуться на микроуровень непосредственных взаимодействий между персонажами, еще раз обратившись к тексту. В описании первого визита Франца в дом Марты и Драйера есть следующий момент:

Марта в бесплотном сиянии его близорукости ни- сколько не была похожа на вчерашнюю даму, которая позевывала, как тигрица. Зато мадоннообразное в ее облике, примеченное им вчера в полудремоте и снова утраченное, — теперь проявилось вполне, как будто и было ее сущностью, ее душой, которая теперь расцвела перед ним без примеси, без оболочки. (...) Она решила, что ошеломила его совершенно видом небольшого, но очень дорогого сада, где, между прочим, было и персиковое деревце, и плакучая ива, и серебристые елочки, и какая-то патентованная яблоня, и магнолия, и банан, уже завернутый в рогожку... То, что сад для Франца только зеленоватое марево, ей в голову просто не пришло, хотя она заметила, как беспомощно он близорук. Приятно принимать его так изящно в саду, приятно поражать невиданным богатством, но особенно приятно будет показывать ему комнаты в особняке и выслушивать рокот его почтительного восхищения.

(Набоков, т. 1, с. 131)

Отправляясь в гости, Франц разбил очки и, будучи сильно близорук, не совсем узнает Марту. Это их первая встреча после эпизода в купе и первый раз, когда они остаются наедине. Драйера нет дома, и Марта показывает Францу свои владения. Мы присутствуем при самом зарождении их любовной связи.

Замечательным образом, как для Марты, так и для Франца, связь эта основана на ошибке. В тумане близорукости Франц снова видит Марту как Мадонну. Более того, он полагает, что видит ее без примеси и без оболочки — такой, какова она в действительности. Она расцветает перед ним, как экзотический цветок, выходящий наружу из бутона, как внезапное видение в тумане. Ощущение доступной и роскошной наготы,

сливающейся с озадаченной благодарностью за незаслуженный подарок, составляет в романе постоянный фон его эротических переживаний.

Имея доступ к сознанию Марты, мы можем видеть, что Франц решительно ошибается. Душа Марты, кажущаяся ему лишенной оболочки, на самом деле облачена в защитную броню статуса. Ни о каком бескорыстии и подарке речь не идет: Марта участвует в рассчитанном обмене знаками признания. Все ее эмоции опосредованы тем, что она с Францем сидит в ее личном, элегантном и дорогом саду; что она кажется провинциалу волшебной богатой; что он правильно реагирует на символы благосостояния. В присутствии нищего пришельца она наконец может испытать реальность своего общественного положения. Только с ним и посредством его она по-настоящему обладает тем, что имеет. Это обладание, являющееся основой ее чувственности, требует низшего, ослепленного и контролируемого партнера. Марта верит, что Франц ошеломлен и, наслаждаясь его немимым восторгом, переживает первые радости любви.

Это ошеломление — рассказчик говорит нам об этом прямо — связано с крайней близорукостью. Все, что с ним происходит, определяется внутренними процессами его сознания. Он совершенно не видит сада. Позже он не увидит и дома. В глубине души он равнодушен к автомобилям, одежде, деньгам... Амбиции Марты, когда он узнает о них, внушат ему лишь страх и отвращение. Его реальность состоит из губ, кожи, волос, запахов...

Из вышеприведенного отрывка видно, что оба персонажа изолированы внутри своих частных миров. Они так и остаются в этом состоянии до конца романа. И все же хорошо отлаженная машина сюжета не останавливается. Персонажи действительно напоминают автоматов, которые выполняют сложные серии согласованных движений, чудесным образом не сталкиваясь друг с другом и не нарушая ритма. Секрет этой слаженности в том, что каждый из них независимо осуществляет некий сценарий, заранее синхронизированный со сценариями остальных. Между светскими маневрами Марты и плотским смятением Франца существует тонкий и непрерывный лад.

С добавлением к этой паре Драйера уровень гармонической слепоты возрастает до почти комической сложности. Всякий раз, когда ситуация по видимости заходит в тупик, ряд новых обманов и ошибок предотвращает преждевременную развязку.

Один из эпизодов особенно выразителен. Встретив однажды утром Франца, Драйер внезапно решает осмотреть его квартиру. Он влечет туда беспомощно сопротивляющегося молодого человека и вместе с ним подходит к его комнате. Там в это время уже находится Марта, которая, также без предупреждения, решила нанести любовный визит. Драйер пытается открыть незапертую дверь (ключ снаружи), однако Марта изнутри держит ручку. Следует короткая борьба. Франц, не понимая, что происходит, пытается помочь Драйеру открыть дверь. Марта уже готова сдаться, но в этот момент хозяин квартиры говорит, что в комнате находится «маленькая подружка» Франца. Драйер смеется и уходит, не зная, кого имел в виду хозяин. Франц проникает в комнату и попадает в объятия Марты. Удовлетворив страсть, она возвращается домой и говорит мужу, что была на почте. Драйер весело рассказывает ей, как он обнаружил «подружку» Франца.

В этой быстрой последовательности каждое событие обладает множеством смыслов — по одному на каждого персонажа. В момент решающей схватки читателю представлены сосуществование и борьба четырех (!) взаимоисключающих взглядов на происходящее. При этом до предела насыщенные конфликтом индивидуальные перспективы тщательно изолированы одна от другой, с целью не допустить их взаимоуничтожения в коротком замыкании преждевременной развязки. В какой-то момент лишь незапертая дверь отделяет Драйера от Марты, а сюжет от краха — но эта дверь есть не что иное, как материальная реализация онтологического зазора между супругами. И дверь, и зазор непроницаемы, однако природа их непроницаемости не в плотности или толщине преграды. Вспомним, что спасает ситуацию лишь вмешательство старичка хозяина, в свою очередь ошибочно понимающего, что происходит. Гораздо эффективнее, чем замки и перегородки, персонажей изолирует друг от друга и истины специально

подогнанная последовательность событий. Некий предсуществующий план окружает их прозрачной средой непонимания и не дает произойти сюжетному перевороту. Синхронность слепых движений — узнаваемо набоковский прием — является результатом этого плана. Напряженные коллизии взаимных ошибок постоянно разрешаются в романе через предустановленные соответствия личных мотиваций каждого персонажа.

Запрет на взгляд в глаза, с которым мы впервые столкнулись в эпизоде в купе, оказывается, таким образом, связанным с регулирующей ролью слепоты в причинности сюжета. Этот запрет предотвращает трансформацию основного напряжения в открытую войну сил. «Король, дама, валет» — роман не конфликта воле, но комедии ошибок. Персонажи замкнуты внутри своих миров и движутся по траекториям, не допускающим прямых столкновений. Даже финальное раскрытие истины героям недоступно: умирающая Марта, улыбаясь, бредит, что Драйер мертв, а он, живой и несчастный, стоит над ней, глубоко ошибаясь относительно смысла ее последней улыбки.

В этом отношении сюжеты у Набокова *оркестрованы*. Каждый персонаж разыгрывает свою линию, подобную партии определенного инструмента в оркестре, и все эти линии вместе порождают общее звучание событийной партитуры. Различие между исполнением музыкального произведения и набоковским романом состоит в том, что музыкантам вся партитура известна заранее, тогда как персонажи не знают даже о том, что она существует. Незнание персонажей является тем элементом, который как раз и отвечает за причинную согласованность событий. В сюжетах такого типа именно незнание (слепота) делает персонажей драматически-значительными. Набоков находит необходимым специально это подчеркнуть:

Но ни Драйер, ни секретарь, ни вообще кто-либо в мире никогда не узнал, что изобретатель с синими щеками жил, случайно, как раз в том номере, где по приезду переночевал Франц, — где из окна был виден теперь уже голый ясень, и где можно было заметить, — если очень-очень тщательно присмотреться, что въелась мельчайшая стеклянная пыль в линолеум рукомоynика.

То, что судьба поселила изобретателя именно там, — знаменательно. Этот путь проделал Франц, — судьба вдруг спохватилась, послала — вдогонку, вдогонку, — синешекого человека, который об этом, конечно, ничего не знал, и никогда не узнал, — как вообще об этом никогда не узнал никто.

(Набоков, т. 1, с. 180)

Если бы синешекий изобретатель не появился в городе вслед за Францем, говорит рассказчик, Драйер был бы убит. Ни сам Драйер, ни Марта, ни Франц не знают об этой скрытой причинности событий — в противном случае они действовали бы совершенно иначе. Все трое слепы и слепо осуществляют некий общий замысел. Они похожи на зубцы колес, полагающие, что движут механизм ситуации, тогда как механизм этот просто устроен таким образом, что подразумевает все движения своих частей.

На основе такой структуры причинности существует возможность увидеть набоковских героев как абсолютных автоматов. Против писателя нередко выдвигались обвинения в том, что он лишает своих персонажей души и рассматривает человеческих существ в научном, почти клиническом свете. Часть читателей считает его чем-то вроде хирурга или патологоанатома, готового сначала препарировать безжизненных кукол, а затем снова собрать их из кусков. Даже знаменитая критическая статья Ходасевича, объясняющая, что центральным в творчестве Набокова является обнажение приема, и что его романы всегда представляют нам мастерскую художника — даже эта статья неявно подразумевает, что писатель показывает нам действие скрытых нитей, управляющих персонажами-марионетками, и приписывает ему некие франкенштейнианские атрибуты сознательного и хирургического искусства. Высказывание одного из самых значительных критиков русский эмиграции, Георгия Адамовича, может служить хорошим примером такого подхода:

Люди, о которых рассказывает Набоков, очерчены в высшей степени метко, но — как у Гоголя — им чего-то

недостает, чего-то неуловимого и важнейшего: последнего дуновения, или, может быть, души. Оттого, вероятно, снимок так и отчетлив, что он сделан с мертвой, неподвижной натуры, с безупречно разрисованных и остроумно расставленных кукол, но не с живого мира, где нет ни этого механического блеска, ни этой непрерывной игры завязок и развязок¹.

Отвечая на эти обвинения, заметим прежде всего, что Адамович обвиняет Набокова в восприятии реального мира как произведения искусства. Критик утверждает, что мир для Набокова есть объект композиции, безупречного исполнения, организованного порядка и кукол-актеров. Такой мир является для писателя крайне удобным материалом для создания романов, ибо уже заранее соответствует законам их построения. Настоящий же мир, по Адамовичу, является областью души и жизни, которых у Набокова нет.

Разберемся подробнее. В отношении души Адамович неправ. Ощущение нечеловеческого, корректно им ассоциируемое с механистической атмосферой набоковской вселенной, связано не с предполагаемой пустотой внутри персонажей, с отсутствием чего-либо в их глубине, но, как мы установили выше, с эффектом поверхности — непроницаемости и безонности. Оно возникает как результат полной согласованности изолированных слепых движений. Действия персонажей выглядят автоматическими оттого, что события в их мире лишь им самим кажутся вызванными их выборами, тогда как читатель видит, что истинный сюжет развивается на уровне, находящемся за пределами их понимания и воли.

Это соображение наводит на мысль о связи между набоковским романом и метафизикой предустановленной гармонии. «Предустановленная гармония» — один из основных терминов философской системы Лейбница, который считает окружающий мир гигантским (возможно, бесконечным) механизмом, подобным часовому. Вводимая Лейбницем

¹ Цитируется по книге: Davydov S. «Teksty — Matreshki» Vladimira Nabokova. Munich: Otto Sagner, 1982. P. 96.

вселенная-часы, подобно тому, что мы обнаруживаем у Набокова, основана на принципе *безоконности монад*¹. Монада, по определению философа, есть мельчайшая неделимая часть механизма. Все монады в той или иной степени одушевлены (одним из примеров монады является человеческая душа). Лейбницевский мир есть организованная система живых атомов. Лейбниц считает — ниже мы объясним, на каком основании, — что монады непроницаемы и не могут затронуть друг друга. У них нет окон, чтобы увидеть окружающий мир; внутрь них нельзя заглянуть. Из этого, в свою очередь, с необходимостью следует, что только предсуществующий план может объяснить их видимые взаимодействия: огонь и ожог, дождь и урожай, злодеяние и месть. В «Монадологии» Лейбниц объясняет невозможную интеракцию между безоконными сущностями следующим образом:

51. *Влияние одной монады на другую исключительно идеально и может осуществиться лишь через вмешательство Бога; в божественном разуме, действительно, всякая монада должна быть учтена с самого начала в распоряжениях относительно всех остальных монад. Ибо, поскольку никакая сотворенная монада не может физически влиять на внутреннее состояние никакой другой монады, это является единственным способом их взаимной зависимости*².

Для того чтобы выглядеть как взаимодействие, акт одной монады и реакция другой должны быть заранее *синхронизованы*. Ясно однако, что этот вывод еще не решает проблему души. Он лишь формулирует ее в более точных терминах. Проблема стоит теперь так: необходимо ли вселенная-часы состоит из механических частей?

¹ Термин «монада» был введен пифагорейцами в теории чисел, он означал первый член ряда, из которого выводятся все остальные члены; позже этот термин использовал Джордано Бруно в работе *De monade, numero et figura liber*, 1591. В окончательно разработанном виде это понятие появилось у Лейбница.

² Здесь и далее см.: Лейбниц Г. В. Соч. М., 1982. Т. 1, С. 413—429.

Есть ли разница между монадой и роботом? Сходство между ними заключается в том, что их будущее предопределено. Тем не менее, интуитивно ясно, что несвобода робота отличается от несвободы монады. У робота нет выбора ни в каком смысле. Он полностью обусловлен своей программой, и наличие этой программы составляет его сущность. Если бы существовала такая вещь, как чувства робота, то их центральным моментом было бы ощущение непреодолимой вынуждающей силы. Монада же, напротив, в некоем нетривиальном смысле свободна. В ее внутреннем опыте нет принуждения. Ее бытие обладает измерением спонтанного самоопределения. Пусть ее будущее предопределено, но оно относится к бытию монады иначе, нежели программа к бытию робота. Рок не держит за ниточки, но проживается свободно.

Совместимо ли предопределение со свободой? Можем ли мы мыслить их одновременно? Это скорее концептуальная, нежели экзистенциальная проблема. Имеется, по крайней мере, один пример искомого отношения — временные искусства: литература и кино. Когда мы читаем книгу (или смотрим фильм), мы знаем, что она вся целиком уже написана. Будущее персонажей предопределено еще до того, как они начинают действовать. Тем не менее, даже зная сюжет, мы способны воспринимать их свободными и осмысленно применять к ним понятия ответственности и выбора. Без возможности такого отношения подавляющее большинство знакомых произведений исчезло бы с нашего горизонта. Это показывает, что мы можем без явного противоречия мыслить два взаимоисключающих порядка — порядок предопределения и порядок свободы.

Итак, заранее предустановленное будущее может сбываться не только принудительным образом. Но как? Вот что пишет Лейбниц в «Монадологии»:

53. И поскольку в божественном разуме наличествует бесконечное количество возможных миров, из которых только один может существовать, выбор Бога должен иметь достаточное основание, определяющее тот или иной мир.

54. Это основание может быть связано только с согласованностью, то есть со степенью совершенства, содержащейся в этих мирах. Ибо каждый возможный мир имеет право на существование в пропорции к степени своего совершенства. Таким образом, нет ничего полностью случайного.

Лейбниц находит решение проблемы свободы в понятии достаточного основания. Он полагает, что достаточным основанием для события является такое его соответствие всем остальным событиям, которое обеспечивает максимум совершенства. *Божественное усилие, по Лейбницу, есть усилие гармонизации, а не принуждающей власти.* Вместо того чтобы насильственно заставлять вещи соответствовать своим замыслам, Бог изначально создает их такими, чтобы, свободно реализуя свою природу, они в сочетании образовывали максимально совершенное целое. Предопределение осуществляется через естественную спонтанность индивидуумов:

Бог в наших повседневных действиях лишь следует законам, которые сам же и установил; иными словами, он постоянно сохраняет и порождает наше бытие таким образом, что идеи приходят к нам спонтанно или свободно, в том порядке, в котором они содержатся в структуре наших индивидуальных субстанций.

(Leibniz, 1965, p. 49)

Согласно Лейбницу, Бог обращается с нами нежно. Он не мнет, не рвет и не ломает нас. Он сохраняет нас в том виде, в каком мы уже существуем. Он позволяет нам быть самими собой. Предопределение осуществляется в результате согласных нашей изначальной природе выборов, за которые мы полностью отвечаем и которые переживаем, как собственные.

Красота лейбницево́й вселенной в том, что она не требует никакого постороннего вмешательства и принуждения. Она работает независимо, «на автопилоте», подобно самообслуживающей и самое себя ремонтирующей машине, которая, к тому же, в духе дополнительного приятного сюрприза, всегда

прибывает к пункту назначения вовремя. Эта чудесная внутренняя согласованность, основанная на полной подогнанности всех частей, есть одна из причин ее сходства с набоковскими романами.

Будущее набоковских персонажей действительно предопределено. Неведомое им, оно ожидает их действий, чтобы неизбежно осуществиться. Однако прийти на этом основании к выводу, что их свобода иллюзорна, означает смешать детерминизм и предопределение, каузальность и фатальность. В контексте свободы предопределение функционирует не как программа, но принимает форму свободно проживаемой *судьбы*.

Судьба — большая тема романа «Король, дама, валет» — находилась в центре художественного исследования со времен античности. Греки видели рок как особого рода неизбежность, возникающую в результате взаимодействия свободы и слепоты. Но если греческие драматурги рассматривали связь между свободой и слепотой как начало трагического, то Набоков видит эту связь, главным образом, эстетически. Ситуация, когда само сопротивление пророчеству приводит к его осуществлению, открывает для Софокла пространство неотвратимости. Вместе со своим главным героем он принимает трагизм слепоты в качестве условия человеческого существования. Набоков же находит нечто художественное в том факте, что слепота может играть ключевую роль в причинности событий. Более того, он обращает отношение слепота-причинность и видит любое проявление ограниченного видения, как прямо или косвенно генерирующее порядок. Гармония в его мире существенным образом связана с чьей-либо неспособностью ее увидеть. Это можно сформулировать по-другому: невидение частей есть для Набокова ключевой элемент в конструкции целого¹. Подобно Лейбницу, он считает безоконную монаду существенно художественным материалом.

¹ В этом источник специфически набоковского пафоса. Самые очевидные сюжетные линии романа «Король, дама, валет» — мелкая любовная интрига, адюльтер, убийство — мелодраматичны; персонажи в этих условиях обретают трагическую значительность в силу того, что их изоляция друг от друга, их слепота постоянно выявляются как составные части гармонии целого — гармонии, для которой они служат материалом и о которой никогда не узнают. Красота, скрытая от всякого наблюдения, или истина, к которой нет доступа, патетичны — пафос невидимого находится в центре набоковской трагедийности и связан с его этикой.

Для того чтобы лучше уяснить значение монадологии для понимания набоковских романов, стоит обратиться к единственному современному теоретику, исследовавшему следствия описываемой выше метафизики в области искусства и литературы — Бахтину. Отправной точкой для Бахтина является связь между беззаконностью и художественной формой. Эта связь подробно разбирается в эссе «Автор и герой в эстетической деятельности». Определяя термины, Бахтин пишет:

Автор не только видит и знает все то, что видит и знает каждый герой в отдельности и все герои вместе, но и больше их, причем он видит и знает нечто такое, что им (героям) принципиально недоступно, и в этом всегда определенном и устойчивом избытке видения и знания автора по отношению к каждому герою и находятся все моменты завершения целого — как героев, так и совместного события их жизни, то есть целого произведения. (...) Для нас важны лишь действия созерцания — действия, ибо созерцание активно и продуктивно, — не выходящие за пределы данности другого, лишь объединяющие и упорядочивающие эту данность; действия созерцания, вытекающие из избытка внешнего и внутреннего видения другого человека, и суть чисто эстетические действия. Избыток видения — почка, где дремлет форма и откуда она и разворачивается, как цветок.

(Бахтин, 1979, с. 14; 24)

Бахтин связывает здесь художественный аспект слепоты с завершающим аспектом всеведущего взгляда наблюдателя. Действует некий закон сохранения видения: то, что видит наблюдатель, не вижу я, и наоборот. Избыток видения имеет своим источником логическую слепоту того, на кого оно направлено. Именно он, этот избыток, и порождает художественность. Эстетическое отношение, по Бахтину, возникает в тот момент, когда мы в состоянии воспринять некий объект как завершенное целое, усмотреть его обращенную к нам поверхность, его внешний предел, недоступную ему самому *форму*.

Бахтин хорошо понимает метафизические и теологические последствия своей теории. Значительная часть его эссе посвящена обсуждению видения как *дивинации* — божественного взгляда, который фиксирует и завершает свой объект.

В столкновении автора и героя в эстетической деятельности этот завершающий и предопределяющий аспект видения постоянно противопоставляется свободе. Наблюдатель (автор) борется с наблюдаемым (герой) за независимое бытие. Борьба эта, однако, решается Бахтиным диалектически: свобода и предопределение сосуществуют и в жизни, и в произведении; моральный и эстетический коды находятся в конфликте, взаимодействуют — и именно это взаимодействие и составляет сущность романного жанра.

В контексте бахтинских определений можно согласиться с одним из обвинений Адамовича: Набоков действительно воспринимает мир как искусство — точнее, он воспринимает его как форму. Набоковское видение изначально художественно: в самом акте взгляда он создает и, что еще важнее, *драматизирует* избыток знания по отношению к его объекту. Можно утверждать, что этот избыток является сущностью всего его творческого предприятия, делает его автором¹. Идея формы как избытка знания привлекательна еще и тем, что элегантно объясняет особую склонность Набокова искать параллели между наукой и искусством.

Общая метафизика отвечает также за сходство между Набоковым и Лейбницем в отношении их этических принципов. Воспринимая мир как форму, Набоков неизбежно видит его как онтологический результат композиции. Организованный порядок есть единственно возможный модус бытия — способ, каким существуют вещи. Из этого вытекает, что все сущее должно оцениваться с точки зрения успеха его организации. Именно поэтому Набоков следует за Лейбницем и уравнивает Благо и Совершенство. Искусство в его системе становится высшей ценностью, ибо совершенство (художественность) является основанием бытия. Хорошая литература,

¹ В этом Набокова можно опять противопоставить Кафке, для которого отправным пунктом является фундаментальный *недостаток* видения и знания.

независимо от содержания, имманентно моральна, ибо создана в соответствии с теми же принципами, что оправдывают существование мира. Что же касается зла — страдания, смерти, дурного вкуса, — то Набоков всегда считает его *локальным* эффектом. Нечто воспринимается как зло, если не ясно его место в системе целого. Зло в этом смысле возникает, когда сознание, находясь лицом к лицу с невыносимым, оказывается не в состоянии заглянуть за границы известного. Метафизическая (иногда переходящая в оккультную) компонента набоковского воображения связана с его способностью представлять слой внешней, часто недоступной познанию реальности, оправдывающей дефекты ядра знакомого мира. Взятая как целое, вселенная Набокова, подобно вселенной Лейбница, совершенна (об этом, в частности, постоянно напоминают бабочки). Это является источником его оптимизма, который может показаться необъяснимым, если вспомнить о количестве насилия, жестокости и вульгарности в его романах.

Переходя теперь от метафизики и этики к литературе и держа в уме связь между «Монадологией» и миром романа «Король, дама, валет», можно сделать несколько общих замечаний о чисто художественных — стилистических и сюжетных — особенностях как романа, так и всего набоковского творчества. Запрет на взгляд в глаза, например, оказывается в этом контексте глубоко связанным с требованием непроницаемости. Вспомним, что этот запрет выступал в нашем начальном эпизоде в качестве повествовательного режима (кто куда смотрит, кого мы видим). Позже взаимная непрозрачность была выявлена как центральная экзистенциальная структура романа. Сейчас наконец становится ясно, что слепота, будучи глубоко связана с формой, занимает ключевое место в основаниях набоковской эстетики.

Метафизика мира монад отвечает и за еще одно свойство персонажей романа — наличие неизменной сущности. Непроницаемые и неделимые, персонажи, как правильно указывает название романа, сходны с фигурами игровых карт. Подобно картам или шахматным фигурам, они не меняются. Преодоление себя и становление им недоступны.

Они всегда остаются собой, лишь реализуя заложенный в них потенциал. Если они и развиваются, то это происходит непрерывно и самоидентично, из личинок первых предложений в полностью оформленные особи. Это одна из причин, заставляющих Набокова вновь и вновь отсылать своих читателей к началу: он хочет показать, что все метаморфозы его персонажей, какими бы неожиданными и неподготовленными они ни казались, уже содержатся в скрытом виде среди первых эпизодов. Одним из самых интересных аспектов его романного метода является связь различных фаз развития персонажей: в романе «Король, дама, валет» Набоков показывает, каким образом величественная дама в купе второго класса превращается в куклу-убийцу, полностью сохраняя при этом самоидентичность и непрерывность форм. Персонажи Набокова остаются с нами как простые субстанции Лейбница, уникальные и неразрушимые.

Следующую черту романа — осознанную сложность — можно распространить на все творчество Набокова. Она также немедленно отсылает к метафизике. Если принцип достаточного основания принимается в качестве критерия совершенства, лучшее означает *менее случайное*. Среди всех возможных миров — среди всех возможных романов — автор выбирает один, с наиболее низким содержанием хаоса, то есть с наиболее высоким содержанием гармоничности. Всякий элемент такого мира и такого романа, дабы вносить свой вклад в общую меру согласия, должен быть как можно более интенсивно связан со всеми остальными элементами. Лейбниц в «Монадологии» формулирует это так:

56. Эта связь и согласованность всех сотворенных вещей с каждой отдельной, а также связь и согласованность каждой отдельной вещи со всеми остальными, приводят к тому, что каждая отдельная субстанция находится в отношении, выражающем все остальные. Таким образом, каждая отдельная субстанция есть постоянное живое зеркало вселенной.

Здесь мы встречаем подоплеку набоковского отношения к узору, комбинации, упорядоченному сочетанию¹. Внимание к детали, использование повествовательных рифм, настойчивое обращение к повторам и симметриям, непрерывная лингвистическая изобретательность, риторические фигуры, тексты-матрешки — все это находит объяснение и источник в принципе достаточного основания, понятом как требование максимальной упорядоченности и связности. В ранних романах это требование приводило к созданию отчетливо плотных вымышленных миров, где все детали, вплоть до мельчайших, были так или иначе связаны одна с другой и образовывали сеть взаимных ссылок. Во втором же периоде, начинающемся с «Дара», все увеличивающаяся потребность в усилении порядка становится явной и приводит к тому, что тексты начинают явно указывать на свои внутренние связи, объясняя их и включая эти объяснения как свою составную часть. «Дар», к примеру, содержит непрерывный ряд самопрояснения и критики, тогда как более поздние английские романы «Бледный огонь» и «Взгляните на арлекинов!» написаны в форме тотального автокомментария. Набоков приходит к постмодернистским темам текстуальности и автореферентного дискурса, избегая прямой постановки проблемы языка и просто доводя применение принципа достаточного основания до логического конца.

Итак, начав с микроуровня повествовательной ткани, мы добрались до макроуровня романного мира. Их исключительная связность и единство выражают у Набокова глубокие отношения между эстетикой и метафизикой. В центре этих отношений, между молекулярной областью дискурса и архитектурой авторских замыслов, живет монада — основной «гражданин» набоковской вселенной, хранящий почти все ее секреты и объяснения.

Как должна себя вести монада? Какова природа зазора, отделяющего ее от других монад? Как ей следует реагировать

¹ Практически каждый критик, пишущий о Набокове, отмечает порядок и симметрию как в той или иной степени ключевые категории. Особенно большое внимание этой теме уделяет Стюарт Дабни (*Dabney S. Nabokov: The Dimensions of Parody*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1978).

на лучший из миров? Что происходит, когда она осознает, что находится внутри произведения искусства? Когда она встречается своего создателя? Это лишь некоторые из вопросов, на которые пытается ответить Набоков. Для того чтобы понять его ответы, необходимо отвлечься от чисто текстового анализа и, обзрев весь корпус его романов, наметить фундаментальную теорию набоковского субъекта — онтологию монады.

Онтология монады

Лейбниц, главный теоретик монады, пришел к этой идее, размышляя над понятием субстанции. Понятие это развил Аристотель, которого, в свою очередь, занимала проблема субъекта и предиката. Аристотель пытался прояснить структуру мира, в котором предикация возможна и заметил, что в утверждениях языка мы предиклируем чему-либо некое свойство (атрибут). Но чему именно приписывается свойство? Ясно, что *носитель* свойств не может быть той же природы, что и сами свойства. Аристотель назвал носитель свойств субстанцией. Субстанция есть то, что существует и обладает *свойствами*. Субстанции — вещество мира.

В связи с понятием субстанции возникают вопросы: как много имеется субстанций? как они отличаются одна от другой? Это одна из самых сложных метафизических проблем, и у нее существует два знаменитых решения. Одно принадлежит Спинозе, другое — Лейбницу. Спиноза считает, что существует единственная субстанция; Лейбниц — что субстанций бесконечно много.

Единственная субстанция Спинозы — Бог. Все свойства предиктируются только ему. Он их обладатель и носитель. Он единственный настоящий индивидуум в мире (согласно Спинозе, Бог совпадает с миром). Все другие индивидуумы — люди, животные, предметы — иллюзорны. Это псевдосущности. Будучи просто видимыми гроздьями свойств, они не имеют независимой субстанции, отличной от субстанции Бога. По Спинозе, люди, животные и предметы подобны щупальцам осьминога — это не отдельные существа, но лишь части центрального тела.

Субстанция Лейбница — монада. Лейбниц хотел понять, как нечто может стать индивидуумом, отличным от всех остальных индивидуумов. Согласно ему, настоящие индивидуумы должны быть *полностью* индивидуальны. Это означает, что они должны определяться только своими атрибутами и не должны зависеть от атрибутов никаких других индивидуумов¹. Между настоящими индивидуумами не может быть никакой реальной связи. Нечто, являясь собой, не должно подвергаться влиянию чего-либо другого, не должно быть ни с чем связано. Зависимость и связанность означают дефект индивидуации (процесса и акта формирования индивидуума). Отсюда следует, что отношения между истинными индивидуумами нереальны, а также что индивидуальность подразумевает неделимость, ибо в противном случае мы имеем дело с набором элементов, и истинными индивидуумами являются именно эти элементы.

Не имея частей, настоящий индивидуум неизменен; будучи недоступен никакому внешнему влиянию, он неразрушим и вечен. Он обладает уникальным набором свойств, который

¹ Хайдеггер в книге «Бытие и время» подобным же образом разбирает понятие субстанции. Он подчеркивает, что основной онтологической характеристикой субстанции является ее независимость, «отсутствие нужд» (Unbedurftigkeit), то есть отсутствие у нее связи с остальным миром (Heidegger, 1984, p. 92—95).

отличает его всех других индивидуумов и определяет все, что может с ним случиться во времени. Эта простая, до конца оригинальная субстанция и есть монада (одним из примеров монады является душа). Монады полностью изолированы одна от другой, и все видимые взаимодействия между ними объясняются при помощи теории предустановленной гармонии. Согласно этой теории, монады созданы таким образом, что, независимо реализуя заложенные в них потенции, они порождают *видимость* взаимодействий — гармоничную сеть иллюзорно зависящих друг от друга явлений¹.

Понятия индивидуальности и индивидуации² играют ключевую роль в романах Набокова. Лужин, главный герой «Защиты», сходит с ума, не в силах справиться с открытием, что он не независимая сущность, но лишь часть чужой игры. Смуров из «Соглядатая» заявляет, что у него нет личности помимо той, которую видят в нем другие. Все персонажи романа «Приглашение на казнь» обезличиваются по мере того, как мы понимаем, что они есть лишь эманации (атрибуты) центрального сознания. Братья Найт, герои английского романа «Реальная жизнь Себастьяна Найта», не вполне онтологически различимы, а в последней фразе открыто заявляется, что они, возможно, есть лишь два аспекта чего-то или кого-то третьего, более существенного, чем они сами.

Полная индивидуация является одной из главных набоковских эстетических задач. Персонаж можно считать успешным творением, лишь если он обладает максимальной степенью существования, максимальным экзистенциальным весом. Что означает максимум уникальности, неизбежности, бытийной необходимости³. Набоков также хочет построить лучший из

¹ Лейбниц считал, что пространство и время также являются частью этой сети, иными словами, нереальными результатами отношений между атемпоральными и внепространственными монадами.

² Индивидуация есть действие и процесс порождения индивидуальности.

³ Внутри романов, на уровне вымышленной реальности, эта проблема возникает как моральная. Набоков постоянно напоминает, что Зло, при всей его видимой силе и яркости, неизбежно скрывает некий экзистенциальный изъян, недостаток бытия: «Так развивается бок о бок с нами, в ловеще-веселом соответствии с нашим бытием, мир прекрасных демонов; но в прекрасном демоне есть всегда тайный изъян, стыдная бородавка на зад у подобия совершенства; лакированным лакомкам реклам, обедающим желатином, не зная тихих отрад гастронома, а моды их всегда чуть-чуть отстают от действительных» (Набоков, т. 3, с. 14).

возможных миров. Роман становится эстетическим целым, выказывая максимум организации, что подразумевает максимум порядка, оркестрованности, структурной гармонии. Как следствие, ранние романы представляют нам полностью монадообразных персонажей — компактных, повсюду плотных, самоидентичных существ, взаимодействующих по законам предустановленной механики.

В романе «Король, дама, валет» мы наблюдаем как раз такие механические взаимодействия. Драйер, Марта и Франц настолько сильно изолированы друг от друга и так окончательно замкнуты в своих частных мирах, что даже их прямые столкновения, приводящие к крайней близости, не выливаются в истинный контакт. Подобное же происходит и в других романах. Физическая и сюжетная смежность у Набокова никогда не заканчивается слиянием. Всякое глубокое отношение переживается в одиночестве, не вырываясь за пределы индивидуальных сознаний. В «Машеньке», где, к примеру, самая интенсивная связь между персонажами, любовь Ганина оказывается самой иллюзорной: главный герой так никогда и не встречает свою возлюбленную в настоящем времени сюжета¹. Персонажам отказано в доступе к внутренним состояниям друг друга, и они, касаясь лишь поверхностями, движутся по заранее определенным траекториям, обеспечивая необходимое развитие переплетающихся сюжетных линий.

Стоит заметить, что так организованный мир ставит под вопрос время, ибо настоящее изменение там невозможно и все события предопределены. Конец любого героя или интриги заключен в начале. В «Машеньке» весь сюжет секретно предсказан в первом же эпизоде в лифте. В романе «Король, дама, валет» в сцене в купе поезда Марта уже хочет напасть на мужа,

¹ В «Рассуждении о метафизике» Лейбниц говорит: «...если бы я был в состоянии непосредственно усмотреть все, что происходит со мной или является не в настоящий момент, я мог бы увидеть также все, что произойдет со мной или будет являться мне. Это будущее никогда мне не изменит и произойдет, даже если будет уничтожен весь остальной мир, за исключением Бога и меня» (Leibniz, 1995, p. 25). Ганин в Машеньке может послужить любопытной иллюстрацией последней части этого утверждения, ибо он проходит через все стадии своей любви в отсутствии ее объекта. В этом отношении он предвосхищает предприятие Германа Карловича из «Отчаяния», который строит сложный лабиринт преступления на основе своего абсолютно иллюзорного сходства с Феликсом.

а Франц подсчитывает, чем он готов расплатиться за право обладания ею. В самом начале «Камеры обскуры» Кречмар видит трагический конец своей истории в случайном фильме. Список примеров можно продолжить. Набоков тщательно воспроизводит в романах механику часовой вселенной. Его вдохновляет беззаконность монад, превращающая их в элементы большей конструкции. Однако речь идет не о традиционном отчуждении экзистенциалистов, а о сочетании идей слепоты и *порядка* — ситуации, когда несколько драматических коллизий разыгрываются в одном пространстве, не смешиваясь и не разрушая одна другую, когда эти коллизии поддерживают и обуславливают одна другую, причинно переплетаются, при этом игнорируя реальность соседних и не имея с ними никакого истинного контакта.

В предыдущей главе мы видели, что непроницаемость и слепота монад в романах существенным образом связана с эстетическим способом восприятия мира. Набоковское художественное действие основано на избытке знания по отношению к своему объекту, что приводит к появлению слепых персонажей, движущихся по предустановленным траекториям. Мы отметили также, что Набоков видит своих персонажей свободными и ответственными, а противоречие между слепотой и свободой разрешает принципом строгого воздержания от силового вмешательства. В «Даре» Федор прямо формулирует этот принцип, приводящий к абсолютному соответствию между опытом и формой, то есть между субъективным и эстетическим:

...но постепенно досада на самого себя проходила, и с каким-то облегчением — точно ответственность за его душу принадлежала не ему, а кому-то знающему в чем дело, — он чувствовал, что весь этот переплет случайных мыслей, как и все прочее, швы и просветы весеннего дня, неровности воздуха, грубые, так и сяк скрещивающиеся нити неразборчивых звуков — не что иное, как изнанка великолепной ткани, с постепенным ростом и оживлением невидимых ему образов на ее лицевой стороне.

(Набоков, т. 3, с. 281)

Этот отрывок содержит общий онтологический закон набоковского романа. Федор чувствует, что его мир обладает внешним, невидимым ему аспектом, в котором нетрудно узнать художественную форму. Федор не случайно упоминает в своих мыслях недоступного ему автора и избыток его видения («кто-то, знающий, в чем дело»). Важно также, что Федор не считает, что автор использует его в качестве материала. Вместо понятия *материала* в мыслях Федора возникает образ *ткани*. Этот образ приписывает великолепие ее лицевой стороны — иными словами, ее эстетические свойства — не принудительному, формирующему вмешательству автора, но его радикальной внеположенности, то есть точке его наблюдения, с которой он может воспринимать целое. Присутствие автора воспринимается как взгляд извне.

Взгляд этот Федор воспринимает с благодарностью. Поток его собственных состояний кажется ему беспорядочным и почти бессмысленным («весь этот переплет случайных мыслей») — он даже досадует на себя из-за неспособности организовать свое сознание. И именно поэтому ощущение, что его мысли и чувства извне выглядят упорядоченными, вызывает у него облегчение. За *форму* его жизни отвечает кто-то другой, знающий в чем дело. Соответствие между его собственным — внутренним, живым, несовершенным — восприятием себя и взглядом снаружи — внешним, эстетическим, законченным — есть главный вывод Федора. Можно даже говорить об идентичности этих двух восприятий, ибо изнанка опыта и лицевая сторона формы являются двумя поверхностями одной ткани.

Вывод Федора подтверждается всеми остальными романами. Их главным организующим принципом служит избегание прямого вмешательства, реализуемое путем постоянного соответствия сюжетной коллизии и выборов персонажей. Часто возникающие у Набокова знаки присутствия автора лишь подчеркивают самостоятельность действующих лиц. Эстетические, формальные, структурные элементы в романах реализуются самоопределением героев. Отсюда следует, что задача настоящей главы — понимание монады — требует уяснения природы этого самоопределения, то есть *личных выборов персонажей, превращающих их в изолированных существ*.

Для решения этой задачи требуется глубоко разработанная теория субъективности и свободы. Беззаконность у Набокова сложна. Будучи смесью непроницаемости и слепоты, она кажется не вполне результатом свободного выбора. Однако это впечатление неверно. Даже слепоту персонажей (особенно отчетливо это проявляется в случае Кречмара в романе «Камера обскура») Набоков всегда представляет как заслуженное, ими самими выбранное состояние. Монады в романах вовлечены в сложные, порой не всегда очевидные маневры самоослепления.

Какого рода теория здесь необходима? Отправным пунктом в понимании монады должен являться тот факт, что в набоковских романах и слепота, и непроницаемость реальны, главным образом, в пространстве межсубъективности, в отношениях между людьми. Следовательно, для того чтобы исследовать выборы персонажей, ведущие к их превращению в монады, нужно понять их отношения с другими. Наиболее полная и детальная теория такого рода была разработана Сартром в книге «Бытие и ничто»; разделы этой книги, посвященные бытию-для-другого (*etre-pour-autrui*) можно назвать общей онтологией самоопределения в присутствии другого. Этой теорией мы и воспользуемся.

Сартр начинает свой анализ с самого понятия субъекта. Согласно ему (и всей феноменологической традиции Канта и Гегеля), субъекта следует понимать в его оппозиции к объекту. Объект же, в свою очередь, есть объект знания. Объект, по определению, существует только в категориях знания: пространства, времени, причинности, и так далее. Утверждение «мы знаем объекты» тавтологично, ибо все, что мы можем знать, есть объект.

Из этого следует, что мы не можем *знать* субъекта — сам акт познания с необходимостью объективирует. Каким же образом мы связаны с другими субъектами? Сартр начинает ответ на этот вопрос с примера:

Я сижу в парке, наблюдая за человеком, который проходит мимо. Если я воспринимаю этого человека как, скажем, движущийся манекен, — иными словами, как объект, — я применяю к нему категории, обычно используемые для организации в восприятии пространственно-

временных ансамблей. Я схватываю его фигуру как находящуюся рядом со скамейками, в нескольких метрах от меня, как производящую некоторое давление на почву, и так далее. По контрасту, «ухватить его, как человеческое существо, означает уловить некую внепространственную организацию вещей моей вселенной вокруг этого привилегированного объекта».

(Sartre, 1943, p. 312)

Сартр утверждает, что другое человеческое существо есть непространственный, невременной, нефизический феномен. Точнее говоря, не феномен вовсе. Другой человек есть новый центр, вокруг которого организуются объекты. В этом качестве другой субъект нефеноменален — он выступает как структура референции, а не явления.

Наличие другого субъекта смещает центр моего мира. Сартр пишет:

Вместо объектов, группирующихся вокруг меня, я имею теперь дело с некой их ориентацией, которая от меня ускользает. (...) Таким образом, когда среди объектов моей вселенной возникает элемент, приводящий к дезинтеграции этой вселенной, я знаю, что другое человеческое существо появилось в моем мире.¹

(Sartre, 1943, p. 313)

Объекты обращены к другому ускользающей от меня поверхностью. Я не знаю, как он видит их. В его присутствии я не полностью владею своим миром. Сартр пишет,

что другой субъект крадет мой мир; что он подобен провалу, в который постоянно исчезает мой мир; что другой сходен с неким внутренним кровотоком моей вселенной.

(Sartre, 1943, p. 313—320)

¹ Разложение, упоминаемое здесь Сартром, подробно исследовано Толстым в романе «Анна Каренина». Недоступное бытие Вронского не только смещает мир восприятий Анны, но и разъедает само ее существо.

Почти буквальный пример этого процесса мы находим у Набокова в нашем изначальном эпизоде из романа «Король, дама, валет»:

...она [Марта], вздрогнув, открыла глаза. Но муж сидел сравнительно далеко и читал книжку в кожаном переплете. Читал он внимательно, с удовольствием. Вне солнцем освещенной страницы не существовало сейчас ничего. Он перевернул страницу, и весь мир, жадно, как игривая собака, ожидавший это мгновение, метнулся к нему светлым прыжком, — но, ласково отбросив его, Драйер опять замкнулся в книгу.

(Набоков, т. 1, с. 119)

В этом отрывке Марта, проснувшись, видит мужа и начинает наблюдать за ним. Он смещает центр ее мира, становясь новым, независимым от нее источником организации явлений. В любой момент вся видимая вселенная может двинуться, «метнуться» к нему. Где-то внутри него есть особая, невыносимая для Марты точка, вокруг которой все мгновенно и непрерывно выстраивается в готовности к смыслу. Мир принадлежит Драйеру, и он может овладеть им в любой момент. Именно здесь кроется причина агрессивности Марты. Она чувствует, что нечто исключительно важное непрерывно отбирается у нее, тогда как она хочет владеть им безраздельно. В своей реакции Марта выражает важный элемент человеческой реальности: мы воспринимаем другого как постоянную структуру кражи, как живое нарушение наших прав собственности. В терминах желания это можно сформулировать так: мир предает нас с другим (здесь мы вновь встречаемся с темой неверности), и мы неизбежно реагируем на это предательство.

Вернемся к теории Сартра. Внутреннее кровотоечение бытия, кража, потеря мира — все эти тихие катастрофы межсубъективности полностью заключены *внутри* другого, если тот, подобно Драйеру в поезде, просто читает книгу. В этом случае все, с чем мы имеем дело, есть лишь плотный массив восприятий другого, населенный в недоступной глубине опасным вакуумом его субъективности. Мы обезвреживаем этот

вакуум, охватывая его слоями взгляда. Человеческая фигура в поле зрения остается для нас объектом — особым, привилегированным, угрожающим, но все же объектом.

Для того чтобы ухватить другого в его фундаментальном отношении ко мне (а не к вещам моего мира), необходимо исследовать, как его влияние достигает непосредственно меня. Нужно позволить другому коснуться меня. Сартр формулирует этот базовый шаг анализа следующим образом:

Если другой-как-объект в его отношении к миру определяется как объект, который видит то, что я вижу, то мое фундаментальное отношение к другому-как-субъекту должно быть основано на моей постоянной возможности быть увиденным. Именно тогда, когда мне открывается, что я являюсь объектом, который видит другой, я ухватываю его бытие в качестве субъекта.

(Sartre, 1943, p. 314)

Я не могу быть объектом для *объекта*. Превратить меня в объект может только другой субъект, который меня видит и воспринимает. Моя связь с другим в ситуации, когда он за мной наблюдает, не есть его свойство. Я связан с ним вообще не через его свойства. Я обнаруживаю другого и переживаю его как субъекта, будучи доступен ему, находясь в его распоряжении. Это совершенно новый тип отношения, отличный от отношения знания. Если знание связывает субъекта и объект, то исследуемое Сартром отношение связывает субъекта с другим субъектом. С целью концептуально очертить это новое отношение, Сартр вводит понятие *взгляда (regard)*. Он называет взглядом весь комплекс связей между субъектами, включающий доступность, осознание чужого присутствия, схватывание взгляда другого, переживание собственной видимости и наблюдаемости, и так далее.¹

¹ Вводя понятие взгляда, Сартр радикально отходит от теории Лейбница. Оставляя пространство когнитивных актов, Сартр обнаруживает структуру человеческой реальности, которая преодолевает зазор индивидуумами и является всегда доступным окном для воссоединения субъектов.

Анализируя понятие взгляда, прежде всего следует заметить, что хотя наиболее часто он ассоциируется с наличием другого человека в нашем поле зрения, это условие не является необходимым. Присутствие другого может проявиться посредством дверного скрипа, шуршания листьев, смутной тени. Практически что угодно может послужить знаком взгляда и заставить меня почувствовать себя на виду. Более того, я могу чувствовать, что за мной наблюдают, даже если на самом деле вокруг никого нет. Важна возможность присутствия другого. Все мы изначально существуем в человеческом мире. Мы погружены в обитаемое пространство и живем под взглядом всего человечества. Здесь стоит вспомнить слова Достоевского о том, что каждый из нас отвечает за все перед всеми — каждый из нас, утверждает Достоевский, находится на моральной сцене, в присутствии всех остальных человеческих существ.

Для Набокова это присутствие крайне важно. Оно обволакивает всех его персонажей как воздух. Их мир, даже если по близости никого нет, полон глаз и ушей; окружающее пространство смотрит, слушает, ждет, оценивает, судит:

— Цинциннат! — сказал поднос укоризненно...
(Набоков, т. 4, с. 73)

Не дай Бог кому-либо знать эту унижительную скуку, — очередной отказ принять гнусный гнет очередного новоселья, невозможность жить на глазах у совершенно чужих вещей...
(Набоков, т. 3, с. 9)

Он перепрыгнул лужу, где два навозных жука, мешая друг другу, цеплялись за соломинку, и отпечатал на краю дороги подошву: многозначительный след ноги, все глядящий вверх, все видящий исчезнувшего человека.

(Набоков, т. 3, с. 70)

— Осторожно, — шепнул Франц, озираясь. Он не доверял стенам. Пристально уставился на него старик

в сюртуке на темном портрете. Буфет, поблескивая, смотрел во все глаза. Что-то было напряженное в складках портьеры.

(Набоков, т. 1, с. 190)

Но в это время размашистым, легким ходом вошел в комнату Том. «Убери собаку, — сказал Франц. — Я ничего не могу делать, пока тут собака». Марта резко крикнула: «Уходи, Том... Хуш!» Том прижал уши, вытянул нежную серую морду и зашел за кресло. «Убери», — сказал Франц сквозь зубы, и его всего передернуло.

(Набоков, т. 1, с. 234)

Пространство взгляда вокруг набоковских персонажей обладает многослойной структурой. Прежде всего, все содержащиеся в нем объекты либо изготовлены человеком, либо несут на себе следы человеческого присутствия. Смысл пропитывает не только мебель, портреты и занавеси, но и собак, деревья и звезды. Все раскрывает обобщенное присутствие Другого. Мир состоит из множественного, бесконечно сложного взгляда, приходящего отовсюду и удерживающего человека в фокусе с рождения до смерти. Мы становимся собой на сцене этого взгляда; наше бытие неизбежно определяется в отношении ко всем остальным людям, прошлым и будущим.

Эта онтологическая подробность находится в основании набоковского стиля. Чисто лингвистическая изобретательность, формальные эксперименты с языком ему не близки. Наиболее характерным его тропом является оживляющая метафора, приписывающая неодушевленным предметам качества и характеристики людей. Это, в свою очередь, создает феномен активного смысла. Мир у Набокова наблюдает. Описание не просто представляет реальность, но выводит всех, кто имеет к ней отношение — от персонажей до читателя — на сцену заложенного в ней взгляда. Читая Набокова, мы постоянно ощущаем

¹ Набоков постоянно использует оживляющие тропы. Вот пример из «Дара»: «...мебельный фургон, запряженный желтым же трактором с гипертрофией задних колес и более чем откровенной анатомией. На лбу у фургона...» (Набоков, т. 3, с. 5) и еще один пример из «Защиты Лужина»: «...она [пешка] приобрела совершенно чудовищную силу и

зарождение и кишение новых существ¹. Подобно персонажам, которые в вышеприведенных отрывках осознавали себя на виду, ощущают на себе взгляд и читатель.

Этот фон рассеянного повсюду одушевленного присутствия есть лишь общее пространство, и в нем уже разворачиваются события отдельных сюжетов. Каждый персонаж различает то, что важно именно для него в секретной жизни вещей: Федор — присутствие отца, Цинциннат — приближение казни, Франц — страшную, неистребимую жизнь своей будущей жертвы. Каждая сюжетная линия добавляет следующий конкретный слой к обобщенному взгляду мира. На этом уровне вещи настойчиво отсылают к живому, фактическому присутствию. Чистая возможность быть замеченным и увиденным в любой момент может стуситься в человеческую фигуру. Другой рано или поздно появляется в набоковском мире лично.

Нашей целью является детальное описание этого появления — физической встречи субъектов. Такое описание должно стать центральной частью онтологии монады и дать нам возможность определить, каким образом Набоков понимает сущность Другого. Современная мысль знает много различных типов мыслить иное — «Хозяин/Раб» Гегеля, «Ты» Бубера, «Собеседник» Бахтина, «Язык» Лакана. Выбираемые автором категории инородности лежат в самой основе картины мира. Мы должны добраться до уровня фундаментального выбора набоковских героев и самого Набокова.

Вернемся к анализу взгляда. Взгляд означает: я видим, я наблюдаем другим. Прежде всего, это не есть получаемая мной единица информации. Я не узнаю о взгляде, но непосредственно переживаю его, как свою доступность. Переживание моего бытия в восприятии другого и составляет ядро моего отношения к нему как к субъекту. Вот как это переживание описывает Бахтин, независимо от Сартра исследовавший проблему взгляда:

все росла, вздувалась, тлетворная для противника, как злокачественный нарыв на самом нежном месте доски» (Набоков, т. 2, с. 77). В набоковских романах можно обнаружить сотни подобных примеров оживляющего объекты языка.

И в жизни мы (...) оцениваем себя с точки зрения других, через другого стараемся понять и учесть трансгredientные собственному сознанию моменты: так, мы учитываем ценность нашей наружности с точки зрения ее возможного впечатления на другого — для нас самих непосредственно эта ценность не существует (для действительного и чистого самосознания), — учитываем фон за нашей спиной, то есть все то, окружающее нас, чего мы непосредственно не видим и не знаем и что не имеет для нас прямого ценностного значения, но что видимо, значимо и известно другими, что является как бы тем фоном, на котором ценностно воспринимают нас другие, на котором мы выступаем для них; (...) мы постоянно и напряженно подстерегаем, ловим отражения нашей жизни в плане сознания других людей, и отдельных ее моментов и даже целого жизни.

(Бахтин, 1979, с. 16—17)

Итак, будучи на виду, я осознаю, что за мной наблюдают. Это означает, что я осознаю себя в качестве объекта наблюдения. Взгляд есть особый тип моего отношения к себе, особый режим самосознания. Этот режим, однако, существенно отличается от прямого рефлексивного самосознания. В присутствии другого я дан себе не как объект моего собственного внимания. Под взглядом я существую не для-себя, а для-другого. Я переживаю себя в той мере, в какой я дан другому. Мое «Я» ускользает от меня: я никогда не увижу себя так, как видит меня другой, я никогда не буду принадлежать себе так, как принадлежу ему. Тем не менее, я есть то, что он видит. Я не отвергаю свой образ, как нечто чуждое и не имеющее ко мне отношения. Напротив, в нормальной ситуации я постоянно соглашаюсь быть тем, что видит другой, не зная при этом, что именно он видит.

Согласие со своим образом в глазах другого, согласно Сартру, открывается нам в стыде. На самом глубоком уровне стыд есть стыд за себя, за свое «Я». Сущность его в моем признании, что я и есть тот объект, который видит другой. Это еще раз показывает, что мое отношение к себе, циркулирующее через промежуточный пункт чужого взгляда, есть отношение не знания,

но бытия. Я не знаю (и не могу знать), как другой меня видит, и при этом я суть то, что он видит.

Посмотрим теперь, как введенные понятия и термины реализуются в романах. Нижеследующий отрывок из романа «Машенька» представляет все темы взгляда — видимость, сознание, самосознание, стыд — с замечательной ясностью. Главный герой, Ганин, сидя в кинотеатре, узнает себя среди статистов фильма, который он смотрит, и вспоминает съемки:

Теперь внутренность того холодного сарая превратилась на экране в уютный театр, рогожа стала бархатом, нищая толпа — театральной публикой. Он напряг зрение и с пронзительным содроганием стыда узнал себя самого среди этих людей, хлопавших по заказу (...). И Ганин в этот миг почувствовал не только стыд, но и быстротечность, неповторимость человеческой жизни. (...) «Не знаем, что творим», — с отвращением подумал Ганин, уже не глядя на картину. (...) Он шел и думал, что вот теперь его тень будет странствовать из города в город, с экрана на экран, что он никогда не узнает, какие люди увидят ее, и как долго она будет мыкаться по свету. И когда он потом лег в постель и слушал поезда, насквозь проходившие через этот унылый дом, где жило семь русских потерянных теней, — вся жизнь ему представилась той же съемкой, во время которой равнодушный статист не ведает, в какой картине он участвует.

(Набоков, т. 1, с. 49—50)

Очень важно, что основное событие этого эпизода происходит в кинотеатре, где образы одновременно фотографически достоверны и публичны. Ганин узнает себя и одновременно осознает, что окружающие также могут его видеть. Его переживание так остро оттого, что его отчужденный образ оказался на всеобщем обозрении, далекий, уязвимый, лишенный его защиты и полностью доступный любому. Стыд Ганина отмечает момент невольного признания — да, это *он* там на экране, перед всеми. Движение, в котором герой принимает ответственность за свою отчужденную ипостась, настолько интенсивно,

что он переносит свойства своей «экранной тени» (бездомность, незнание сюжета, неведение относительно истинного положения дел) на себя самого, а также на всех своих соседей, русских эмигрантов. «Не знаем, что творим», — думает Ганин с отвращением, и он прав: знает Другой. Любой зритель, любой прохожий является режиссером фильма, в котором мы — актеры. Такой режиссер знает о нас в некотором смысле больше, чем мы сами. Мы — то, что он видит.

Эта наша зависимость от другого связана с его свободой. Ганин чувствует, что никогда не узнает, «какие люди увидят его жизнь» не потому, что не в состоянии контролировать показ фильма, но скорее оттого, что не может контролировать его зрителей. Их свобода позволяет им увидеть как фильм, так и его самого непредсказуемым образом¹. Стыд Ганина открывает ему свободу его зрителей. Его роль и сюжетная линия никогда не будут ему известны. Он является этой непредсказуемостью, он проживает чужую свободу. Это объясняет, отчего одновременно со стыдом (в стыде) он чувствует «быстротечность, неповторимость человеческой жизни».

Стыд глубоко связан с индивидуацией. Гегель, анализируя генезис сознания в «Феноменологии духа», показал, что индивидуальность возникает в столкновении с другим субъектом и невозможна без различия. Я становлюсь собой, онтологически отрицая другого. Быть чем-то означает среди прочего не быть всем остальным. Гегель обнаружил, что постоянное отторгающее усилие (усилие негативности) необходимо для поддержания бытия субъекта. Это открытие содержало также новое решение стоявшей перед Лейбницем проблемы индивидуации. Лейбницу, напомним, построил онтологию, где субъект (монада) получает индивидуальность без всякого усилия — по умолчанию и «бесплатно». Гегель же показал, что индивидуация есть бремя и ответственность, личное дело каждого. Он также увидел, что индивидуация связана с сознанием себя и невозможна без участия другого. Его теория утверждает, что движение субъекта к индивидуации реализуется в присутствии другого как

¹ Согласно Сартру, «быть видимым означает схватывать себя как неизвестный объект непознаваемых отношений» (Sartre, 1943, p. 326).

потребность в признании, которая, в свою очередь, превращается в *борьбу* за признание и завершается возникновением пары Хозяина и Раба.

Сартр, вводя понятие взгляда, развивает эту теорию. Он соглашается с Гегелем, что другой является необходимым условием возникновения личности и самосознания, но его представление о борьбе субъектов значительно тоньше и точнее гегелевских.

Сартр спрашивает, насколько элементарно усилие негативности, требуемое, чтобы отличить себя от другого? Ясно, что другого нельзя отделить от себя как объект, ибо другой — не объект. Мое отличие от Джона иной природы, нежели мое отличие от книги или дерева. Я не могу полагаться на пространство между мной и им, поскольку мы связаны внепространственным отношением взгляда. Другой не обладает достаточно твердой поверхностью, чтобы я мог отодвинуть его, как стол. Более того, другой вообще не обладает поверхностью, ибо является тем, что дает поверхность мне. И эта поверхность — мой собственный, неведомый мне наружный фасад — есть единственное средство индивидуации, находящееся в моем распоряжении. Не обладая возможностью отделиться от другого прямо, мне приходится делать это косвенно — принимая и признавая мое собственное отчужденное в его взгляде «Я», которое оказывается барьером между нами¹. Я не есть Джон, в силу того что я соглашаюсь быть тем, что он видит. Такое согласие, как мы видели выше, есть основа стыда.

Для того чтобы понять, какую роль понятия стыда и индивидуации играют в романах, рассмотрим отрывок из «Дара», в котором Федор наблюдает за населением небольшого пляжа на берегу озера:

Серые, в наростах и вздутых жилах, старческие ноги, какая-нибудь плоская ступня и янтарная, туземная мозоль, розовое, как свинья, пузо, мокрые, бледные от воды, хриплоголосые подростки, глобусы грудей и тяжелые

¹ «Я могу держать другого на расстоянии, лишь принимая предел моей собственной субъективности» (Sartre, 1943, p. 346).

гузна, рыхлые, в голубых потеках, ляжки, гусиная кожа, прыщавые лопатки кривоногих дев, крепкие шеи и ягодичы мускулистых хулиганов, безнадежная, безбрежная тупость довольных лиц, возня, гогот, плеск — все это сливалось в апофеоз того славного немецкого добродушия, которое с такой легкостью может в любую минуту обернуться бешеным улюлюканьем. И над всем этим, особенно по воскресеньям, когда теснота была всего гаже, господствовал незабываемый запах, запах пыли, пота, тины, нечистого белья, проветриваемой и сохнувшей бедности, запах вяленых, копченых, грошовых душ¹.

(Набоков, т. 3, с. 302)

Человеческие существа, на которых смотрит Федор, расчленены, но причина этого не только в его художественно отстраненном взгляде. Расчлененность явно присуща самим людям на пляже, что объясняет, отчего она так сильно морально окрашена. Для Набокова важно не то, как Федор видит купальщиков, но то, как они *сами* воспринимают его взгляд, а также любое постороннее присутствие. Они не осознают себя, не осознают, чем являются для других. Они буквальным и глубоким образом лишены стыда. Раздетые, полностью доступные взгляду, они в своем бытии ни в какой мере от взгляда не зависят. Даже когда описание наталкивается на их лица, отсутствие реакции на окружающее оказывается их главной чертой: «безнадежная, безбрежная тупость довольных лиц». Эти лица безнадежны, ибо они не для нас. Мы не можем ничего ожидать от них, нам не на что надеяться, так как все, что с ними происходит, принадлежит к области для-себя. В их случае человеческая

¹ В этом описании Набоков примыкает к известной в изобразительных искусствах традиции изображения купальщиков. В этой традиции, начиная с Ренессанса и вплоть до Сезанна, Пикассо и Гогена, купальщик рассматривается как некий архетип человека, сбросившего поверхностные слои одежды и являющего взгляду скрытую сущность человеческого. Набоковский вариант этой темы несколько отличается от того, что в нее привнесла живопись XX века. В различии сказывается новое — литературное — измерение. В дополнение к автору, который, подобно живописцу, бесстрастно анализирует формы и цвет, структура эпизода включает в себя персонаж, Федора, чья встреча с купальщиками моральна и онтологична.

реальность отвергает услуги и предложения взгляда. В двойной форме тупого довольства и истерического насилия (равнодушие к взгляду и разрушение взгляда) этот выбор постоянно возникает в набоковских романах.

Не видя себя со стороны, не принимая своих отражений во взглядах других людей, купальщики не в состоянии поддерживать целостность своего «Я». Отсюда расчлененность. Индивидуальность распадается на составляющие элементы. То, за чем наблюдает Федор (к массе с трудом можно применять понятия рода и числа), состоит из ног, брюх, шей, грудей, мозолей, вен, кожи, ягодич... На следующей стадии распада отдельные части сливаются в некое недифференцированное, рыхлое вещество. Любопытны стилистические приемы, при помощи которых Набоков передает этот процесс. Он помещает самые удаленные и разнородные части тела в одно длинное предложение без иерархии подчиненных частей, усиливая взаимное проникновение посредством аллитераций. От плоти он переходит к менее индивидуальным элементам — движениям, голосам, звукам, принадлежащим всем находящимся на пляже одновременно. И наконец, картина погружается в запах, который пропитывает, охватывает и соединяет все, символизируя самую суть образовавшейся массы.

Явления самосознания и стыда оказываются фундаментальными для понимания Набокова. Способность узнавать себя во взгляде другого (способность встретить другого) является в его романах основой личной онтологии. Если эта способность расстроена или подавлена, тотчас же нарушается равновесие индивидуального существования. Можно предположить, что основной источник драматического интереса набоковских сюжетов связан с некой онтологической опасностью — опасностью взгляда — точнее, опасностью провала в отношении к другому.

«Защита Лужина», «Отчаяние», «Соглядатай» и «Камера обскура» — романы, в которых подобный провал в различных его вариантах выводится как основная тема сюжета. Особенно интересны «Соглядатай» и «Отчаяние», представляющие два крайних случая. Смуров, главный герой первого романа, не выдерживает бремени чужого взгляда. Под его давлением

он вынужден признать, что его самого нет, а есть лишь его образы в глазах окружающих. Если понимать стыд как базовый социальный механизм (узнавание и признание себя в глазах окружающих есть некое изначальное условие публичного бытия), то Смуров сверхсоциален. Он настолько погружен в отношения с другими, что растворяется в их внимании, растворяется без остатка в самом элементе межсубъективности. Сартр называет это *робостью* (*timidité*) — состоянием, когда взгляды других значат больше, чем собственные самооценки субъекта.

Противоположным робости Сартр считает *гордыню*. Гордыню нужно отличать от гордости, ибо последняя есть удовлетворенное признание субъектом того, как видят и оценивают его другие. Гордыня же есть отказ признавать взгляд другого вообще. Герман Карлович из «Отчаяния» характерен именно этим: он ставит всех окружающих так низко, что не признает за ними возможности видеть его таким, каков он есть. Его сознание себя весит в его глазах неизмеримо больше, чем взгляд окружающих. В результате он не обращает внимания на то, как его видят, и теряет способность воспринимать себя с точки зрения других людей. Его проблема в романе глубже, чем просто ошибка в отношении сходства с Феликсом. Отрезав себя от окружающих, Герман Карлович заблуждается относительно того, как он выглядит. Он не знает, чем является в мире.

Основной конфликт и в «Соглядатае», и в «Отчаянии» связан с понятием свободы другого. Смуров переоценивает эту свободу. Он переживает другого как абсолютно непредсказуемого наблюдателя, способного видеть его любым образом. Он незащищен перед другим, радикально уязвим. Герман Карлович, напротив, недооценивает свободу, которая его окружает. Он уверен, что может полностью контролировать точку зрения и оценки других людей — и, в результате, утрачивает всякий доступ к их сознанию (такой доступ, напомним, достигается не контролем, но согласием со взглядом, собственной доступностью для другого). Герман Карлович не способен использовать другого в качестве достоверного зеркала. В его случае мы имеем дело с распадом синтетического единства двух взаимозависимых измерений бытия — для-себя и для-другого.

Такая экзистенциальная установка приводит к нескольким важным последствиям. Во-первых, она затрагивает индивидуацию: Герман Карлович, в полном согласии с теорией Сартра, не способен до конца отличить и отделить себя от Феликса. Во-вторых, она нарушает адекватность восприятия и действия: авторубийца не может успешно закончить ни свое преступление, ни свой роман. Дефекты его познавательного аппарата подчеркиваются в романе при помощи особой повествовательной техники: будучи единственным рассказчиком своей истории, Герман Карлович не замечает того, что довольно скоро становится очевидным читателю — связи жены с ее двоюродным братом Ардалионом. Связь эта находится у него прямо перед глазами, и все же он (согласно набоковскому приему драматизации слепоты) минует все явные и косвенные свидетельства.

Как в своем преступном замысле, так и в отношениях с окружающими Герман Карлович слеп. Он пытается манипулировать другими, но тонкий, непроницаемый слой ошибок и недоразумений отделяет его от реальности событий. Слепота и заблуждение в конце концов становятся главным аспектом его существования, затмевая и его намерения, и литературный стиль. Все это уже знакомо нам по роману «Король, дама, валет», где слепота и ошибка также играли центральную роль в причинности событий и служили драматическим центром сюжета. Подобно Драйеру, Марте и Францу, Герман Карлович — монада, изолированная беззаконная сущность, видящая мир в искаженной перспективе своих проекций. Любопытно при этом, что «Отчаяние» представляет монаду, взявшуюся за перо и данную нам, читателям, крупным планом под микроскопом своего собственного взгляда.

Это удачное стечение обстоятельств позволяет заглянуть внутрь монады и сделать базовые заключения о ее происхождении и природе. На примере Германа Карловича можно отчетливо уяснить, что атомарное, равное себе беззаконное существо, которое мы встречаем в ранних романах, возникает отнюдь не в результате некоего врожденного дефекта восприятия, но как следствие свободного выбора режима бытия. Субъект становится монадой, подавляя в себе элемент бытия-для-другого, игнорируя пространство взгляда.

Выбор непроницаемости, показывает нам Набоков, приводит в конечном счете к слепоте. Для того чтобы установить отношение с другим субъектом, необходимо быть-для-него. Видение другого подразумевает бытие на виду. Без доступности нет доступа. Не случайно, что единственный набоковский герой, готовый открыться другим людям, способен проникать в их сознание:

...он [Федор] старался, как везде и всегда, вообразить внутреннее прозрачное движение другого человека, осторожно садясь в собеседника, как в кресло, так чтобы локти того служили ему подлокотниками, и душа бы влезла в чужую душу, — и тогда вдруг менялось освещение мира, и он на минуту действительно был Александр Яковлевич, или Любовь Марковна, или Васильев.

(Набоков, т. 3, с. 33)

Все остальные герои этого делать не могут, ибо их жизненным проектом является непроницаемость, самоизоляция от окружающих. Драйер, избегающий обязательств в игре с Францем; Лужин, еще ребенком отвергающий свою фамилию в первой строке романа; Кречмар, лгуший и жене, и любовнице; Герман Карлович, лгуший читателю; Н. Г. Чернышевский, безусловно честный, но одержимый идеей; купальщики, безразличные к взгляду — все эти персонажи в различных формах представляют одно и то же состояние, которое можно определить как *разрыв с публикой*. Разрыв в самом широком смысле: нарушение взаимности в отношении надежды, доверия, внимания. Крах некоего театрального контракта, который на самом глубоком уровне объединяет человеческие существа и создает пространство их сосуществования.

Это явление, как становится ясно по самим понятиям *разрыв* и *контракт*, глубоко морально. В следующей главе мы увидим, какие этические следствия выводит Набоков из анализа бытия-для-другого; здесь же нас интересуют чисто экзистенциальные эффекты негативного выбора. Каковы результаты разрыва с публикой? На микроуровне повседневных взаимодействий подавление бытия-для-другого (выбор, во всех его

формах, не быть тем, что видит другой) приводит субъекта к изоляции от перспективы другого, к потере доступа к чужой точке зрения. Субъект не признает в другом зеркала и не может войти в контакт со своим отражением. От теряет представление о том, кто он в мире. Более того, теряется не только способность видеть себя чужими глазами, но и всякое представление о том, как другой видит мир. Разрыв с публикой приводит к особой публичной форме слепоты¹.

Для того чтобы определить последствия разрыва с публикой на макроуровне, стоит еще раз перечитать романы: Ганин проводит несколько суток в состоянии самогипноза, заново переживая в памяти свою первую любовь; Герман Карлович не может отделаться от своего двойника, причем сходство между ними в конце концов оказывается иллюзорным; шахматист Лужин кончает жизнь самоубийством, преследуемый навязчивой идеей, что он есть лишь фигура в некой космической шахматной игре; Драйер оказывается предполагаемой жертвой преступного плана своей жены и ее любовника, подозрительно похожих на движущихся манекенов, разрабатываемых под его руководством; Кречмара использует и в конце концов уничтожает порождение его тайных желаний; и наконец, Цинцинната почти открыто мучат монстры его собственного спящего сознания. Прочитанные таким образом романы выказывают явное родство: *разрыв с публикой в них замыкает персонаж в кругу его собственных*

¹ В «Даре» мы находим пример полностью противоположной ситуации — абсолютной связи со взглядом. Зина, женщина, в которую влюблен Федор, описана так: «Она едва говорила с ним, хотя по некоторым признакам — не столько по зрачкам, сколько по отливу глаз, как бы направленному в его сторону, — он знал, что она замечает каждый его взгляд, двигаясь так, словно была ограничена легчайшими покровами того самого впечатления, которое на него производила» (Набоков, т. 3, с. 159). Зина здесь способна не только становиться в точности тем, что видит Федор, но и делать это без принуждения (именно поэтому покровы его взгляда названы «легчайшими»). Она находится в абсолютной онтологической связи с ним, и такая связь с другим является для Набокова одним из труднейших и идеальнейших достижений человека. Похожие отношения связывают в конце романа «Война и мир» Пьера и Наташу: «Смушение Пьера теперь почти исчезло; но вместе с тем он чувствовал, что исчезла вся его прежняя свобода. Он чувствовал, что над каждым его словом, действием теперь есть судья, суд которого ему дороже суда всех людей в мире. Он теперь говорил и вместе с своими словами соображал то впечатление, которое производил на Наташу. Он не говорил нарочно того, что бы могло понравиться ей; но что бы он ни говорил, он с ее точки зрения судил себя» (Толстой Л. Н. Война и мир. СПб: Каравелла, 1993. С. 609).

фантазматических проекций¹. Не обладая доступом к другому, субъект неизбежно начинает галлюцинировать. Если индивидуальное бытие не порождается извне (если субъект не дает миру формировать себя), единственным источником смысла и бытия остается сама субъективность.

В этой связи стоит обратить внимание на самый отчетливый пример проективности в творчестве Набокова — роман «Приглашение на казнь». Весь сюжет «Приглашения» разворачивается внутри сна его главного героя, Цинцинната Ц.² Он сам действует там в качестве приговоренного к смерти центрального персонажа. Этот персонаж осознает себя, но не знает, что спит. Смертный приговор заставляет его усомниться в реальности окружающего мира. Весь роман представляет собой описание его попыток выбраться из своего фатального, внутренне противоречивого сна.

Философская основа романа связана с Декартом, о чем говорит серия скрытых цитат. Цинциннат борется со знаменитым *демоном иллюзии*. В начале романа он повторяет отправной аргумент радикального сомнения:

— Я жаловаться не собираюсь, — сказал Цинциннат, — но хочу вас спросить: существует ли в мнимой природе мнимых вещей, из которых состоит этот мнимый мир, хоть одна такая вещь, которая могла бы служить ручательством (...). Я ставлю вопрос шире: существует ли вообще, может ли существовать в этом мире хоть какое-нибудь обеспечение, хоть в чем-нибудь порука, — или даже сама идея гарантии неизвестна тут?

(Набоков, т. 4, с. 38)

¹ Стефен Блэквелл был первым, кто привлек внимание к явлению проекции в «Даре». В качестве ее крайней метафоры он отметил сцену из четвертой главы, где Чернышевский читает вслух другим слышимым длинную книгу, состоящую, как потом выясняется, из одних пустых страниц (см.: Blackwell, 1995, p. 8).

² Интерпретация «Приглашения» как сна принадлежит Коннолли (Connolly, 1992, p. 180—184). Элен Пайфер подтверждает эту идею, говоря о том, что реальность тюрьмы зависит от субъективного участия в ней Цинцинната (Pifer, 1980, p. 49—67).

Мы узнаем здесь не только процедуру сомнения, но также поиск независимого критерия истины («гарантии») в мире видимостей, — мире чистой субъективности. Через несколько страниц Цинциннат формулирует первый результат своих размышлений — почти дословно знаменитое *Cogito*:

На меня этой ночью — и случается так не впервые, — нашло особенное: я снимаю с себя оболочку за оболочкой, и наконец... не знаю, как описать, но вот что знаю: я дохожу путем постепенного разоблачения до последней, неделимой, твердой, сияющей точки, и эта точка говорит: я есмь! — как перстень с перлом в кровавом жиру акулы, — о мое верное, мое вечное... и мне довольно этой точки, — собственно, больше ничего и не надо.

(Набоков, т. 4, с. 50)

Восклицание Цинцинната о том, что ему «больше ничего и не надо», опровергается дальнейшим ходом романа. Как для Декарта, так и для Набокова «я есмь» оказывается недостаточно, чтобы опровергнуть демона. Вспомним, что, доказав существование субъекта, Декарт использует затем независимое онтологическое доказательство существования Бога. Зачем ему Бог, если он уже получил субъекта? Декарт продолжает поиск потому, что если оставить субъекта в пространстве его собственной субъективности, то у него не будет никакого критерия, чтобы отличать истинное бытие от иллюзии, и вызов радикального сомнения останется без ответа. Не имея в распоряжении независимой от него самой перспективы на мир, субъект все еще заперт внутри сновидения. Бог для Декарта и есть независимая перспектива, выход вовне. Это, среди прочего, объясняет божественный атрибут абсолютного блага: существование Бога гарантирует возможность истинности наших восприятий — Бог есть единственный залог того, что мир существует, а не только кажется. В согласии с порядком декартовского аргумента Цинциннат продолжает искать нечто, что находилось бы вне зоны непосредственно данного. Следует вспомнить, что мир, против которого он борется, не просто злокачествен — но ложен. Ложность — его основная черта:

«Все сошлось, — писал он, — то есть все обмануло, — все это театральное, жалкое, — посулы ветреницы, влажный взгляд матери, стук за стеной, доброхотство соседа, наконец — холмы, подернувшиеся смертельной сыпью... Все обмануло, сойдясь, все. Вот тупик тутошней жизни, — и не в ее тесных пределах надо было искать спасения».

(Набоков, т. 4, с. 118)

Цинциннат заинтересован в поиске истинного более, чем в попытках вырваться из границ тела или добраться до высшей самодостаточной реальности. Именно необходимость в достоверности заставляет его так настойчиво искать «там» в противоположность «тут»¹. Все его попытки использовать «тут» (его собственную субъективность), чтобы вырваться из плена иллюзии, проваливаются. Изолированная субъективность — и состояние сна иллюстрирует это лучше всего — не имеет выходов. Сознание во сне имеет дело только с собой же, и, пытаясь ускользнуть из своей камеры, Цинциннат неизменно в нее возвращается. Это лежит в основании топологически замкнутого на себя характера всех его движений. На границах своей иллюзорной вселенной он снова и снова встречает себя же. Логично поэтому, что крах и исчезновение этой вселенной совпадают в романе с появлением настоящих Других — таинственных, подобных Цинциннату существ. Именно их подобие показывает, что они, в отличие от остальных персонажей романа, не являются им самим.

Принимая во внимание важность для Набокова понятий иллюзии и иллюзорности, онтология его монады может быть охарактеризована как онтология сна. «Приглашение на казнь» и «Отчаяние» — два романа, дающие нам возможность наиболее глубоко заглянуть внутрь монады — представляют своих главных героев как изолированных в себе, замкнутых на себя, отчетливо проективных существ. Лишь направления их движений противоположны: Цинциннат пытается

¹ По поводу анализа указательных местоимений в «Приглашении» см.: Johnson, 1985, p. 28—42.

вырваться из своего кошмара, тогда как Герман Карлович погружается все глубже и глубже в самогипноз иллюзии.

И тот и другой, следует заметить, принадлежат к группе персонажей, куда кроме них входят Лужин из «Защиты» и Н.Г. Чернышевский из «Дара». Последние двое еще сильнее подчинены логике сна. Их особенность в том, что они не прошли даже первую стадию *Cogito*. По сравнению с перевозбужденным, непрерывно работающим самосознанием Цинцинната и Германа Карловича, Лужин и Чернышевский — сомнамбулы. Они находятся в досознательном состоянии *одержимости*. Один из них одержим игрой, другой — идеей. Их одержимость действует как на микро-, так и на макроуровне: они не могут контролировать ни свое повседневное существование, ни долгосрочные порядки своей судьбы. Было бы неверно при этом заключить, что ими владеют некие чуждые им, чисто внешние силы. Лужин оказывается жертвой именно шахматных сочетаний и повторений¹; Чернышевский в различных вариациях переживает мотивы, появившиеся уже в детстве. Становясь все настойчивей, именно эти детские мотивы разрушают его жизнь. Все, что происходит с этими двумя персонажами (а также практически со всеми главными героями Набокова), проистекает непосредственно из их сущности. Говоря об их одержимости, можно утверждать, что они *одержимы собой*. Демоном иллюзии в их случае является их собственное «Я». На микроуровне эта самоодержимость реализуется как сон (что есть сон, как не состояние, когда одержимый и его бес совпадают), на макроуровне — как Судьба.

¹ Можно показать, что события жизни Лужина повторяются не два, как обычно считается, но четыре раза. Первый миниатюрный цикл полностью содержится в первой главе: Лужин убегает от родителей, возвращается на дачу, забирается на чердак, видит среди других вещей маленькую шахматную доску и, предвосхищая финал романа, слышит множество людей, спешащих к нему на помощь (Набоков, т. 2, с. 5—10). Второй цикл начинается со второй главы и заканчивается в середине четвертой: Лужин обучается игре в шахматы, опять убегает от родителей, заболевает, и его шахматный бред почти точно воспроизводит финальный самоубийственный прыжок из окна (Набоков, т. 2, с. 10—38). Следующий цикл начинается с концом предыдущей и заканчивается 8-й главой: он включает в себя шестнадцать лет шахматной карьеры Лужина, его собственную любовь, матч с Турати, после которого он опять заболевает, галлюцинирует (Набоков, т. 2, с. 38—83). Последний четвертый цикл занимает оставшуюся часть романа и заканчивается прыжком Лужина из окна (Набоков, т. 2, с. 83—152).

Судьба у Набокова есть развертывание сущности человека во времени — жизнь, рассматриваемая в качестве сна. Этот темпоральный процесс неостановим, но его природа, как было обнаружено в предыдущей главе, не связана с принуждением. Судьба есть, скорее, нечто логически обусловленное. Лужин и Чернышевский, а также большинство набоковских главных героев бессильны перед самими собой. Они сами — это все, что у них есть. В результате разрыва с публикой они не обладают «там», не имеют никакой независимой точки опоры, позволявшей бы им менять себя, становиться другими, — и в результате они всегда, неизбежно и неотвратно, остаются собой. Это онтологическая причина того, отчего их жизни от начала и до конца заполнены повторением¹.

В этом пункте анализа становится ясно, что Набоков — онтологический писатель. Большие авторы XIX века, включая Толстого и Достоевского, даже если мы примем во внимание их метафизические открытия, никогда не обращали такого интенсивного, глубокого и конкретного внимания на проблему того, что значит *быть*. За поверхностью же постоянно возникающих у Набокова эпистемологических, моральных и эстетических тем всегда обнаруживается проблема бытия. Если задаться вопросом, что определяет его как писателя, где нерв его воображения, какие инварианты его творчества наиболее стабильны, то ответом будут вопросы: как существовать? какого рода усилие необходимо, чтобы удержать себя в бытии? Противоположным полюсом этой проблемы, источником конфликта и драматического напряжения Набоков видит небытие. Его можно назвать профессиональным классификатором *ничто*, ибо он создал один из самых внушительных каталогов небытия в мировой литературе. Расчлененные существа, умирающие и продолжающие жить персонажи — персонажи, не способные отличить себя от своего отражения в зеркале; растворяющиеся во взглядах других людей; превращающиеся в своих двойников; снимающие с себя, словно одежду, свое собственное тело; видящие свое будущее в случайном

¹ Жан Бодрийяр завершает свою книгу «Прозрачность зла» следующим афоризмом: «Другой есть то, что не дает мне самоповторяться до бесконечности» (Baudrillard, 1990, p. 220).

фильме; растворяющиеся в картинах и текстах; встречающие своего автора — этот список есть лишь краткое и неполное резюме этого каталога¹. В американской части своего творчества Набоков начинает все более открыто формулировать онтологические проблемы в терминах художественного вымысла, вымышленных миров и взаимоотношений автора и персонажа, но даже и тогда в центре его анализа всегда остаются проблемы бытия и ничто. Можно даже предположить, что понятие небытия является более фундаментальным для его мировоззрения, чем сама художественная форма: ведь воображаемое является лишь одним из подвидов несуществующего.

В свете вышесказанного становится более понятной онтология монады. Она строится вокруг идеи индивидуации. Подобно Лейбницу, Набоков понимает индивидуальность через непроницаемость и слепоту. В отличие от Лейбница, он мыслит безоконность не как врожденное, метафизическое качество, но как некое свободное самоопределение в бытии. Это самоопределение вводит моральное измерение в его вселенную. Пытаясь очертить выбор набоковских монадических персонажей, мы назвали его разрывом с публикой — не просто с другими людьми, но с обобщенным, объемным, бесконечным вниманием универсального взгляда. В несколько иной перспективе, этот выбор есть выбор сна. Именно во сне субъект безразличен к другому, не узнает себя в зеркалах и игнорирует мир. В отличие от множества современников (например, сюрреалистов), жизненное и художественное усилие Набокова всегда направлено от сна к пробуждению, к максимальной концентрации, к сосредоточенности и ясности.

В книге «Эра Индивидуума» Ален Рено пишет:

Темы бессознательного и конечности, без сомнения, являются двумя главными интеллектуальными аспектами критики идеи субъекта. Непрозрачный для себя,

¹ В этом отношении очень важно понятие прозрачности. От призрака памяти, встреченного Ганиным в первом русском романе — «...трепетный и нежный спутник, который его сопровождал, разлегался у его ног сероватой весенней тенью, заговорил...» (Набоков, т. 1, с. 56), до прозрачных вещей из последнего английского романа — прозрачность занимает Набокова в качестве шкалы убывающих степеней существования.

заброшенный в мир, который он не создает и который от него не зависит, субъект переживает крушение своих оснований, а также оснований реальности. А вместе с этим разваливается вся система гуманистических ценностей (сознание, контроль, воля, самообоснование, автономия).

(Renaut, 1989, p. 15)

В свете этого утверждения набоковский выбор ясности и бодрствования прочно связан с ключевой философской проблемой XX века, проблемой субъекта. Размышляя об индивидуальности и бытии субъекта, Набоков идет против основного потока и остается с гуманистами. Он не принимает распада субъективности и оказывается одним из последних крупных защитников сознания и свободы. Однако методы его защиты далеко не примитивны. Будучи гуманистом, Набоков не романтик. Он весьма отчетливо видит все опасности крайней автономии. Его романы могут быть прочитаны как серия экспериментов, проделываемых над самим понятием автономной личности. Если и можно говорить о результатах его критического предприятия, то это, конечно, критика не самой идеи независимого субъекта, но лишь некой определенной формы индивидуации, связанной с прямым отрицанием другого. Набоков-индивидуалист отчетливо осознает, что спасти индивидуума возможно, лишь развивая особое искусство связи с другими. Полная автономия, полный разрыв с публикой приводит в его романах либо к паранойе (спазматическому замыканию индивидуума на себя), либо к растворению в массе (потере индивидуальности).

Искусство связи с другими, предлагаемое Набоковым в качестве выхода, есть искусство как таковое. Его идеалом является не только создание совершенного художественного объекта, но определенная стратегия бытия. Эта стратегия достаточно нетривиальна. Вместо автономии она предлагает приватность, вместо воли к власти — волю к игре, вместо свободы — добровольное подчинение правилам.

Для того чтобы увидеть набоковский вариант искусства связи с другим, необходимо проанализировать успехи и неудачи

его персонажей. Нужно исследовать, как они ведут себя в непосредственном взаимодействии друг с другом. Нужно выяснить, каким образом они совершают свои выборы по отношению друг к другу и каковы моральные условия этих выборов. Короче, необходимо определить этические эффекты базовых онтологических структур, описанных в этой главе.

Диалектика взгляда

Бруно Кречмар, герой романа «Камера обскура», слеп и порочен; в конце романа он погибает. Цинциннат Ц., герой «Приглашения на казнь», непроницаем для взгляда и невинен; книга заканчивается его чудесным спасением. В настоящей главе мы попытаемся показать, что ключ к набоковской этической системе связан со строгой логикой слепоты и прозрачности.

Иное, постоянно напоминает нам Набоков, далеко не безопасно. В качестве источника чужих смыслов, другой человек неизбежно возникает на нашем горизонте как враждебная сила. Любой публичный объект оказывается зародышем конфликта. Лучи взглядов скрещиваются на вещах, наполняя их ценностью, контролируя их движение и пытаясь подавить соперников.

В объекте мы сталкиваемся не с пассивным вместилищем нашей субъективности, но с динамическим балансом конфликтных точек зрения. Вещи сопротивляются, и в их упорстве мы чувствуем сумму всех наличных интерпретаций.

В результате — мир *труден*. Определенное усилие требуется для того, чтобы удерживать реальность под контролем. Совершая это усилие, мы вступаем в контакт со всем остальным человечеством. Роберт Музиль, говоря о «тяжелом труде, который требуется в наше время просто для того, чтобы оставаться человеком, который ничего не делает», имеет в виду именно это усилие.

Трудность мира усугубляется его особым отношением к каждому из живущих. Оставшись в одиночестве на земле, любой человек обладал бы всей реальностью. Она принадлежала бы ему и только ему безраздельно. В присутствии же остальных реальность приходится делить, причем дележ этот связан не с разделом на части, а с совместным владением. Другой приходит и присваивает себе весь мир, до горизонта и далее в бесконечность. Каждое новое рождение меняет всеобщий баланс; каждая смерть есть гибель вселенной.

Когда взгляд другого оставляет объекты и обращается на меня самого, ситуация становится критической. Теперь я принадлежу другому. Моя рука становится его восприятием, мои глаза — частью его мира, мои свойства — его собственностью. Наблюдение есть осуществление власти и владения. Прямой взгляд превращает конфликт собственности в борьбу за место и адрес в бытии. В повести «Соглядатай» Смуров описывает результат действия обращенных к нему взглядов:

Кашмарин унес с собой еще один образ Смурова. Не все ли равно, какой? Ведь меня нет, — есть только тысячи зеркал, которые меня отражают. С каждым новым знакомством растет население призраков, похожих на меня. Они где-то живут, где-то множатся. Меня же нет.

(Набоков, т. 2, с. 344)

Направленный на субъекта взгляд приводит к распадению цельности сознания. В дополнение к самосознанию — режиму,

который можно назвать бытием-для-себя — возникает новый режим, бытие-для-другого. Бытие-для-другого есть фасад, который «Я» обращает в сторону других людей в качестве своей внешней стороны. Этот фасад является интегральной частью всего строения личности, из чего следует, что личность создается другими и без них невозможна. Моя поверхность имеет двух авторов: я порождаю себя с изнанки, другой порождает меня снаружи. Соответствующие взносы синтетически связаны в нормальном случае отделить, что есть я, от того, как меня видят, невозможно. Бытие-для-другого подобно совместному счету в банке, в котором другой является моим партнером. Всем, чем мы владеем, мы владеем сообща. Всем, чем я являюсь в его присутствии, я обязан не только себе, но и ему.

В то же время другой мне существенно неизвестен. Я не знаю и никогда не узнаю, как он видит меня, ибо я никогда не смогу увидеть себя так, как видит меня он. В его присутствии мне приходится быть чем-то, в точности не зная, чем именно. *Другой делает меня таинственным для меня самого.*

Кроме того, другой свободен. Его взгляд открывает мне эту свободу и является одной из ее форм. Я окружен ею со всех сторон, я порождаюсь в каждый момент неизвестной мне чужой свободой. В своем бытии я завишу от свободы другого, и эта зависимость есть моя плата за возможность быть с ним.

Бытие-для-другого, таким образом, оказывается результатом крайне нестабильного равновесия. Другой смотрит на меня, я смотрю на него — и в любой момент баланс может быть нарушен. Я не знаю истинных намерений моих партнеров, и договор бытия держится на взаимном *доверии*. Подобная проблематика впервые появилась в центре европейского сознания с Романтизмом. Общество абсолютного доверия было утопической мечтой Руссо и его современников. Постоянная забота Руссо об искренности, культ исповеди, даже его политические теории — все это имеет своим источником утопию абсолютного доверия:

Рай Руссо есть взаимная прозрачность субъектов, тотальная и доверительная коммуникация. (...) Предположение о том, что общество может быть построено

на полной прозрачности, предположение, что все индивидуумы согласятся открыться друг другу и отказаться от всякого личного секрета и личной воли — именно такое предположение и есть гипотеза «Социального Контракта».

(Starobinski, 1971, p. 19; 62)

Набоков, безусловно, рассматривал эту возможность. Среди его романов существует прямой эксперимент с раем Руссо. Мир «Приглашения на казнь» есть мир полной взаимной прозрачности, что призвано обеспечивать в нем абсолютную справедливость. Всякий индивидуум доступен для всех остальных, бытие находится во всеобщем распоряжении, и никакой фрагмент его не может быть секретно и незаконно присвоен. Взгляд не встречает препятствий и не может нарушить ничьих прав. Злоупотребить доверием невозможно, ибо внутренние ценности полностью обобществлены. Такая модель могла бы послужить основой идеального коллективного контракта, однако Набоков энергично и со всеми признаками сильнейшего отвращения ее отвергает.

Причины подобной реакции в том, что Набоков понимает человеческое бытие в терминах *приватности* — личного пространства, на которое не могут притязать окружающие. Только скрытое, недоступное, индивидуальное подлинно и реально. Все обобщественное есть лишь злокачественная иллюзия. Общее у Набокова не вполне принадлежит к сущему. Стоит вспомнить, что полностью прозрачный мир «Приглашения» в конце оказывается грубой подделкой. Общество, отказавшееся от приватности, не способно использовать равенство и справедливость. Более того, оно искажает и отрицает все моральные ценности. Согласно Набокову, мораль подразумевает носителя, ответственного агента, тогда как полная взаимная прозрачность делает существование такого агента невозможным. Все второстепенные персонажи «Приглашения», будучи прозрачны друг для друга, являют собой лишь подобие реальных индивидуумов, некие вспомогательные декорации истинного бытия, коим обладает лишь главный герой. Окружающие Цинцинната

не удовлетворяют требованиям набоковской версии *Cogito: Я приватен, следовательно, существую*¹.

В качестве примера, иллюстрирующего роль приватности в романах Набокова, стоит рассмотреть шахматы, постоянно привлекавшие его внимание как некая модель человеческих отношений. Непрозрачность игроков в шахматах является необходимым элементом происходящего. Истинный розыгрыш возможен только при условии, что взаимные намерения недоступны соперникам. Более того, эта недоступность и определяет игру. Наличие другого, достаточно закрытого сознания есть основа процесса. При помощи правил и фигур в шахматах разыгрывается сам зазор между индивидуумами — тайна другого сознания. Любые попытки исключить этот зазор ради искренности или доверия разрушают — в случае шахмат явно, в других случаях косвенно — саму возможность нетривиального взаимодействия и совместного бытия.

Любопытный пример поиска укрытия и неприкосновенной личной зоны мы находим в «Защите Лужина». Начиная с отрицания своей фамилии в первых строках романа и кончая самоубийством в конце, история главного героя может быть прочитана как непрерывная защита приватности — единственной гарантии того, что Лужин играет (существует в качестве автономного субъекта) в противовес ситуации, когда играют им.

Приватность — центральное понятие набоковского мира, соединительный узел между его метафизикой и онтологией. Приватность делает возможным как повествование, так и его агентов. Метафизически, это состояние есть беззаконность, как изнутри, так и снаружи. Она обеспечивает взаимную непроницаемость монад и участвует в построении точных механизмов сюжетосложения, основанных на слепоте. Онтологически, приватность есть индивидуация. Она очерчивает границы личности, отделяющие ее внутренние районы от наружного мира, и позволяет различать индивидуумов, защищая их при этом от вмешательств извне.

Самая же важная роль приватности в том, что она соединяет метафизические и онтологические абстракции с конкрет-

¹ Рассказчик «Соглядатая» формулирует этот принцип в негативной форме: Я открыт для наблюдения, следовательно, меня нет.

ными событиями сюжета и деталями дискурса. Приватность способна служить таким промежуточным звеном, будучи *полюсом, противоположным взгляду*. Действительно, внутренняя личная зона всегда непрозрачна для наблюдения. В нормальной ситуации наше внимание наталкивается на другого, как на препятствие. Субъекты (как и объекты, но особым образом) сопротивляются взгляду. Это сопротивление и есть приватность. В качестве препятствия приватность *порождает* взгляд. Отношение взаимно: взгляд вылепляет внешнюю поверхность личности — и в то же время сам создается ею. Негативным полюсом в динамике видения служит сопротивление непрозрачности. Мы можем смотреть, знать и относиться друг к другу лишь при том условии, что противоположная сторона скрывается и ускользает. Открытость взгляду — режим, в котором мы переживаем контакт с другим субъектом — возможна только на фоне приватности, в необходимом конфликте с индивидуальной недоступностью. В мире полной взаимной проницаемости я не могу испытать взгляд другого, как создание моей невидимой лицевой стороны, ибо вижу другого полностью и насквозь. Зеркало другого сознания бесполезно для прозрачных существ.

Сопротивление приватности участвует в драматическом напряжении всех набоковских сюжетов. Приватность против взгляда, приватность и взгляд — такова общая тема, сводящая в романах формальные принципы структуры и бытия в конкретные детали стиля, характеров и действий. Как это происходит?

Начнем с того, что если приватность в набоковском мире связана с бытием, то само бытие писатель понимает как *ценность*. Причем не просто как моральную ценность, но как ценность владения, почти финансовую ценность капитала.

«Наши здешние дни, — думает Федор в “Даре”, — только карманные деньги, гроши, звякающие в темноте, и где-то есть капитал, с коего надо уметь при жизни получать проценты в виде снов, слез счастья, далеких гор».

(Набоков, т. 3, с. 147)

Если «Дар» — последний русский роман Набокова, то «Машенька» — первый. Уже в «Машеньке» тема бытия как

стоимости задана с самого начала. Ганин, главный герой романа, охарактеризован так:

Не брезговал он ничем: не раз даже продавал свою тень, подобно многим из нас.

(Набоков, т. 1, с. 24).

Весь спектр набоковских героев заключен между этими двумя метафорами. Быть — означает владеть, со всеми вытекающими отсюда правами исключительной собственности и обмена.

Писатель постоянно связывает самые общие экзистенциальные темы с экономическими понятиями. Он часто говорит о *драгоценности* внутреннего опыта, *подарках* жизни, *богатстве* личности. Даже область творчества подпадает под действие финансовой риторики: Федор, единственный профессиональный писатель среди набоковских героев, так анализирует свой дар художественного видения:

Да, всю жизнь я буду добирать натурой, в тайное возмещение постоянных переплат за товар, навязываемый мне.

(Набоков, т. 3, с. 7)

Товар, переплата, возмещение — все это части специального языка, призванного описать некий тонкий, ускользающе сложный рынок, на котором ходит — вкладывается, обменивается, продается и покупается — бытие. Этот язык, над которым Набоков работал на протяжении всей своей литературной карьеры, служит ему для чрезвычайно аккуратной и надежной бухгалтерии экзистенциальных ценностей.

Как только бытие понимается как ценность, оно немедленно становится объектом желания и требует защиты. Желательность и ценность находятся в прямой пропорции к редкости, и в обратной — к доступности:

При этом все в нем дышало тонкой, сонной, — но в сущности необыкновенно сильной, горячей, своеобразной жизнью: голубые, как самое голубое, пульсировали жилки,

чистая, хрустальная слюна увлажняла губы, трепетала кожа на щеках, на лбу, окаймленном растворенным светом... и так это все дразнило, что наблюдателю хотелось тут же разъять, искромсать, изничтожить нагло ускользающую плоть и все то, что подразумевалось ею, что невнятно выражала она собой, все то невозможное, невольное, ослепительное...

(Набоков, т. 4, с. 69)

В подобной ситуации доступ, который мы получаем к бытию друг друга посредством взгляда, выливается в сложные иерархии владения, ибо ценность того, что я вижу, зависит не только от внутренних достоинств объекта, на который обращен мой взгляд, но и от того, кто смотрит на него одновременно со мной:

Но иногда, рядом со школьным портфелем и сверкающим велосипедом, прислоненным к стволу, лежала одинокая нимфа, раскинув обнаженные до пахов, замшево-нежные ноги, заломив руки, показывая солнцу блестящие мышцы; стрела соблазна едва успевала пропеть и вонзиться, как уже он [Федор] замечал, что на некотором расстоянии в трех, одинаково отдаленных точках, образующих магический треугольник вокруг (чьей?) добычи, виднеются среди стволов три неподвижных ловца, друг другу незнакомых: два молодых (этот ничком, тот на боку) и старый господин в жилете, с резинками на рукавах рубашки, плотно сидящий в траве, неподвижный, вечный, с грустными, но терпеливыми глазами; и казалось, эти три ударяющих в одну точку взгляда, наконец, с помощью солнца, прожгут дырку в черном купальном трико бедной немецкой девочки, не поднимающей маслом смазанных век.

(Набоков, т. 3, с. 301)

Что происходит в вышеприведенном эпизоде? Федор, гуляя в берлинском лесу, замечает девушку. Подглядывая за ней, он обладает ею на расстоянии, в безопасной стихии зрения

(в первых фразах эпизода мы имеем дело с отчетливо заявленной тактильной лаской, движущейся от пахов к подмышкам). Воображаемый переход от чисто зрительных appetites к более непосредственной форме обладания (стрела искушения) подавляется в тот момент, когда Федор замечает, что на девушку смотрят другие. Возникает непрямой вариант межсубъективной борьбы. Именно этот вариант имеет в виду Сартр, когда определяет другого как существо, которое видит то, что вижу я. Если прямая борьба решается взглядом в глаза, то в нашем эпизоде соперники не смотрят друг на друга. Их взгляды оспаривают третье лицо. Примечательна тактика Федора в этой схватке видения. Обнаружив косвенное сопротивление, он немедленно уступает добычу, концентрируя взгляд на остальных охотниках. Он наблюдает за тем, как его соперники наблюдают за девушкой. При этом он не упускает из виду и ее саму, будучи, как свидетельствует последняя фраза эпизода, озабочен уменьшением ценности добычи (возможность прожигания дырки) в результате совокупного действия направленных на нее взглядов.

Два вышеприведенных эпизода дают первое представление о превратностях бытия под взглядом. На самом фундаментальном уровне взгляд переживается как *угроза* — как попытка похищения собственности. В этом контексте набоковский интерес к юридическому преступлению («Король, дама, валет», «Отчаяние», «Приглашение на казнь») предстает как частный случай его общей экзистенциальной проблематики. Вселенная Набокова разделена на охотников и добычу. Кречмар, Лужин, Смуров, Цинциннат — явные жертвы: их внутренний опыт связан переживанием уязвимости, потери, ускользания бытия под взглядом. Горн, Магда, Марта, Мсье Пьер — хищники: безжалостные и прожорливые, они рассматривают других как добычу.

Такая перспектива делает более понятной композицию практически всех романов. Можно говорить о глубокой сюжетной структуре, порождающей те или иные поверхностные вариации каждого отдельного текста. В этой глубокой структуре центральное место занимает жертва. Жертва уязвима, находится под угрозой, лишается своего главного достояния. Основной модус ее существования — самозащита.

Начнем с «Машеньки». В самом начале Ганин узнает, что его давно потерянная возлюбленная стала женой его случайного соседа по пансиону. В оставшейся части романа он вовлечен в сложный, целиком поглощающий все его силы процесс ее возвращения. В «Подвиге» у Мартына отнимается Россия, и в ответ он замысливает секретную экспедицию с целью нелегально перейти русскую границу и, в некотором смысле, вновь вступить во владение своей страной. В «Защите Лужина» главный герой справедливо подозревает, что его жизнь отчуждается от него в сложном наборе повторений, напоминающих шахматную комбинацию. Он пытается придумать защиту против этой комбинации и в конце романа, в качестве последнего ее хода, совершает самоубийство. В «Приглашении на казнь» у Цинцинната отнимаются свобода и жизнь, и сюжет романа разворачивается вокруг его борьбы за то, чтобы удержать их. Набокова, заметим, почти всегда больше интересует жертва, чем хищники. Он максимально изобретателен в том, что касается возможных стратегий самозащиты. В «Отчаянии», к примеру, Герман убивает своего двойника и начинает жить по его документам — в контексте самозащиты это убийство следует рассматривать как попытку уйти из-под наблюдения, окружить себя барьером чужой личности, защититься от давления так упорно отрицаемого им взгляда.

В «Соглядатае» и «Даре» ситуация еще сложнее. Главные герои этих романов переживают внимание мира не только во внутренней реальности своих романов, но и на уровне литературного произведения. Они знают о присутствии *читателя*. Их бытие обладает дополнительным измерением: они сознают себя под взглядом публики, причем не только как персонажи, но и как авторы предлагаемых читателю текстов. При этом их стратегии самозащиты остаются принципиально теми же. В «Соглядатае» Смуров до самого конца скрывает от нас, кто он, так что перипетии этого сокрытия становятся важнее реальных событий сюжета. В «Даре» Федор также до самого конца держит нас в неведении относительно того, что он является не только его персонажем, но и автором. Оба романа, представляя героев-писателей, намекают среди прочего, что Набоков рассматривает искусство как особый вид самозащиты.

Во всех вышеописанных сюжетах личное бытие и приватность находятся под угрозой. Хищники нападают, жертвы защищаются. Что объединяет набоковских жертв? Каким образом они пытаются защититься от вторжения в свою личную зону? На вопрос, заданный таким образом, Набоков дает следующий ответ: единственная возможная защита в мире взгляда состоит в поисках укрытия. Субъект реагирует на нарушение границ своего бытия тем, что начинает, словно кокон, конструировать *инкогнито*. Все герои Набокова могут быть классифицированы по типу маскировки. Даже явные хищники, такие как Горн и Марта, действуют тайно.

Для того чтобы понять природу инкогнито в набоковских романах, необходимо развить еще на шаг теорию взгляда, разработанную Сартром. Следует понять сущность и варианты инкогнито как взаимного *отношения* между двумя субъектами. Зачем субъект прячется от взгляда? Существуют две возможности: первая — чтобы уйти из-под наблюдения; вторая — чтобы скрытно наблюдать самому. Невидимым может стать как объект взгляда (тот, на кого смотрят), так и его субъект (сам смотрящий).

Я смотрю на другого человека, и он либо знает, либо не знает об этом. Второй вариант называется *нарушением приватности* и связан с вторжением в незащищенную личную зону. Нарушение приватности подобно шпионажу. Именно оно более всего ставит под угрозу территориальную целостность личного бытия. В самом общем виде, оно связано со *знанием*: я знаю нечто о другом человеке, а он не знает о том, что я знаю. Ложь, по определению, является таким вторжением, что объясняет, отчего в большинстве случаев она рассматривается как форма агрессии¹.

¹ Лионел Триллинг в книге «Искренность и аутентичность» пишет: «...хотя невинное притворство само по себе крайне интересно, именно изменение обличья на службе зла наиболее сильно привлекает моральное внимание. Слово “злодей”, используемое в драматической литературе, не всегда связано с притворством и маскировкой — возможны злодеи, причиняющие ущерб открыто, не утаивая зло под маской. Однако тот факт, что в списке персонажей Первого Фолио один Яго назван злодеем, показывает, что, типически, злодей все же коварен — его темная природа видна зрителям, но скрыта от тех, с кем он делит подмостки» (Trilling, 1983, p. 14).

Сартр игнорирует проблему приватности (он даже не вводит такого понятия). В книге «Бытие и ничто» он дает описание только прямого взгляда, то есть взгляда, о котором тот, на кого смотрят, осведомлен. Сартра интересует открытая и честная театральность бытия. Он видит нас как актеров, за которыми наблюдают зрители. Согласно его анализу, мы становимся актерами в тот момент, когда понимаем, что на нас смотрят. Осознание наблюдаемости порождает связь субъекта с наблюдателем — другим субъектом. В мире Сартра, если я и переживаю взгляд другого как угрозу, у меня всегда есть возможность ответить на него собственным взглядом и найти таким образом относительную защиту. В этих условиях приватность никогда не компрометируется до конца. Ничто не может поразить ядро абсолютной свободы в центре субъекта. Внутри самых угнетенных и поднадзорных существ всегда имеется не устранимое начало свободного выбора. Какими бы реактивными ни казались наши действия, утверждает Сартр, в сущности они всегда активны. «Мы обречены быть свободными» гласит его формула. Недоступная никакому воздействию, радикально свободная индивидуальность в центре субъекта полностью защищена от взгляда.

Но так ли это? Все наши действия, нужно заметить, реализуются не только силовым образом, то есть за счет нашего внутреннего согласия и желания их осуществить, но и структурным. Смысл и бытие зависят как от свободы, так и от *полноты информации* — от адекватности восприятия реальности. Именно этот аспект бытия, отсутствующий у Сартра, является основным для Набокова.

Рассмотрим в качестве примера финальную часть романа «Камера обскура». Главный герой, Кречмар, теряет зрение в результате дорожной аварии. Он живет в Швейцарии, в удаленном деревенском доме, с Магдой, в которую тяжело и безнадежно влюблен. Точнее, он *думает*, что живет с ней, тогда как на самом деле, кроме них двоих, в доме живет еще Горн, настоящий любовник Магды. О присутствии Горна в доме Кречмар не знает:

В первое время совместного житья он [Горн] и Магда были очень осмотрительны, хотя и позволяли себе

всякие невинные шутки. Он ходил либо босиком, либо в войлочных туфлях. Перед дверью своей комнаты, в коридоре, он устроил баррикаду из ящиков и сундуков, через которую Магда по ночам перелезала. Кречмар, впрочем, после первого обхода дома перестал интересоваться расположением комнат, зато спальню свою и кабинет изучил досконально, Магда описала ему все краски там — синие обои, желтый абажур, — но, по наущению Горна, нарочно все изменила: Горну казалось весело, что слепой будет представлять себе свой мирок в тех красках, которые он, Горн, продиктует.

(Набоков. Романы, с. 381)

Что в этих обстоятельствах можно сказать о свободе Кречмара? Все его действия действительно добровольны. Они содержат неустранимо активный элемент личного выбора. Но возможно ли назвать Кречмара вполне их автором? В какой мере его жизнь на самом деле является *его* жизнью?

Мы подходим здесь к одному из главных набоковских вопросов — проблеме свободы и самоопределения. Традиционно самоопределение считается синонимом свободы. Свобода возникает в *действии* (поступке), а ключевым элементом действия считается *воля* — инстанция самопричинности. Согласно этой концепции, у человеческого существа, в отличие от вещей и животных, есть способность быть причиной самому себе. Реализация этой способности, действие воли и делает его свободным.

Набоков же, как мы видели выше, *отличает самоопределение от свободы*. В его романах эти состояния часто имеют место независимо и отдельно одно от другого. У него действуют свободные персонажи, которые не вполне определяют свое бытие. Слепой Кречмар, безусловно, свободен внутри своего темного мира, однако его мир не только темен, но еще и существенным образом мал. Речь при этом идет не об ограниченности его видения. Мир Кречмара мал потому, что он заключен *внутри* другого мира, — мира Горна и Магды, который виден читателю. В этом большем мире Кречмар не владеет своим бытием. Он не знает, что происходит вокруг него на самом деле; у него нет доступа также и к истинному смыслу

своих собственных поступков, ибо информация, которой он обладает, неверна. Набоков постоянно привлекает наше внимание к контрасту между чисто субъективным, точечным, неустранимым началом свободной воли в Кречмаре и более широким пространством адекватного понимания, в котором Кречмар слеп и подконтролен. Писатель показывает и зачастую настаивает, что проблема самоопределения, в дополнение к Воле, непосредственно связана с Представлением.

Связывая самоопределение с адекватностью видения мира, Набоков оставляет в стороне вопросы власти и сосредотачивается на теме контроля. В чем разница? Власть принуждает, контроль организует; власть действует против индивидуальной воли, контроль — согласно с ней. Реализация власти — доминация. Реализация контроля — манипуляция, связанная с распределением знания (манипулируемый не знает, что им манипулируют).

Связь между волей и представлением — между самоопределением и знанием — можно назвать *параноидной*¹. Паранойя — это не просто страх врага, но страх секретного, тайного врага. Параноик подозревает, что против него действуют невидимые силы. Он чувствует, что все вокруг него имеет скрытый смысл. Даже его собственные действия приобретают недоступные ему значения и приводят к скрытым от него последствиям. Другие предвидели его решения и используют их, — используют самый факт того, что он не знает, как именно. Наиболее невыносимым для параноика является ощущение, что его жизнь отчуждается от него, а он бессилен удержать ее под контролем. Бессилие и паралич находятся в центре параноидного опыта.

В экзистенциальном отношении, паранойя есть развитие концепции взгляда. Если взгляд связан с переживанием наблюдения, то паранойя связана с переживанием наблюдаемости — неспособности уловить, засечь чужой взгляд. Паранойя, таким образом, есть взгляд плюс недостаток информации о нем.

¹ Термин «паранойя» вводится здесь для того, чтобы определить как целое некую группу понятий. В этой группе, безусловно, содержатся психологические и даже психиатрические смыслы, однако они не находятся в ее центре. Основой «паранойи» в том смысле, в каком мы ее понимаем в настоящей работе, является онтология.

В этом качестве она вводит свою собственную систему понятий. Минуя простую театральность бытия-для-другого, она безразлична к кругу тем, связанных с позой, лицемерием, искренностью и ролью — с одной стороны, и свободой, выбором, физическими и моральными пределами — с другой. Паранойя подразумевает, что самоопределение — связываемое Набоковым с *владением* своим бытием — зависит от адекватности понимания окружающего. Критерием адекватности служит пропорция между тем, что субъект знает о себе, и тем, что о нем знают окружающие.

Легко видеть, что эта пропорция качественно и количественно определяет степень приватности. Все понятия, входящие в понятийную группу паранойи — секрет, инкогнито, обман, манипуляция, — так или иначе связаны с превратностями скрытой центральной зоны личности. В ситуации, когда за мной тайно наблюдают или же когда обо мне становится известно нечто, чего я сам не знаю — я отчуждаюсь от своих собственных действий. Я отчуждаюсь от своего бытия. Несмотря на то, что я по-прежнему совершаю волевые акты, я перестаю быть их автором и владельцем. Невидимый другой (или другие) управляет и обладает ими. Я нахожусь под контролем.

Сартр, исследуя взгляд, определяет его как кражу бытия. Он ошибается. Открытый взгляд есть разбойное нападение — непосредственное столкновение воли и сил, в котором одна из противоборствующих сторон побеждает. Только скрытый взгляд можно по-настоящему назвать кражей. О краже, в отличие от нападения, в момент, когда она происходит, нам неизвестно. Это неведение, а также соответствующее ему запоздалое переживание чужого вмешательства, есть главный элемент в нашей реакции на кражу. Воры бытия, как и всякие другие воры, вкрадчивы и незаметны. Нарушение ими чужого пространства происходит тайно. Мы не знаем об окружающих нас соглядатаях. Мир паранойи — мягкий, ускользающий мир косых взглядов, подозрения, деликатной и двусмысленной жестокости¹.

¹ Рене Жирар исследовал любовь в терминах теории борьбы. «Романтическая страсть, — пишет он, — является точной противоположностью того, на что она претендует. Это не самозабвенное подчинение Другому, но неумолимая борьба двух конкурирующих тщеславий. (...) Победа достается тому, кто является более упорным и искусным лжецом» (Girard, 1969, p.113).

Понятийная группа паранойи, развивая теорию взгляда, дополняет известную гегелевскую диалектику Хозяина/Раба. Гегель первым осознал важность того, что другой является необходимым элементом в развитии субъективности до ее высшего уровня — самосознания. Поняв значение другого, он увидел человеческие отношения как борьбу. Согласно Гегелю, между индивидуумами имеет место борьба за признание: мы стремимся к тому, чтобы другие признали наше существование, волю, достоинство. Такое признание является необходимым условием зарождения самосознания. Субъект способен осознать себя — свою индивидуальность — только в процессе признания его другими. Сознание желает такого признания (имеет место желание другого желания) и вступает за него в борьбу с другими сознаниями. Ключевым элементом этой борьбы является риск жизни. Риск выказывает независимость субъекта и служит заявкой на признание. Хозяин готов пожертвовать жизнью, он отвергает давление извне и является поэтому автономной, приказывающей сущностью. Раб не готов пожертвовать жизнью, и это определяет его как раба. Страх смерти диктует его действия. Он сдает свою волю Хозяину, или, в более общем смысле — миру.

Сартр усовершенствовал эту диалектику, показав, что борьба имеет место не только на уровне действий, но и на уровне простых присутствий. Публичное пространство, даже в отсутствие физической активности, наполнено напряжением пересекающихся индивидуальных притязаний на смысл и власть. Сартр детально описал встречу двух субъектов — встречу двух свобод и источников смысла. Он позаимствовал у Гегеля идею, что свобода хочет подчинить другую свободу, и подчеркнул гегелевский парадокс, что даже в подчиненном состоянии свобода должна оставаться свободной, иначе она теряет ценность. Сартр развил концепцию добровольной сдачи свободы. Подобно Марксу, но в несколько ином контексте, Сартр привлек внимание к *свободе Раба*.

Борьба Сартра универсальна. Она имеет место при любой встрече двух субъектов и является сущностью отношений между ними. Рассмотренные Сартром вариации — любовь, гордость, садизм, ненависть и безразличие — есть базовые

варианты бытия-для-другого. Все эти экзистенциальные диспозиции являются вариантами открытого взгляда: борьба, по Сартру, происходит между актерами и публикой.

Феномен паранойи решительно меняет эту теорию. Инкогнито несовместимо с признанием. Действие паранойи в конечном счете есть борьба не за признание, но за бытие. Это хорошо видно на примере романа «Камера обскура». Магде и Горну свобода Крейчмара не нужна ни в каком смысле. Они не вступают в открытую схватку за обладание этой свободой. Ибо отношение к ним Крейчмара не является для них ценностью. Их движущим мотивом является *appetit*. Они испытывают потребность в чистом материале чужого бытия, которое поглощают и переваривают, не подавая никаких признаков своего присутствия. Они скрывают от жертвы тот факт, что они питаются ею. Горн и Магда скорее паразиты, чем хищники, — и это служит основой набоковского морального отношения к ним.

Набоков — певец паранойи. Соглядатайство в его мире встречается чаще, чем взгляд в глаза; манипуляция замещает прямую атаку; мимикрия занимает место экспрессии. Вспомним еще раз, что происходит в романах: Ганин не говорит никому, включая Алферова, о своем открытии и тайно планирует похитить любимую; Марта и Франц секретно замышляют убийство Драйера; Лужин пытается вырваться из космической игры, опутывающей его сетью невидимой комбинации; Мартын задумывает и осуществляет нелегальную экспедицию в Россию в полном одиночестве; Герман втайне от всех окружающих подготавливает и совершает сложное преступление; Смуров шпионит за своими соседями, а также за читателями, в то время как и те и другие, он уверен, шпионят за ним; вся история Цинцинната разворачивается вокруг надзора и секрета (даже палач прибывает в тюрьму инкогнито). Лишь в «Даре», на фоне, впрочем, мощной и скрытой от читателя повествовательной манипуляции, тема паранойи уравнивается темой истинной любви и близости между Федором, его родителями и Зиной.

Для того чтобы полнее исследовать структуру скрытого взгляда у Набокова, рассмотрим два романа, «Камера обскура» и «Приглашение на казнь», подробнее.

В «Приглашении» у Цинцинната имеется секрет, и этот секрет составляет его сущность. Личность главного героя сгущена вокруг центрального момента его непрозрачности. Недоступность его внутреннего ядра определяет его бытие. При этом Цинциннат не в состоянии скрыть от окружающих сам факт наличия недоступности. Он пытается это сделать:

...он научился все-таки притворяться сквозистым, для чего прибегал к сложной системе как бы оптических обманов.

(Набоков, т. 4, с. 12),

но не может:

В разгаре общих игр сверстники вдруг от него отпали, словно почуя, что ясность его взгляда да голубизна висков — лукавый отвод, и что в действительности Цинциннат непроницаем.

(Набоков, т. 4, с. 12)

Главный герой хочет скрыть от окружающих сам факт того, что ему есть что скрывать! В конце концов они понимают, что его поверхность — лишь защитная оболочка, что его лицо — лишь личина. Не зная, что таится за ней (а известно ли это самому Цинциннату?), они чувствуют: он видит их насквозь. Они осознают что, будучи непрозрачным и всеведущим, он вторгается в их личное пространство. Это и есть его преступление. Окружающим нет дела, что непрозрачность Цинцинната врожденна. Для них он монстр, моральное чудовище. Они хотят изолировать и уничтожить его. Перед казнью, однако, они пытаются рассеять его секрет и поглотить саму его личность. Они хотят, чтобы он раскрыл свою защиту, отдался им, растворился в коллективе — вплоть до добровольного сотрудничества в осуществлении своей казни. Мсье Пьер, палач, говорит об «атмосфере теплой товарищеской близости» (Набоков, т. 4, с. 100), которая должна возникнуть между ним и приговоренным.

Создать такую атмосферу при помощи одной только угрозы силы невозможно. Сдача Цинциннатом себя победителю,

согласно принципам борьбы, должна быть добровольной. Именно поэтому роман называется «Приглашение». Для того чтобы *пригласить* Цинцинната присоединиться к своей собственной казни, окружающие пытаются обратить вспять действие его преступления и сами вторгнуться в его личное пространство. Это их единственный шанс прорваться сквозь его защитную оболочку. Такое ответное вторжение происходит в романе на всех уровнях, начинаясь на самом базовом и жестком уровне *надзора*:

С течением времени безопасных мест становилось все меньше, всюду проникало ласковое солнце публичных забот, и было так устроено окошечко в двери, что не существовало во всей камере ни одной точки, которую наблюдатель за дверью не мог бы взглядом проткнуть.

(Набоков, т. 4, с. 13)

Родион, стоя за дверью, с суровым шкиперским вниманием глядел в глазок. Цинциннат ощущал холодок у себя в затылке.

(Набоков, т. 4, с. 6)

...довольно, довольно, — не ходи больше, ляг на койку, Цинциннат, так, чтобы не возбуждать, не раздражать, — действительно, почувствовав хищный порыв взгляда сквозь дверь, Цинциннат ложился или садился за стол, раскрывал книгу.

(Набоков, т. 4, с. 69)

Процесс скрытого вторжения в личную зону Цинцинната, связанный с секретом и обманом, проникает во все подробности тюремного ритуала, который, в свою очередь, является частью более общего ритуала казни. От приговоренного утаивается информация о надзирателях (даже охранники в коридоре носят маски), дата и время казни, личность палача. Группа, отвечающая за казнь, устраивает несколько фальшивых попыток побега, каждый раз сначала соблазняя Цинцинната иллюзией возможной свободы, а затем возвращая его обратно

к реальности заключения и смерти. Общая стратегия надзора соблюдается даже в мелочах: паук на стене камеры, где содержится Цинциннат, оказывается пластмассовым; стрелки тюремных часов рисуются краской на циферблате каждые полчаса — все эти тонкие подробности направлены к одному: окружить Цинцинната неизвестным ему смыслом и из-за защитной стены этого смысла наблюдать за ним.

Мсье Пьер так определяет свою цель:

Для меня важно установить, что ни один ваш душевный оттенок не ускользает от меня... Для меня вы прозрачны, как — извините изысканность сравнения — как краснеющая невеста прозрачна для взгляда опытного жениха.

(Набоков, т. 4, с. 93)

Несколько позже он уже претендует на то, что эта цель достигнута:

Мы полюбили друг друга, и строение души Цинцинната мне так же известно, как строение его шеи.

(Набоков, т. 4, с. 101)

В этом основа сюжета. Мсье Пьер, а также все остальные персонажи хотят пронизать Цинцинната взглядом. Для этого им необходимо сделать его прозрачным. Суть их стратегии в том, чтобы напугать приговоренного, представить ему его будущую казнь как можно более реальной и страшной. При помощи страха они хотят заставить его выступить из непрозрачности. Он должен совпасть со своим страхом, стать этим страхом — и тогда, сквозь глазок в двери, они смогут увидеть его тем, чем он является, увидеть его насквозь.

Несмотря на разнообразие и интенсивность тайного надзора, борьбу в «Приглашении на казнь» можно считать гегелевской. Она разворачивается вокруг оптического столкновения взглядов. Согласно ее принципам, победитель выявляется в своей готовности пожертвовать жизнью, утверждая

свободу. Сюжетная линия Цинцинната в романе должна читаться как последовательное и непрерывное усилие против страха смерти. Выказав готовность умереть, Цинциннат убеждает — и, в полном согласии с теорией борьбы, становится Хозяином своего мира¹.

В отличие от «Приглашения», в «Камере обскуре» мы попадаем в чистый мир паранойи. В этом мире схватка воль второстепенна, будучи почти целиком сведена к утонченным маневрам паразитизма. Вспомним еще раз начало романа. Кречмар, втайне от жены Аннелизы, вступает в любовную связь с Магдой. Он скрывает эту связь от всех своих знакомых, включая брата Аннелизы, Макса. Кречмар также не до конца откровенен с самой Магдой, не сообщая ей ни своего настоящего имени, ни что он женат. Магда в какой-то момент все же выясняет, кто он, и угрожает раскрыть их связь жене Кречмара. Через некоторое время Макс, случайно подслушав телефонный разговор между Магдой и Кречмаром, также узнает истину. Придя в этот день к Кречмару в гости, Макс никому не сообщает о своем открытии и просто наблюдает за развитием схем лжи и измены. Ситуация разрешается серией взаимосвязанных разоблачений. Магда, не зная, что Аннелиза читает всю корреспонденцию Кречмара, посылает любовное письмо на его адрес. Узнав об этом, тот бросается перехватить почтальона, но опаздывает на несколько минут. Страшась объяснения и не заходя в квартиру, он возвращается к Магде. На следующий день, придя домой, Кречмар обнаруживает, что Аннелиза уехала, забрав с собой их дочь Ирму. В пустой квартире он встречает Макса, который обвиняет его в предательстве. Кречмар лжет, что произошло недоразумение, но Макс объявляет, что только что разговаривал с Магдой.

Описанная выше последовательность событий напоминает наш начальный эпизод из романа «Король, дама, валет». И там и тут Набоков сводит нескольких персонажей, лишая их доступа к внутренним состояниям друг друга. Все ситуации последовательно представляются читателю с точки зрения всех участников событий. Мы наблюдаем, как они взаимодействуют

¹ В этом отношении его можно сопоставить с Кирилловым из «Бесов».

друг с другом, проходя через бесчисленные градации взаимной слепоты. Существует, однако, и важное различие. В сцене в купе отсутствует обман. Драйер, Марта и Франц не лгут. Никто из них не обладает преимуществом по отношению к другим. В «Камере обскуре» же, напротив, один из персонажей всегда знает больше, чем остальные, и пользуется своим преимуществом. Вначале это Кречмар. Он лжет всем. Затем самым осведомленным лицом становится Магда. Она выясняет, что Кречмар ее обманывает, но ничего не говорит ему. Вскоре Макс подслушивает телефонный разговор и, осознав, что происходит, начинает владеть всей полнотой информации. Он занимает то же положение по отношению к Кречмару, которое тот занимает по отношению к своей жене. Ничего не сообщая супругам, Макс наблюдает за ними обоими. Эта тенденция к скрытому наблюдению нарастает по мере развития сюжета «Камеры обскуры». В кульминационных сценах, когда Горн живет рядом со слепым Кречмаром, эмоции и причинность драматического столкновения воль отступают на задний план, обнажая аппетиты паразитов и беспомощность попавшейся в ловушку жертвы.

Примеры «Приглашения» и «Камеры обскуры» помогают сделать важное заключение: *Набокова интересует не столько видение и невидение, сколько видимость и невидимость*. Его занимают разнообразные варианты доступности взгляду и способы от него ускользнуть. Он интерпретирует зрение как защитную способность, а осознание окружающего — как элемент приватности. Как, задает он вопрос, при помощи знания можно защититься от шпионажа, от секретного вторжения в зону личного бытия, от экзистенциальной кражи? Физическая защита всегда подразумевает возможность ее преодолеть; стену можно тайно пробуравить или обойти. Решение в том, что служба безопасности требует *активного* наблюдения. По-настоящему успешная охрана состоит в том, чтобы знать о возможных нарушителях границы больше, чем они знают о защищаемом объекте. И далее — знать о них больше, чем они знают о себе.

Все эти проблемы нашли адекватное теоретическое выражение через несколько десятилетий после того, как Набоков написал свои русские романы. В 1970 году Мишель Фуко в книге

«Надзор и наказание» («*Surveiller et punir*») исследовал исторические отношения между властью и знанием. Он начал свою работу с анализа механизма доминации в обществе — государственного правления. Согласно его теории, традиционные монархические формы правления использовали *открытость* правителя и власти — прямую театральность зрелища. Суверен был постоянно на виду, выставлялся напоказ, подчеркивался, увеличивался в размерах, блеске и значительности, тогда как народ — объект приложения власти — вытеснялся из видимого пространства, представляя собой едва видимые массы у границ поля зрения. Все в этой традиции — костюм, ритуал, язык — сходило к одной цели: прямого влияния. Авторитет суверена основывался на непосредственном *впечатлении* — прямом воздействии зрелища власти, оставлявшем *отпечаток*¹ в сознании индивидуума. Эпоха Людовика XIV явилась расцветом этой формы силовой организации общества.

Возникновение в XVII веке следующей, *дисциплинарной* формы власти, согласно Фуко, обернуло отношение видимости. В новой структуре центральным моментом стало *сокрытие* источника власти. Невидимость начала порождать принудительную силу. Те же, на кого власть направлялась, были вытеснены в пространство наблюдаемости. Их стала смирять и подчинять сама их доступность взгляду. Дисциплинарная власть породила новую практику надзора и новые проблемы, связанные с видимостью и инкогнито.

Замечательное сходство между проделанным Фуко анализом бентамовского Паноптикона² в книге «Надзор и наказание» и миром романа «Приглашение на казнь» заслуживает специального комментария. Как Набоков, так и Фуко выбирают *тюрьму* в качестве некой матрицы силовой организации

¹ «Факт того, что преступление и наказание были соотнесены и связаны в форме жестокости, не был результатом некоего смутно принимаемого закона возмездия. Как часть ритуала наказания, жестокость была следствием определенного механизма власти — власти, которая не только без колебаний применялась к телам ее субъектов, но и возвышалась и усиливалась своими видимыми проявлениями» (Foucault, 1975, p. 60).

² «Паноптиконом» назвал свою круговую тюрьму ее изобретатель, Джереми Бентам. Заключенные содержатся в расположенных по периметру камерах, просматривающихся с центральной вышки, откуда невидимый для них охранник постоянно наблюдает за ними. В результате, в каждый момент они не знают, имеет место наблюдение или нет.

общества, основанной на власти. И тот и другой исследуют власть в терминах надзора. Фуко анализирует глубокие изменения в целях тюремного заключения, имевшие место в XVII веке. До развития дисциплинарной власти тюрьма была призвана изолировать, лишать света и прятать; изменения же привели к тому, что преступников стали не просто лишать свободы, но и подвергать непрерывному надзору.

«Свет и взгляд охранника, — пишет Фуко, — фиксируют узника лучше, чем мрак, который в какой-то мере защищает. Наблюдаемость есть ловушка».

(Foucault, 1975, p. 202)

Фуко изменяет здесь аргументы, начатые Гегелем в диалектике Хозяина и Раба, и продолженные Сартром в теории взгляда. Идея Воли (власти и свободы) начинает у Фуко взаимодействовать с понятийной системой Представления.

Фуко говорит, что сам взгляд способен лишить заключенного свободы. Мы почти чувствуем, как это происходит — как не видимый надзиратель в центральной башне превращается в безличное присутствие, как это присутствие мгновенным, внепространственным образом достигает заключенного, как его бытие отчуждается и присваивается системой надзора. Надзирателю не обязательно даже находиться в центральной башне. Заключенный просто не должен знать, там он или нет.

Развивая эти идеи, Фуко называет Паноптикон машиной власти, переваривающей заключенных. Эта машина превращает обычный надзор, подразумевающий личное присутствие охранника, в чистую технику выставления заключенного на обозрение. Почему Фуко называет тюрьму машиной власти, а не машиной наказания? Потому что заключенный, попадающий внутрь такой машины, полностью контролируется, и это является ее основным назначением. Заключенный больше не принадлежит себе; он перестает быть владельцем и хозяином своего бытия.¹

¹ Фуко пишет: «Паноптикон есть машина для разделения пары видеть/быть видимым: на периферии, в камерах, человек полностью видим, никогда не видя; на вышке, в центре, охранник видит всех, сам не будучи видим никогда» (Foucault, 1975, p. 203).

Дисциплинарная власть, согласно теории Фуко, осуществляется в терминах не принуждения и мести, но контроля.

В книге «Надзор и наказание» Фуко утверждает, что в контексте дисциплинарной власти все общество в целом становится Паноптиконом — гигантской тюрьмой, где в центральной башне никого нет. Не существует даже самой башни, и при этом все заключенные постоянно находятся под надзором. Башня теперь внутри каждого из нас. Мы сами наблюдаем за собой и друг за другом. Мы впитали в себя тюрьму. Наше бытие постоянно отчуждается от нас, фиксируется и организуется, и при этом нет никого, кто был бы лично ответственен за этот процесс. Агенты того, что обычно считается центрами власти, государственные и правовые бюрократы, сами в гораздо большей степени, чем остальное общество, подвергаются дисциплинирующим процессам. Безличная сеть узлов власти работает как некая общественная грамматика — режим социальной жизни, где все наблюдают за всеми. Картина, практически идентичная миру романа «Приглашение на казнь».

Следует при этом признать, что набоковское воображение в некоторых аспектах пошло дальше теорий Фуко. «Приглашение на казнь» представляет нам, как это ни странно, драму последнего надзирателя. Цинциннат есть не что иное, как тот наблюдающий глаз, который из своего укрытия осматривает окружающий его мир. Все остальные — его заложники. Единственное непроницаемое существо среди прозрачных душ, Цинциннат скрыт от надзора. Именно поэтому он один в крепости. Он является единственным охранником своего мира, и роман описывает безуспешную попытку этого мира уничтожить скрытый источник власти, подавить свое сознание, или более точно, свое суперэго. Цинциннат воплощает моральный порядок своей вселенной, он единственный, кто несет в ней всю тяжесть этической ответственности.

Набоков замечательно глубоко понял тюрьму. Фуко пришел к идее дисциплинарной власти, проследивая движение некоего исторического процесса и заметив, что в определенный момент одна социальная парадигма просто заменилась другой. Его задачей было как можно точнее описать это изменение. Набоков же построил понятийную систему такого описания.

Он возвел теорию паранойи (скрытого взгляда) от самых глубоких онтологических оснований к видимым эффектам социальной организации. Бытие, индивидуация, приватность, взгляд, инкогнито, отчуждение, утеря контроля, слепота — такова понятийная лестница, которая ведет к миру «Приглашения». Набоков наследует метафизике Лейбница в большей степени, чем историческому деконструктивизму XX века.

Возвращаясь к анализу межсубъективности в романах, следует еще раз подчеркнуть, что центральное место в набоковской *концепции паранойи* занимает крайне своеобразная идея *слепоты*. Слепота для Набокова связана не со зрением, а с открытостью чужому взгляду, с напряжением видимости и невидимости, уязвимости и защиты, или, в самом общем смысле, приватности. Слепой не в состоянии защитить себя при помощи ответного взгляда. Он не только не знает, кто смотрит на него, но и не подозревает о самом факте наблюдения. Он оказывается полностью открыт и доступен. Та особая оболочка, кожа самосознания и самоконтроля, которая удерживает бытие в пределах личности, у слепого повреждена. Он излучает бытие во всех направлениях. В случае слепоты можно употребить термин Сартра и говорить об экзистенциальном «кровотечении».

Если ограничиться текстами из русской литературы, одним из лучших примеров, иллюстрирующих эти аспекты слепоты, является гоголевский «Ревизор». Хлестаков обязан своим триумфом не столько личным качествам, сколько слепоте чиновников. Именно они проецируют его образ, раздувая его до размеров ужасного Ревизора, и именно их неведение и доверчивость позволяют ему разыгрывать чужую роль. В то же время их слепота выявляет *их самих*. Она срывает личины и раскрывает истинные лица. В этом сущность гоголевской сатиры. Драматическая и аллегорическая энергия пьесы проистекает из простого контраста: зрители знают, кто такой Хлестаков, чиновники нет. В результате, чиновники оказываются *на виду*. Каждый их поступок, каждое принимаемое ими решение, пронизанное их монументальным неведением, как бы увеличивается в размерах и становится притягательным. Структура пьесы показывает нам ее героев под увеличительным

стеклом их собственной слепоты. Именно поэтому момент, когда они узнают истину, превращается в пароксизм представления — знаменитую немую сцену. Новость, переворачивающая все, выставляет напоказ сущность персонажей, их истинные мотивы.

Слепота есть зрелище. Нас влечет к слепым — зрение, отнятое у них, передается нам и превращает нас в зрителей¹. Это перераспределение зрения создает особый тип театральности — театральность паранойи. Здесь мы имеем дело не с театром актеров, а с театром *персонажей*, тесно связанным с понятием драматической иронии, о котором говорилось в первой главе. Муэке, автор фундаментального труда об иронии, пишет:

...публика видит, так как персонажи видимы. Персонажи не знают, что на них смотрят, они слепы по отношению к тому факту, что за ними наблюдают. Зачастую персонажи буквально слепы или ослеплены, и почти всегда метафорически слепы, намеренно или случайно не замечая махинаций злодеев, уловок героев, вмешательства судьбы, сущности окружающих их людей, и своей собственной природы и мотивов. И все это видит зритель. Слепота и зрячесть — иронически обращенные в фигурах Тирезия и Эдипа (слепой видит, тогда как зрячий слеп) и Глостера («Я ошибался, когда видел») — фундаментальны как для театра, так и для иронии.

(Муэке, 1982, с. 66)

Все, что говорится здесь о персонажах, можно обобщить до определения: *персонаж есть тот, кто не знает, что на него смотрят*. Если оставить в стороне знаменитый эксперимент Пиранделло, то можно утверждать, что персонаж не знает даже, что он персонаж — и это есть фундамент нашего интереса к нему. Структурная слепота персонажей, связанная с театральной конвенцией, отвечает за особый гипноз театрального зрелища. Известная концепция четвертой стены

¹ Эта идея служит экзистенциальным дополнением бахтинского определения изыскания видения как основы художественной формы.

непосредственно связана с тем фактом, что театр дает зрителям возможность, оставаясь вне досягаемости, наблюдать за персонажами¹. Именно такого рода театральность — театральность паранойи — и движет повествованием в большинстве романов Набокова.

Если мы оставим теперь точку зрения зрителя или паразита и обратимся к перспективе жертвы, то ее незащищенность от взгляда явится нам в конкретной форме потери бытия. Бытие же в набоковском мире, как мы помним, есть ценность. Подобно богатству, оно желанно и уязвимо. Ему постоянно угрожает риск исчезновения или утраты. В мире взгляда жертва должна защищать себя. Эта защита естественным образом связана с поиском укрытия и построением инкогнито. Экспедиция Мартына, художественное преступление Германа, уловки Смурова — все эти стратегии могут служить примером защитной реакции на взгляд².

В настоящий момент мы можем описать стратегии набоковских героев более точно: жертва отвечает на нарушение своей экзистенциальной целостности не просто скрываясь, но пытаясь, став невидимой, осуществить активное взыскание ущерба. Она хочет возвратить утраченное или украденное бытие. Это приводит к крайне важному последствию: *жертва не покидает мира паранойи, пространства скрытого взгляда*.

¹ Рассуждая более исторично, в европейской традиции можно различить два типа театра: один есть театр демонстративности и выставления напоказ, другой — театр подглядывания и соглядатайства. Первый ближе к цирку и спорту, второй к театру как таковому. В драматической литературе существует знаменитая пьеса, делающая второй тип театра своей главной темой: она разыгрывает власть скрытого взгляда, выводит на сцену все отношения слепоты и доступности, вводит, наконец, в сюжет группу актеров, которые разыгрывают для остальных персонажей небольшую пьесу об обмане и притворстве. Эта пьеса — «Гамлет», кульминация театра паранойи и соглядатайства в европейской литературе. В следующей главе мы вернемся к этой пьесе, а также к особому месту, которое она занимает в набоковском творчестве.

² Когда защита при помощи инкогнито невозможна — это случай ослепшего Кречмара, ретроактивно осознающего, какой ущерб ему нанесен, — единственный выход заключается в физическом уничтожении агрессора. Точнее, в уничтожении взгляда. Попытка Кречмара застрелить Магду в конце романа прямо связана с уязвимостью, стыдом и самозащитой: «С необычайной ясностью он [Кречмар] представлял себе, как после его отъезда она и Горн — оба гибкие, проворные, со *страшными лучистыми глазами* навывкате — собирают вещи, как Магда целует Горна, трепещу жлоом, извиваясь среди открытых сундуков, как, наконец, они уезжают — но куда, куда?» (Набоков. Романы, с. 388).

Проверим, как это выражается в романах. Мсье Пьер использует инкогнито против непрозрачности Цинцинната; Смуров шпионит за своими соседями, к чьим взглядам на него он болезненно чувствителен; Герман пытается восстановить экзистенциальное равновесие в результате тщательно спланированной секретной операции. Такой принцип возмещения ущерба приводит к тому, что жертвы у Набокова зачастую почти не отличаются от агрессоров. Каждый в той или иной мере замешан в сомнительные онтологические сделки. Свободное хождение бытия в мире видения и знания помещает героев одновременно на оба полюса — потери и добычи. Только проникновение в зону абсолютного взаимного доверия позволяет субъекту покинуть пространство охоты. Такая зона абсолютного доверия существует в русских романах Набокова только в «Даре» — между Федором, его семьей и Зиной. В этих отношениях структура личности и индивидуальности совершенно меняется. Федор не вполне отличает себя от родителей и от Зины. Он, в некотором смысле, сливается с ними. Его мысли и описания в романе без разрывов переходят в письма матери, в книги отца и мысли Зины. В посвященной отцу части романа третье лицо без всяких видимых объяснений постепенно заменяется на первое, и обратно. Что же касается Зины, то внутренний монолог Федора постоянно строится вокруг ее присутствия. Среди набоковских персонажей Федор, его родители и Зина образуют некую отдельную расу со своей особой онтологией.

Теория, развитая на предыдущих страницах, нуждается в проверке. Для того чтобы увидеть, как понятия скрытого взгляда, потери бытия, инкогнито, возмещения экзистенциального ущерба работают в конкретном тексте, рассмотрим роман «Подвиг», который, на первый взгляд, выглядит наименее связанным с темами паранойи, наиболее спокойным и классическим в русскоязычной части набоковского творчества. Сюжет «Подвига» прост: детство Мартына, главного героя, проходит в России, где умирает его отец; во время революции мать бежит с Мартыном через Крым в Европу; вскоре после этого Мартын уезжает в Англию и поступает учиться в Кембридж; там он знакомится с британским студентом Дарвином и влюбляется в Соню, семья которой, эмигрировав из России, живет в Лондоне.

В финальной части романа Мартын задумывает секретную экспедицию, готовясь нелегально перейти русскую границу из Латвии. В ходе осуществления этого плана, в последний раз дав о себе знать из Риги, он пропадает без вести.

Традиционно «Подвиг» читается как автобиографический (примерно в том же возрасте, что и Мартын, Набоков во время революции эмигрировал с семьей в Европу и поступил в Оксфорд) и символический (текст содержит серию скрытых указаний на то, что предпринятая Мартыном экспедиция на самом деле приводит его в мир воображения и искусства) роман¹. Перед тем, как принимать эти интерпретации, попытаемся прочесть «Подвиг» на буквальном уровне событий и внутренних состояний героев.

Первым значительным эпизодом в жизни Мартына является потеря отца:

Смерть отца, которого он любил мало, потрясла Мартына...

(Набоков, т. 2, с. 160)

Эта потеря, следует заметить, немедленно связывается в романе со взглядом извне. Промежуточным пунктом такой ассоциации служит стыд. Вспоминая умершего, мать и сын ощущают вокруг себя некое высшее, всепроникающее присутствие:

Эта сила не вязалась с церковью, никаких грехов не отпускала и не карала, — но просто было иногда стыдно перед деревом, облаком, собакой, стыдно перед воздухом, так же бережно или свято несущим дурное слово, как и доброе.

(Набоков, т. 2, с. 162)

Смерть-Бог-стыд² — любопытная последовательность. Следует заметить, что стыд приходит отовсюду: стыдно перед деревом, облаком, собакой. У этого стыда нет никакого

¹ См., например, книгу Бойда (Boyd, 1990, p. 353—361).

² Федор в «Даре» также связывает смерть отца со стыдом «... смерть скрывающий, как некий стыд, он появляется в моих снах...» (Набоков, т. 3, с. 108).

конкретного источника; он обволакивает героев, как воздух, как течение времени — как повсюду присутствующий и нигде не заметный божественный взгляд. Самосознание героя под этим взглядом, пока еще смутно связанное с потерей, завязывает сюжет романа.

После потери отца — потеря родины. Во время бегства из России Мартын еще слишком мал, чтобы осознать значение эмиграции, но с момента поступления в Кембридж все меняется:

Встречаясь с англичанами-студентами, он, дивясь, отмечал свое несомненно русское нутро.

(Набоков, т. 2, с. 191)

Тема утраты становится более отчетливой, когда Мартын начинает изучать русскую литературу. Его британский профессор, Арчибальд Мун, представлен читателю в контексте утонченной академической кражи:

...Россию потихоньку украл Арчибальд Мун и запер у себя в кабинете.

(Набоков, т. 2, с. 198)

Глагол «украсть» в этом предложении можно прочесть как случайную метафору, но несколькими страницами далее Набоков развивает этот образ:

Порою он невольно любовался мастерством его лекций, но тотчас же, почти воочию, видел, как Мун уносит к себе саркофаг с мумией России. В конце концов Мартын от него совсем отделился, взяв кое-что, но претворив это в собственность, и уже в полной чистоте зазвучали русские музы.

(Набоков, т. 2, с. 221)

Мун не только крадет Россию, но и мумифицирует ее. Такого рода паразитизм провоцирует ответную реакцию. Мартын возвращает украденное. Он получает назад даже больше, чем

утратил, перерабатывая чужеродные элементы и делая их своими. Слово «собственность» не вызывает сомнений: мы имеем дело с проблемой владения. Мун нарушает законы экзистенциальной неприкосновенности. Россия принадлежит Мартыну, и он готов защитить ее от всех, кто на нее покушается.

Следующая и, вероятно, самая важная форма потери в жизни Мартына связана с женщинами. В то время, как Мартын занимается в Кембридже, его мать в Швейцарии выходит замуж за кузена своего покойного мужа¹. Мартын в очередной раз потрясен. Мать изменила и ему, и отцу:

Вместе с тем он спрашивал себя, как же теперь с нею встретится, о чем будет говорить, удастся ли ему простить ей измену.

(Набоков, т. 1, с. 224)

Измена матери вводит Мартына в мир женского предательства. Основное место в романе — и символически, и сюжетно — занимают отношения главного героя с Соней, которую он непосредственно связывает с Россией. Мартын влюбляется в Соню, но она предпочитает Дарвина. Реакцией Мартына на этом этапе является благородная ревность. Далее, однако, выясняется, что отношения Сони с Дарвином служат лишь прикрытием для еще одной ее любовной связи. Это предательство в предательстве, связанное с ложью (опять иерархия осведомленности и слепоты), усугубляет ревность Мартына. Его отношение к Соне окончательно определяет следующий эпизод. В какой-то момент они вдвоем, играя, изобретают вымышленную страну, похожую на Советскую Россию. Они называют ее Зоорландией² и разрабатывают образ этой страны во всех подробностях. Игра продолжается несколько месяцев и сильно сближает героев. Через год, уже готовясь к своей экспедиции, Мартын случайно обнаруживает в русской эмигрантской газете рассказ под названием «Зоорландия», подписанный писателем Бубновым, их общим с Соней знакомым:

¹ Здесь имеет место решительное отклонение от автобиографии.

² Зоорландия есть предварительная версия более поздних тюремных миров «Приглашения на казнь» и «Bend Sinister».

Это оказался короткий, чудесным языком написанный рассказ «с налетом фантастики», как выражаются критики, и в нем Мартын со смущением и ужасом узнал (словно произошла страшная непристойность) многое из того, о чем он говорил с Соней, — но все это было странно освещено чужим бубновским воображением. «Какая она все-таки предательница», — подумал Мартын и в порыве острой и безнадежной ревности вспомнил, как видел однажды Бубнова и Соню, идущих по темной улице под руку, и как уверил себя, что обознался, когда Соня на другой день сказала, что была с Веретенниковой в кинематографе.

(Набоков, т. 2, с. 269)

Этот отрывок содержит почти все главные темы паранойи. Секретная фантазия о России, сливающаяся в сознании Мартына с любовью, украдена у него той самой женщиной, в которую он влюблен. И не просто украдена, но продана воображению счастливого соперника. Это переживается Мартыном как предательство (тайная агрессия) и немедленно ассоциируется с предшествующей ложью. Рассказчик указывает на смущение и чувство непристойности случившегося, как на основные элементы реакции Мартына. Потеря снова воспринимается героем на фоне стыда, открывает ему, что он находится под взглядом. Его ревность связана с темами личной собственности и бессилия удержать и защитить ее. Читая рассказ соперника, Мартын, подобно слепому Кречмару, догадавшемуся о присутствии Горна, понимает, что все события его любви имели двойной, неизвестный ему смысл.

В финале романа тема потери и утраты завершается последней встречей Мартына с Дарвином. Экспедиция кажется Дарвину абсурдом. Он забыл все, что сближало его с Мартыном, забыл целую эпоху их жизни, которая единственно и может объяснить смысл подвига:

Мартын с ужасом отметил, что воспоминание у Дарвина умерло или отсутствует, и осталась одна выцветшая вывеска...

(Набоков, т. 2, с. 291)

Жизнь Мартына, таким образом, представлена в «Подвиге» как непрерывная цепь потерь, связанных со смертью и предательством. Его ответные действия есть отчетливый пример самозащиты. Исследуем, как она строится.

В начале романа рассказчик описывает одну из характерных черт героя — склонность к одиночеству:

Чувство богатого одиночества, которое он [Мартын] часто испытывал среди толпы, блаженное чувство, которое испытываешь, когда себе говоришь: вот, никто из этих людей, занятых своим делом, не знает, кто я, откуда, о чем сейчас думаю, — это чувство было необходимо для полного счастья...

(Набоков, т. 2, с. 188)

Одиночество Мартына названо здесь богатым. Это прилагательное немедленно отсылает нас к теме бытия как ценности. В случае нашего героя ценность бытия сохраняется, а не уменьшается в результате его отъединенности от остальных людей. Необходимым условием счастья является для Мартына возможность одновременно находиться среди других людей и быть укрытым от них. Речь, конечно, идет об инкогнито.

В вышеприведенном отрывке Мартын совершенно не заинтересован в личностях и историях окружающих его людей. Его толпа оказывается некой неразделенной на индивидуумов, монолитной массой — элементом общего человеческого присутствия. Мартыну необходимо это массивное присутствие для того, чтобы постоянно переживать свою защищенность, надежность и прочность своей обороны. В толпе ему удается сохранять невидимость в пространстве взгляда. Он по-настоящему обладает собой (ощущает богатство своего бытия) лишь в процессе непрерывного ускользания от окружающих.

С этого начального пункта можно проследить, как развивается идея секретного путешествия. Мартын, тренируясь в невидимости, постоянно меняет паспорта и гражданства. Он говорит на всех основных европейских языках, способен точно имитировать акценты и может притвориться кем

угодно. Нанимаясь работником на ферму на юге Франции, он показывает хозяину свой швейцарский паспорт:

Третий раз таким образом он менял отечество, пытая доверчивость чужих людей и учась жить инкогнито.

(Набоков, т. 2, с. 266)

Здесь идея инкогнито становится явной, сообщается читателю. Позже Мартын прямо соотносит ее со своей экспедицией:

...время шло, близилась черная осенняя ночь, им назначенная для перехода, и он уже чувствовал себя отдохнувшим, спокойным, уверенным в своей способности прикидываться чем угодно...

(Набоков, т. 2, с. 268)

Мартын превращает *доверчивость* других в собственную *уверенность*. Он тщательно конструирует свою непроницаемость, обучаясь искусству быть не тем, чем его видят. Используя уроки множества измен, он учится обманывать взгляд. На этом пути Мартын находит достойного учителя. Юрий Тимофеевич Грузинов — виртуоз, полностью овладевший искусством шпионажа и контрразведки. Много раз пересекая нелегально русскую границу, он уже совершал то, к чему только готовится Мартын. Пытаясь получить совет профессионала, наш герой сообщает Грузинову, что у него есть друг, планирующий подобную экспедицию — и проигрывает в мягком столкновении инкогнито:

Оказалось, однако, что Юрия Тимофеевича Грузинова не так-то легко привести в благое состояние духа, когда человек вылезает из себя, как из норы, и усаживается нагишом на солнце. Юрий Тимофеевич не желал вылезать. Он был в совершенстве добродушен и вместе с тем непроницаем. (...) Его простоватость, даже некоторая рыхлость, старомодная изысканность в платье

(фланелевый жилет в полоску), его шутки, его обстоятельность, — все это было прочной оболочкой, коконом, который Мартын никак не мог разорвать.

(Набоков, т. 2, с. 272—273)

Мартын получает здесь урок чисто негативного свойства. Не сообщив ничего дельного и ускользнув от всех вопросов, Грузинов демонстрирует ему пример искусной непроницаемости.

Построив инкогнито, Мартын проверяет его затем на всех близких — матери, Соне и Дарвине. Посетив накануне своего отъезда в Ригу Соню, он намеренно скрывает от нее близость решающего события, несмотря на сильное желание все рассказать:

Но уйти он не мог, как не мог придумать ничего занимательного, и Соня своим молчаньем как бы нарочно старалась довести его до крайности, — вот он совсем потеряется и выболтает все, — и про экспедицию, и про любовь, и про все то сокровенное, заповедное, чем связаны были между собой эта экспедиция, его любовь и «унылая пора, очей очарованье».

(Набоков, т. 2, с. 285)

Мартын уже почти готов открыться, но совершает усилие, чтобы не сделать этого. Он смутно понимает, что любовь, толкающая его на откровенность, пострадает в результате исповеди. Слова «сокровенное, заповедное», использованные в отрывке, выражают в русском языке понятия, связанные с приватностью — личной, скрытой и драгоценной зоной бытия. Полнота и порыв этого бытия поддерживаются утаиванием секрета от близких за покровом защитной оболочки. Эту оболочку — внешнюю поверхность Мартына — невозможно отделить от того, что находится внутри. Любовь, достоинство, одиночество, энергия молодости и надежда переплетаются и сливаются с секретом. В день перед отъездом, во время последней встречи, Мартын просит Дарвина раз в неделю отсылать матери заранее написанные им открытки с берлинским обратным адресом. Мартын хочет, чтобы мать думала, что он в Берлине. В этой уловке

закljučается последний элемент инкогнито. Мы видим, что секрет и двойное бытие Мартына неотделимы от его подлинного отношения к матери — желания защитить ее от возможных волнений и поддерживать связь с ней даже во время экспедиции.

Закljučая анализ «Подвига», мы приходим к выводу, что как за обманчиво невинными поворотами автобиографии, так и за косвенными намеками на символизм, обнаруживается мощная структура экзистенциального сюжета. Подобно Смурову, постепенно растворяющемуся во внимании окружающих, подобно Цинциннату, чувствующему сквозь глазок тюремной двери взгляд палачей, подобно Герману, пытающемуся ускользнуть от невидимых преследователей, Мартын вовлечен в непрерывную борьбу за поддержание себя в бытии.

Романы Набокова говорят нам, что эта борьба может привести к опасным последствиям. Купальщики из «Дара» представляют одну из ее крайностей: полностью равнодушные ко взгляду и лишенные таким образом стыда, они разлагаются в массу (безразличие в их случае приводит к обезличению). Противоположную крайность воплощает Горн из «Камеры обскуры»: он также лишен стыда, но не оттого, что нечувствителен к взгляду, а оттого, что научился им манипулировать; он являет пример чистого паразитизма. Оба этих крайних предела — полная обнаженность и абсолютное инкогнито — приближаются к области нечеловеческого. В отсутствии связи с другими людьми и разделяемых ценностей, субъектом двигают животные аппетиты. Горну и купальщикам не хватает чего-то существенно человеческого, некой высшей духовной способности, которая может развиваться лишь в равном взаимодействии с другими. Эта способность, согласно Набокову, связана с *памятью и самосознанием* — темами, к которым мы обратимся в следующей главе.

Память и сознание

Между Мартыном, центральным персонажем романа «Подвиг», и Ганиным, главным героем «Машеньки», существует глубокое сходство. Оба — эмигранты; оба живут более в прошлом, чем в настоящем, и существуют в мире, центр которого удален от них в пространстве и во времени. Тема потери играет основную роль в их сюжетных линиях. *«И теперь страшно было думать, что его прошлое лежит в чужом столе»* (Набоков, т. 1, с. 69) — думает Ганин, узнав, что Машенька вышла замуж.

Список сходств можно продолжить. Ганин также мастер инкогнито. Его берлинским соседям почти ничего о нем неизвестно. В середине романа, с особенным, чисто литературным

удивлением, мы узнаем, что фамилия героя вовсе не Ганин: читатель и остальные персонажи романа знакомятся с ним по поддельным документам. Наконец, подобно Мартыну, Ганин осуществляет некую подпольную экспедицию в направлении России и держит ее в секрете. Экспедиция эта — она целиком разворачивается в памяти — есть также попытка возвращения утраченного. Россия была отнята у Ганина в ходе открытой схватки — он участвовал в гражданской войне, был ранен, бежал из страны морем, потом опять сражался; Машенька же стала женой другого — Алферов на всем протяжении романа стоит перед Ганиным в качестве ненавистного владельца, постоянно пробующего, осязающего в воображении свое сокровище.

Под влиянием этих сходств возможно увидеть в «Машеньке» раннюю версию «Подвига». Ганин хочет возвратить утраченное, но, являясь лишь бледным наброском более позднего героя, так и не доходит до идеи реальной экспедиции к «сердцу тьмы». Важная деталь в самом начале опровергает подобную интерпретацию. Рассмотрим подробнее, что происходит в ключевом эпизоде романа. Узнав Машеньку на фотографии, Ганин совершает прыжок в памяти к периоду, немедленно предшествующему его первой любви. Он вспоминает свое выздоровление после тяжелой болезни, начало влюбленности и, наконец, два счастливых летних месяца в деревне. Осенью Ганин и Машенька (воспоминание продолжается) возвращаются в Петербург и продолжают встречаться в течение всей зимы. И вот уже там, в Петербурге, во время «снежной эпохи своей любви», они вспоминают лето:

...в тех частых, пронзительно нежных письмах, которые они в пустые дни писали друг другу (он жил на Английской набережной, она на Караванной), оба вспоминали о тропинках парка, о запахе листопада, как о чем-то невысказанно дорогим и уже невозвратимом, быть может, только бредили любовь свою, а может быть, действительно понимали, что настоящее счастье минуло.

(Набоков, т. 1, с. 83—84)

Это первый случай многократно затем используемого приема *внутреннего отражения* (*mise en abyme*¹) в романах Набокова. Внутри воспоминания два персонажа памяти в свою очередь вспоминают прошлое. Их письма бросают новый свет на природу всей ганинской экспедиции. К моменту их написания революция, гражданская война, эмиграция и брак Машеньки еще впереди. Ни Алферов, ни большевики еще не вмешались в ход событий. Возлюбленные принадлежат друг другу безраздельно. И все же они вспоминают свое первое лето, как нечто «немыслимо дорогое и уже невозвратимое». Здесь мы снова встречаемся с темой бытия как ценности, но на этот раз она связана не с угрозой чужого взгляда, а с необратимостью времени.

Время по Набокову — чистая структура потери². Базовый опыт прошлого есть переживание далекой и ускользающей реальности. Прошлое настойчиво ассоциируется в романах с исчезновением и смертью: «...воспоминание либо тает — говорит Федор в “Даре”, — либо приобретает мертвый лоск» (Набоков, т. 3, с. 17). Временной поток не вводит никакой позитивной цели и не содержит идеи развития. Набоков почти никогда не связывает время со становлением, ибо не признает возможности возникновения чего-либо существенно нового в результате простого движения времени. В этом движении, утверждает он, мир не становится новым — только стареет.

Набоков в этом смысле радикальный антидарвинист. Его мир вовлечен в процесс не эволюции, но дегенерации. Люди умирают, империи рушатся, общества разваливаются, любовь и детство уходят, счастье улетучивается. Набоковское творчество элегично: прошлое представлено в нем утраченным, а настоящее становится местом изгнания.

Считая время процессом утраты и разрушения, Набоков отвергает его при этом как иллюзию. События у него лишь кажутся подчиненными закону последовательности, порядку *до* и *после*, тогда как на самом деле они сосуществуют *одновременно*

¹ Общий анализ вложенных текстов в русскоязычных романах Набокова проводится в книге Davudov, 1982.

² Брайан Бойд, биограф (!) писателя, пишет: «Время у Набокова всегда изолирует нас от прошлого» (Boyd, 1990, p. 147).

в некоем вечном, неизменном сценарии. В набоковской эстетике совершенной формы крайне важно, что конец уже заключен в начале, и движение вперед оказывается движением по кругу.

В этом двойном качестве утраты и иллюзии время у Набокова связано с присутствием небытия в бытии. Такое отношение, однако, содержит скрытое противоречие. Утрата логически подразумевает реальность процесса потери — реальность старения, износа, вырождения, смерти — иными словами, реальность изменения и, следовательно, времени. Идеи утраты и иллюзорности времени несовместимы.

Для того чтобы разрешить это противоречие, необходимо изучить, как Набоков понимает *память*. Естественным отправным пунктом такого исследования является автобиография. Набоковская автобиография «Другие берега» («*Speak, Memory!*» в английском оригинале) открывается рассказом не конкретных воспоминаниях, а об их пределе. В самом начале автор описывает свои попытки справиться с проблемой границ жизни: времени до рождения и после смерти. Важным в этом рассказе является не столько сама описанная им неудача прямого подхода к загадке безличного мира, сколько употребляемые методы. Исследуя удаленные периоды времени, Набоков использует исключительно термины зрения и видения: *вглядываться, щель слабого света, черные вечности, просматривать фильм, луч, мираж, высмотреть*, и так далее (Набоков, т. 4, с. 135—136). В одном компактном описании содержится целый оптический словарь. И далее, на всем протяжении автобиографии, Набоков продолжает пользоваться этим стилистическим приемом для анализа памяти. Исследуя его, можно выделить две лексические группы. Одна связана с понятием *света*, другая — *расстояния*:

Эта страстная энергия памяти не лишена, мне кажется, патологической подоплеки — уж чересчур ярко воспроизводятся в наполненном солнцем мозгу разноцветные стекла веранды и гонг, зовущий к ужину...

(Набоков, т. 4, с. 171)

...они вялой подводной походкой шагают вдоль самого заднего задника сценической моей памяти: и вот перед дальнотзоркими моими глазами вырастают буквы грамматики, как безумная азбука на таблице у оптика.

(Набоков, т. 4, с. 174)

Солнечный свет из первого отрывка претерпевает в «Других берегах» самые разнообразные метаморфозы. Он становится электрическим светом памяти, лучом проекционного аппарата, светом внутреннего взгляда сознания, сиянием самой вспоминаемой реальности... Этот же свет, в случае если его недостаточно для успешного воспоминания, обращается в тьму, темноту, черноту, сумерки и туман памяти.

Расстояние во втором отрывке (Набоков пытается восстановить персонажей с иллюстраций из детских учебников английского языка) также постоянно встречается на страницах «Других берегов». Иногда оно связывается с реальным географическим расстоянием до вспоминаемого объекта, чаще же — с интервалом времени, отделяющим прошлое от настоящего. Дополнительным к расстоянию служит у Набокова понятие силы зрения. Дальнотзорность означает четкую, мощную память, близорукость — неспособность вспомнить ясно. Разнообразные оптические устройства, от телескопа до микроскопа и стереоскопа, регулярно появляются в тексте, связывая пространство и время, зрение и память.

Набоков не просто понимает память в терминах зрения. Он считает ее особым *видом* зрения. Действие памяти, во всех его основных параметрах — расстоянии, угле наблюдения, освещении, — возникает у него как акт видения, или, более точно, чувственного восприятия. Прошлое существует во всех своих физических атрибутах, включая цвет, текстуру, вес, вкус и запах. Оно переживается как актуальность, иногда даже более реальная, чем наличный физический мир.

Осмысление акта воспоминания в терминах чувственного восприятия подразумевает оппозицию субъекта и объекта. Объектом в этом случае является само прошлое, субъектом — вспоминающий человек. Набоков настаивает, что прошлое существует независимо как от акта памяти, так и от воспомина-

ющего субъекта. Желание подчеркнуть онтологическую независимость прошлого есть причина, по которой писатель часто утверждает превосходство вспоминаемого мира над актуальностью настоящего:

Ощущение предельной беззаботности, благоденствия, густого летнего тепла затопляет память и образует такую сверкающую действительность, что по сравнению с нею паркерово перо в моей руке и самая рука с гляncем на уже веснушчатой коже кажутся мне довольно аляповатым обманом.

(Набоков, т. 4, с. 173)

Итак, единственное различие между настоящим и прошлым, согласно Набокову, есть расстояние и освещение¹. Плюс усилие восприятия, необходимое для того, чтобы разглядеть отдаленную реальности прошлого. Это усилие, стоит заметить, не является отличительной особенностью памяти. Оно может быть направлено на что угодно, в том числе в будущее:

Это странно, я как будто помню свои будущие вещи, хотя даже не знаю, о чем будут они. Вспомню окончательно и напишу.

(Набоков, т. 3, с. 174)

Память, таким образом, отличается от предвосхищения и восприятия только *направлением* взгляда. Ее объект — само прошлое — обладает такими же онтологическими правами, как и объекты текущих восприятий или воображаемые проекты будущих событий.

Из всего вышесказанного следует, что набоковская утрата иллюзорна. Понятие утраты у Набокова нужно относить не к области реального вырождения и исчезновения — лексикону небытия — а, скорее, к семантике утерянного и найденного. Ничто в его мире не теряется полностью, ничто не исчезает

¹ «Прошлое есть также часть этой ткани, часть настоящего, но находится в какой-то мере не в фокусе» (Nabokov, 1973, p. 186).

абсолютно. Все, что существовало или происходило когда-либо, существует и происходит вечно. Если что-либо кажется исчезнувшим во времени, это связано с тем, что усилие памяти слишком слабо, чтобы различить отдаленные события и объекты. Время для Набокова связано с особым снижением силы восприятия, *прогрессирующей направленной слепотой*.

В качестве подвида слепоты время приводит к повышенной уязвимости. Эта уязвимость влечет за собой все онтологические последствия для индивидуального бытия, которые мы изучали в предыдущей главе. Будучи не в состоянии вспомнить свое прошлое, субъект слепнет и отчуждается от себя. Он не осознает, кем он на самом деле является и в чем смысл его действий. Он теряет себя, подобно тому, как растворяется физически слепой человек под взглядом паразита или персонаж в последовательности инструкций режиссера¹. Дефект памяти приводит к тому, что страдающий им человек излучает бытие и становится так же гипнотически привлекателен, как и слепой. Именно поэтому Набокова так интересуют всякого рода микрорекатастрофы, связанные с неспособностью точно и адекватно удерживать под контролем прошлое.

Забывание есть непосредственное переживание экзистенциальной утраты, однако связь между памятью и взглядом этим не ограничивается. В одном из эпизодов «Дара» Федор думает:

Забавно: если вообще представить себе возвращение в былое с контрабандой настоящего, как же дико было бы там встретить в неожиданных местах, такие молодые и свежие, в каком-то ясном безумии не узнающие нас, прообразы сегодняшних знакомых; так, женщина, которую, скажем, со вчерашнего дня люблю, девочкой, оказывается, стояла почти рядом со мной в переполненном поезде, а прохожий, пятнадцать лет тому назад спросивший у меня дорогу, ныне служит в одной

¹ В рассказе «Истребление тиранов» главный герой так описывает диктатора: «...какая-то грубая механика памяти в нем все-таки работает, но если бы ему было богам предложено образовать себя из своих воспоминаний, с тем что составленному образу будет даровано бессмертие, получился бы недоносок, муть, слепой и глухой карла, не способный ни на какое бессмертие» (Набоков, т. 4, с. 397). Это описание явно вводит связь между работой памяти и степенью бытия.

конторе со мной. В толпе минувшего с десятков лиц получило бы эту анахроническую значительность: малые карты, совершенно преображенные лучом козыря. И с какой уверенностью тогда...

(Набоков, т. 3, с. 39)

Эти мысли Федора крайне важны для понимания набовской концепции времени. Ядром переживания времени здесь опять являются скорее слепота и незнание, нежели небытие. Прошлое и будущее реально существуют, все люди, с которыми мы были знакомы, находятся неизменно на своих местах в том самом виде, в каком они были тогда. Все мы, в своем теперешнем состоянии, также навеки останемся на своих местах. Каждый момент, неразрушимый и вечный, удерживается в бытии независимо от всех остальных моментов. Эта дискретность времени была бы катастрофична, если бы между моментами не существовало никакой связи. Такая связь, однако, существует и является онтологической. Девочка, стоящая рядом со мной в поезде, *есть* та самая женщина, в которую я буду влюблен много лет спустя. Мой теперешний сослуживец *суть* тот самый прохожий, спросивший у меня дорогу несколько лет назад. Об этих тайных связях никто не знает, но именно они делают вовлеченных в них персонажей значительными и придают глубину движению времени. Будущее скрыто от нас: мы уже являемся теми, кем мы станем, но еще не знаем этого. Ситуация эта подобна нашим взаимоотношениям с другими людьми: находясь под их взглядом, мы являемся чем-то, не зная, чем именно.

Скрытый характер будущего порождает темпоральную слепоту; свобода другого порождает слепоту под его взглядом. Подобие времени и взгляда связано с онтологической необходимостью признать бытие своим, будучи при этом не в состоянии ни полностью знать его, ни управлять им. И время, и взгляд налагают на нас некую экзистенциальную неопределенность. И во времени, и в отношениях с другими мы продолжаемся, в некотором смысле, за свои собственные пределы; границы нашего бытия проходят дальше, чем его управляемые области.

У закона неизвестности будущего имеется важное исключение. Никто не знает, кем он станет, — *кроме человека, который вспоминает*. В акте воспоминания субъект возвращается в прошлое с избытком информации¹. Наблюдая за своим предыдущим «Я», человек путешествует по миру, где некогда жил, зная, что должно произойти. «Луч козыря» в вышеприведенном отрывке из «Дара» есть именно это добавочное знание, которое позволяет вспоминающему субъекту созерцать персонажей своего прошлого, зная о них больше, чем они знают о себе. И хотя человеку не всегда известно, что случится (случилось) со всеми теми, кто окружал его в прошлом, знание своего собственного маршрута неизбежно. *Нельзя просто смотреть на свое прошлое — можно только подглядывать за ним*. Память, таким образом, существенно параноидна. Вспоминающий делает в своем прошлом то же самое, что рассказчик «Соглядатая» делает в своем настоящем. Превращаясь в бесплотный взгляд и двигаясь в пространстве, недоступном персонажам пространства воспоминания, субъект шпионит за своими бывшими современниками, включая себя самого.

В набоковском анализе памяти есть еще один важный момент, связанный с *причинностью*. Если будущее скрыто, то движение времени есть его постепенное раскрытие. Человек проживает события, которые освещают смысл всего, что им предшествовало. Становятся ясными цели, к которым были направлены средства, истинные пункты назначения всех движений. Случайности выявляются как причины ввиду свершившихся следствий. Наступление будущего есть *прогрессирующее улучшение зрения*, улучшение понимания прошлого — которое, в свою очередь, компенсируется регрессом забывания. Мы приближаемся к тому, что хотели увидеть в будущем, оставляя за спиной то, зачем нам это было необходимо. Только усилие памяти позволяет осмыслить разъяснения, прибывающие из будущего, и насладиться плодами провидения.

В случае набоковских романов, где персонажи всегда в той или иной мере слепы и где *причинность* сюжетов неизменно основана на их слепоте, такие разъяснения становятся

¹ Такая структура памяти прямо связана с бахтинским понятием избытка знания.

узловыми точками повествования. Определенные события приносят с собой мгновенные и массивные изменения всех представлений о прошлом. Когда в романе «Король, дама, валет» Марта осознает, что Франц, появившийся перед ее берлинским домом, — племянник Драйера, то она (вместе с нами) должна по-новому осмыслить всю сцену в поезде. В этот момент мы встречаемся с одним из примеров узнаваемо набоковского *темпорального калейдоскопа*. Подобных примеров можно привести множество: Лужин внезапно замечает схему зловещих повторений, пронизывающую все его жизнь; Герман вдруг понимает истинное значение трости Феликса; слепой Кречмар догадывается о присутствии Горна в своем доме и о значении этого присутствия для правильной — чудовищной для него — интерпретации всей предшествующих событий.

Принимая во внимание все вышесказанное, следует заключить, что набоковская концепция времени во всех своих основных аспектах отличается от идей, развитых Бергсоном. Фоном, на котором Бергсон мыслит время, является жизнь и движение; у Набокова же это совершенное бытие и законченность. Набоков далек от абсолютной органичности *durée*. Настоящее для него не эволюционирует из прошлого, а будущее — из настоящего. Вместо этого, моменты времени существуют независимо друг от друга в качестве частей некоего общего вневременного ландшафта. Анализ стилистики расстояния и освещения в «Других берегах» показывает, что набоковское время полностью подчинено структуре пространства. Это время не субъективного становления, а статического сосуществования ориентированных элементов — не эволюция опыта, а ландшафт судьбы и рока.

Что, в таком случае, отвечает за единство жизни? Что не дает моментам, которые, как мы убедились, существуют независимо друг от друга, распасться на несвязанные осколки? Что, наконец, делает события личными, что превращает тот или иной эпизод в эпизод *твоей, моей, нашей* судьбы? Вспомним, что у Бергсона единство субъективного времени поддерживается непрерывностью работы сознания. Субъект Бергсона полностью *переваривает* свое прошлое, превращая его в субстанцию своего настоящего и не оставляя ничего за спиной. Цельность же набоковского мира более проблематична. Если вечные моменты его

вселенной онтологически независимы, существует опасность, что они окажутся полностью изолированы один от другого. Единство времени в его случае основано на памяти. Память для Набокова является скорее *размерностью* мира, нежели органом сознания. Так же, как трехмерное существо может воспарить над двумерной плоскостью и мгновенно переместиться между удаленными ее точками, субъект памяти обладает возможностью мгновенного доступа к отдаленным во времени событиям. Именно это и создает единство: в пространстве памяти разрозненные события сливаются в одну бесконечно доступную и податливую среду, где любой сегмент соединен со всеми другими. В некотором смысле, память способна создать то, что воображал Лейбниц — мир изолированных атомов, образующих единое целое, где каждый соединен со всеми остальными без потери индивидуальности и является, в результате, «живым зеркалом вселенной».

Случай, когда онтологически независимое личное прошлое находится максимально близко к субъекту, в полном его распоряжении и при этом с ним не сливаясь, Набоков называет *владением*:

...такого рода картина абсолютно неизменна, бессмертна, она не может измениться, как бы часто я ни передавал части ее моим персонажам, она всегда со мной; вон там красный песок, белая садовая скамейка, черные ели, все, все, постоянное владение.

(Набоков, 1973, с. 12)

Здесь мы вновь встречаемся с темами бытия как ценности и права собственности на него. Прошлое в набоковском понимании обладает качествами уникального имущества. Оно полностью находится в нашей власти. Оно не изнашивается, всегда доступно, и его владелец пользуется исключительным правом на его передачу в чужие руки. В своих воспоминаниях Набоков снова и снова возвращается к имущественным свойствам прошлого — его постоянству, приватности, доступности — и к привилегиям его владельца. В одном из моментов автобиографии он распространяет на память закон наследования:

Полагаю, что моя способность держать при себе прошлое — черта наследственная. Она была и у Рукавишниковых, и у Набоковых.

(Набоков, т. 4, с. 171)

Сама память передается по наследству, как капитал или недвижимость! Способность удерживать прошлое приходит из прошлого же к ее владельцу. В продолжение этого эпизода, создавая структуру памяти внутри памяти, Набоков вспоминает о том, как его отец, передавший ему способность памяти, сам вспоминает свое детство. Рассказ на этом не останавливается. После упоминания об отце Набоков описывает себя самого в возрасте пяти лет: вдали от дома маленький Владимир со странной ясностью вспоминает драгоценные детали родительского имения и парка¹. Можно видеть, что набоковская автобиография представляет сокровище прошлого, запертое внутри вложенных одно в другое воспоминаний-контейнеров, где оно оказывается в полной безопасности от постороннего вмешательства и коррозии старения. От темы наследования способности контролировать прошлое Набоков, таким образом, непосредственно переходит к теме *mise en abyme* как общей структуры памяти. Это логично: если прошлое ценно и требует постоянного вспоминающего усилия, владельцу его необходимо приходит к воспоминанию себя в процессе воспоминания еще более раннего себя — и так далее. Набоков доводит эту идею до крайнего предела, когда утверждает, что его искусство вспоминать существовало у него *прежде всякого опыта*:

Заклинать и оживлять былое я научился Бог вестъ в какие ранние годы — еще тогда, когда в сущности никакого былого и не было.

(Набоков, т. 4, с. 171)

Структура вложения прошлого в настоящее (или же обволакивания прошлого настоящим) не зависит от конкретного

¹ Набоков, т. 4, с. 172.

содержания памяти. У Набокова мы имеем дело с чистой топологической формой «внутри» и «снаружи», с абстрактной возможностью личного бытия отражать себя во времени.

Структура внутреннего вложения памяти постоянно возникает в романах. Мы уже столкнулись с ней в «Машеньке», где Ганин вспоминал, как он и его возлюбленная вспоминали свое первое лето. Следует добавить, что весь сюжет этого романа разрешается кульминацией этого процесса. В неожиданном финале Ганин захлопывает один внутри другого несколько периодов времени:

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.

(Набоков, т. 1, с. 111—112)

Центральный образ Машеньки заключен внутри вспоминающего ее Ганина; сам этот Ганин находится внутри дома, где он жил по ходу романа; дом со всеми его обитателями становится в свою очередь домом теней, воспоминанием в сознании Ганина, уезжающего на поезде из Берлина. Несколько фрагментов прошлого, словно части подозрительной трубы, вставлены один в другой, и уезжающий Ганин схлопывает их финальным движением. В этом движении он утверждает и до конца осознает, что все это время живая, реальная Машенька была ему не нужна. Он хотел лишь вернуть оставшуюся в прошлом, отделившуюся от него часть его собственного бытия. И работа его памяти (сходная в некотором смысле с работой сновидения) состояла в возобновлении контроля над этой утерянной частью. Надежно заключив ее внутри нескольких слоев воспоминаний, он может, наконец, обратиться к будущему, что он и делает в конце романа, счастливо засыпая в поезде, увозящем его к новой жизни¹.

¹ Набоковская работа памяти отличается от работы сновидения, вводимой Фрейдом. Субъект Набокова вовлечен в перипетии бытия, а не желания. Вбирая в себя свое прошлое, он восстанавливает свою личность, поддерживая свое существование, тогда как субъект Фрейда разрешает внутренние конфликты.

В «Даре» *mise en abyme* еще более обобщается и становится несущей структурой. Написанный в жанре вымышленной автобиографии, «Дар» непрерывно порождает внутренние воспоминания, которые в свою очередь разрешаются в следующие, еще более мелкие акты памяти. Рассмотрим пример: в первой главе Федор перечитывает свою недавно опубликованную книгу стихов. Анализ композиции этой части романа требует аккуратного счета. С одной стороны, стихи описывают детство Федора, то есть период времени, далеко предшествующий настоящему времени сюжета; с другой — сам «Дар» написан Федором, и время его написания также выходит за рамки сюжета. Мы имеем дело с несколькими временными слоями, и их хронологический порядок выглядит следующим образом: Федор — автор «Дара» (слой 1, самый поздний) вспоминает себя в процессе перечитывания своей первой книги (слой 2) и размышлений над временем, когда он ее писал (слой 3), вспоминая при сочинении стихов свое детство (слой 4), в отдельные моменты которого, отраженные в отдельных стихотворениях, он вспоминал еще более ранние эпизоды (слой 5) своей жизни. Читатель, таким образом, сталкивается с пятью уровнями воспоминания, что превосходит число внутренних вложений памяти, с которым мы имели дело в финале «Машеньки». Если учесть, что в ходе одной из последующих глав Федор вспоминает сам процесс перечитывания, то между слоями 1 и 2 появляется еще один промежуточный момент, доводя в результате число вложенных один в другого актов памяти до шести.

Продолжая читать «Дар» в этом контексте, можно утверждать, что весь роман постоянно ориентируется по отношению к своим предыдущим фрагментам, каждый из которых также содержит потенциально бесконечную лестницу подмножеств. Кроме того, помимо ретроактивных ссылок-обращений к прошлому — мы все время встречаемся в «Даре» с ссылками проактивными, намеками на будущие события: Федор-автор знает, что случится с Федором-персонажем, и представляет эпизоды его жизни как части рисунка Судьбы. Петля времени, то есть расстояние между вспоминающим и вспоминаемым, постоянно сужается, и в пределе каждый, сколь угодно малый

эпизод книги содержит потенциально бесконечное количество вставных фрагментов. *Mise en abyme* становится скорее текстурой, нежели структурой «Дара»..

Кроме того, в любой момент невозможно определить, вставляются ли вторичные элементы в предшествующую им первичную ткань, или же, напротив, первичные ядра окружаются последующими внешними слоями. Иными словами, нельзя сказать, создается ли и освещается настоящее прошлым, или же, наоборот, прошлое организуется и интерпретируется будущим. Формальный прием оказывается в этом смысле содержательным, ибо утверждая его как онтологическую структуру, Набоков заставляет память (а не время) функционировать как дополнительное измерение бытия. Бесконечно обволакивая моменты, память придает бытию цельность; бесконечно вкладывая их один в другой, память придает бытию глубину.

Позже мы покажем, что все это делает *mise en abyme* основным элементом в эстетике Набокова. Сейчас же важно заметить, что память есть лишь один из многих возможных типов *самосознания*¹. Анализ самосознания в романах должен стать заключительным этапом исследования набоковской онтологии.

Вспоминая свое прошлое, я наблюдаю за собой в процессе проживания этого прошлого. Это молодое существо, героическое или ничтожное — я, как бы сильно ни было отличие между ним и мной теперешним. По выражению Сартра, я не теряю солидарности со своим прошлым.

(Sartre, 1943, p. 158²)

Воспоминание утверждает некое постоянство личности, являясь актом самоузнавания. Следует заметить, что это

¹ «О не смотри на меня, мое детство, этими большими испуганными глазами», — восклицает Федор в «Даре», пытаясь оправдать свою неспособность завершить биографию отца. Память выполняет в «Даре» не только общие функции самосознания, но и играет роль его морально-критического отдела, совести.

² См. также: Gusdorf, 1951, p. 341.

утверждение постоянства может иметь ценность, а узнавание — быть нетривиальным, только если мое «Я» находится на некоем удалении от себя самого — если в повсюду плотном бытии моей личности имеется некая каверна, пустота небытия. В противном случае я полностью совпадаю с собой, полностью и равномерно доступен себе, и память просто не нужна. Воспоминание есть один из примеров преодоления самоотчуждения.

Дистанция, на которой я нахожусь по отношению к самому себе, возникает по-разному. Два модуса самоотчуждения — взгляд и время — были разобраны выше. В обоих этих состояниях наше бытие расслаивается. Мы не полностью являемся тем, что мы есть. Мы вдали от себя, вне себя, в глазах других или в прошлом. Именно такое несовпадение с собой и позволяет нам видеть себя на расстоянии и вступать с собой в отношения.

Взгляд и время — не единственные возможные способы самонесовпадения. Рефлексия и язык — другие два способа не вполне быть собой.

Рефлексия разделяет «Я» на две части, одну наблюдаемую, другую наблюдающую. В случае нормальной личности расщепление не является полным; оно, тем не менее, порождает моменты признания своих состояний *своими* и выработки отношения к ним. Проблемы мысленного греха и вменяемости дают представление о глубине проблем, связанных с актом рефлексии.

Язык вызывает в целостности личного бытия разрыв другого рода. Возможность использования местоимений первого лица, и вообще, возможность указывать на себя в языке приводит к появлению двух раздельных элементов в рамках одной личности — субъекта и объекта речи. Последствия такого разделения, связанные с взаимоотношением между действующим и рассказывающим «Я», стали структурной основой набоковского романа «Соглядатай»¹.

Способность к внутреннему самоотделению есть существенный элемент человеческой реальности; именно эта способность отличает объекты от субъектов, вещи от людей. В случае

¹ В главе «Личный монолог (Self-Narrated Monologue)» Доррит Кон изучает различные типы отношений между действующим и повествующим агентами в рамках одного «Я» (Cohn, 1978, p. 166—173).

объектов бытие полностью самотождественно, субъекты гораздо сложнее. Человек всегда находится на расстоянии от самого себя и в определенном отношении к себе. Хайдеггер в базовом определении говорит, что *человек есть сущность, для которой ее собственное бытие является проблемой* (Хайдеггер, 1984, с. 12). Отношение к себе есть режим, в котором бытие очеловечивается.

Итак, на уровне человеческого бытие относится не только к другому бытию, но и к самому себе. Провал в ткани бытия, отделяющий его от себя, есть *ничто*. Человеческое возникает как некий тайный вакуум в абсолютной плотности вещей. Небытие пропитывает человеческую реальность насквозь. Становясь людьми, мы необходимым образом соединяемся с небытием, начинаем сотрудничать с ним. В каждом действии или состоянии, которое можно назвать человеческим, есть элемент сознания — самосознания — отношения к себе — дистанции по отношению к себе — небытия.

Как самосознание связано с проблемой другого? В главе 2 мы показали, каким образом уход от взгляда порождает монаду. Отворачиваясь или скрываясь от обращенных на него взглядов, индивидуум оказывается запертым в мире собственной субъективности. Все, им воспринимаемое, становится лишь проекцией его «Я». Ганин, живущий среди персонажей своей памяти; Драйер, почти убитый манекенами собственного производства; Кречмар, уничтоженный существами, материализовавшимися из кошмаров его сознания; шахматный гений Лужин, пойманный в ловушку непостижимой для него комбинации — замыкание личности на себя, вновь и вновь появляющееся в центре набоковских романов, есть истинный источник их тонкого ужаса и гипнотизма, их драматический нерв. Это замыкание проявляется еще более четко в поздних романах: Герман, преследующий своего двойника; Смуров, преследующий себя самого под взглядом читателя; Цинциннат, живущий внутри собственного сна; Федор, действующий внутри своей автобиографии — прочитанные таким образом романы ясно указывают на непрерывно усиливающийся в набоковском

творчестве элемент обращения субъективной реальности героя на себя самое.

Обращение субъекта на себя происходит в романах в разных формах: памяти (Ганин), сна (Цинциннат), зеркал и двойников (Герман), автобиографии (Федор). Такой процесс отнюдь не означает, что из романов исчезает Другой. Набокова не интересует внутренний монолог и чистая субъективность. Другой является необходимым элементом самосознания в каждом романе. Герои просто не могут избежать взгляда. Даже Герман, план которого состоит в том, чтобы полностью избавиться от взгляда и жить за чужим фасадом, — даже он оказывается вовлечен в сложные отношения с окружающими его людьми, вынося свое совершенное преступление как произведение искусства на мировую сцену под взгляд всего человечества. При этом само Иное не является конечным пунктом набоковских разысканий. Писатель избегает модного в XX веке увлечения *экзотизмом*. Течение воли и интереса его главных героев, как бы далеко оно ни удалялось, неизменно возвращается к своему источнику и обращается на них самих. Большинство сюжетов у Набокова драматически и повествовательно построены вокруг субъекта, который *сам является обращенным на себя и следящим за собой взглядом*.

В этом основание *трагедийного* аспекта романов, сближающее их с «Гамлетом». В этом пункте нашего исследования необходимо прочесть шекспировскую пьесу подробнее, тем более, что она занимает особое место в биографии и творчестве Набокова¹.

¹ Связь между романами Набокова и «Гамлетом» может и должна стать темой отдельного обширного исследования. Здесь же мы попытаемся развить гипотезу о том, что «Машенька», первый набоковский роман, является палимпсестом шекспировской пьесы. Прежде всего, отметим параллелизм имен и персонажей: Гамлет—Ганин, Полоний—Подтягин, Розенкранц и Гильденстерн—Колин и Горноцветов, Офелия—Людмила, Гертруда—Клара, Клавдий—Алферов. Далее, параллелизм сюжетных линий и эпизодов: первая сцена романа — персонажи представляются друг другу в темноте (смена часовых в «Гамлете»); Ганин слышит непонятный шум, резко открывает дверь, и Подтягин, с сердечным приступом валится в комнату (убийство Полония); Ганин, узнав о Машеньке, разрывает свои отношения с Людмилой (убийство Офелии); Ганин сплавляет Алферова (отравление Клавдия). Наконец, параллелизм структуры: в начале сюжета Ганин получает ключевую информацию, резко меняющую его ситуацию, но никому об этом открытии не сообщает и строит на его основе все свои действия. Каждого из этих сходств, конечно, недостаточно, чтобы установить связь между романом и пьесой, однако все

Основное структурное событие сюжета в «Гамлете» происходит в самом начале. Главный герой (а с ним и зритель) узнает нечто существенное — секрет Призрака — но не рассказывает об этом никому из остальных персонажей. Избыточное знание, проливающее новый свет на ситуацию, немедленно ставит Гамлета в привилегированное по отношению к окружающим положение. Это не просто секрет, но секрет, затрагивающий всех участников действия. Гамлет знает о них нечто, чего они не знают о себе.

Избыток знания, находящийся в его распоряжении, не одинаков по отношению к различным персонажам. В случае Клавдия он минимален и тонок: обоим известно об убийстве, при этом Клавдий не знает, что Гамлет о нем узнал. Все остальные — Гертруда, Полоний, Офелия, Лазерт, Розенкранц и Гильденстерн — представляют непрерывный спектр все увеличивающегося незнания по сравнению с тем максимумом информации, которым владеет Гамлет.

Действия принца в этом свете должны быть прочитаны как постепенное разворачивание театра паранойи, где он является режиссером, а все остальные — актерами². Гамлет окружен враждебным ему миром заговора — даже Офелию он видит как деликатную его деталь, — и в целях самозащиты он сам пользуется тактикой секретного наблюдения и скрытой атаки. Он находится под прикрытием своего тайного знания и наблюдает за тем, как остальные действуют вслепую. Его явно привлекает разнообразие и выразительность разворачивающегося перед ним спектакля неведения.

Если Клавдий слеп только по отношению к самому Гамлету, то остальные не просто не знают о Призраке, но еще и

вместе они позволяют говорить о нетривиальной роли, которую «Гамлет» играет в структуре «Машеньки». Имеется и еще одно дополнительное обстоятельство. Черновой вариант «Машеньки» был закончен Набоковым в октябре 1925 года, а всего за несколько месяцев до этого писатель завершил работу над своей первой большой пьесой под названием «Трагедия господина Морна». Эта пьеса, пишет Бойд, «есть отчетливое подражание Шекспиру в отношении своей пятиактной композиции, трех тысяч строк белого стиха, необычных имен персонажей (Дандилио, Эдмин, Ганус) и, самое главное, в отношении самой атмосферы сюжета» (Бойд, 1990, с. 222). Сюжет «Трагедии» разворачивается вокруг борьбы ее главного героя Гануса (?) и короля Морна за женщину по имени Мидия.

² Мы используем здесь понятие паранойи в том смысле, в каком оно вводилось в третьей главе.

обмануты Клавдием. На последнего поэтому необходимо нацелено острое атаки. Победа над Клавдием означает контроль над всеми остальными. Весь эпизод с приездом бродячих актеров и пьесой, которую они разыгрывают перед королем, есть схема, посредством которой Гамлет развивает свое минимальное преимущество перед Клавдием до уровня шантажа и провокации. Гамлет использует тот факт, что у Клавдия есть секрет. Скрытая сущность этого секрета внезапно ускользает из-под контроля и встает перед королем в страшной обнаженности истины на грани возможного разоблачения. Клавдий ошеломлен. Он просит огня, пытаясь разогнать ступившуюся вокруг него тьму неведения. И все это время Гамлет жадно наблюдает за ним, отмечая малейшие оттенки выражений его лица, подробности интонаций, легко усматривая все движения его бытия. В момент паники Клавдий становится полностью прозрачен и принадлежит Гамлету целиком.

Что же касается остальных, то Гамлет также находит способы непрерывно провоцировать их, не раскрывая своего секрета. Его нельзя назвать безразличным или погруженным в себя. Он нападает. Он экспериментирует с окружающими. Ярость его загадочной агрессивности, с учетом вышесказанного, очевидно, имеет целью возмутить, насколько это возможно, бытие других, дабы получить доступ в их глубину в зловещем свете избыточного знания. Гамлет использует свою осведомленность, не раскрывая ни ее природы, ни ее источника, ни даже ее существования. Он *владеет*, он *обладает* другими, ибо ему одному известен смысл того, что с ними на самом деле происходит. Он становится настоящим хозяином их бытия, реальным режиссером их спектакля. В разговоре с Розенкранцем и Гильденстерном он высказывает свое кредо открыто. Он, Гамлет, является музыкантом и никогда не будет инструментом. Он не позволит никому манипулировать им. Он видит все намерения, знает обо всех тайных планах, способен раскрыть все направленные против него заговоры. Гамлет видит Розенкранца и Гильденстерна настолько ниже себя на лестнице осведомленности и контроля, что раскрывает им сущность своей войны, не опасаясь, что они могут понять истинный смысл его откровенности. И они действительно не понимают.

Случайно попав в зону боевых действий, они погибают в войне инкогнито беспомощными, обманутыми жертвами. Гамлет подменяет письмо на корабле, тайно направляя против них то самое оружие, которое они слепо помогали использовать против него.

Он, кстати, делает то же самое в течение всей пьесы. Он убивает Полония, используя его же засаду. Он убивает Офелию, используя ее любовь к нему. Он убивает Гертруду, отказываясь от предложенной ему чаши с ядом. Он убивает Лаэрта и Клавдия отравленным клинком, предназначенным для него самого. Гамлет, таким образом, всегда вступает в игру, где окружающие пытаются играть им, и, пользуясь избытком знания, обращает ее против ее авторов. Он уничтожает всех, кто участвовал в заговоре против него, кто пытался наблюдать за ним из безопасной засады. Убийство Полония особенно характерно, ибо является буквальной атакой против агрессии скрытого взгляда.

Неверно, однако, считать, что Гамлет просто защищается или воздает нападающим по заслугам. Природа его поведения отличается как от простой прагматики выживания, так и от безличной попытки восстановления справедливости, о чем свидетельствует его обращение с Гертрудой и Офелией, двумя последовательными степенями неведения и невинности. Нельзя также сказать, что Гамлет просто морально или психологически нездоров. Принц, безусловно, болен, но его болезнь есть не меланхолия, а паранойя. Он видит весь мир как пораженный «гнилью», само время — как «вывих» (*out of joint*). Вселенная представляется ему зоной скрытого взгляда, в свою очередь обманутого и ослепленного. Все люди: виновные и невинные, мужчины и женщины, старики и дети — вовлечены в неумолимое движение лжи, в кругооборот жертв, хищников и паразитов. Наиболее же замечательным является то, что Гамлет и себя самого воспринимает как часть этой вселенной. Расправляясь с теми, кто за ним наблюдает, Гамлет заодно уничтожает и себя. Его смерть должна читаться как выбор — иными словами, как особого рода самоубийство. Фундаментальная истина пьесы (делающая ее трагедией, а не мелодрамой) состоит в том, что сам главный герой является частью направленного

против него заговора, возможно даже, главной его частью. Вырваться из-под наблюдения и стать полностью невидимым нельзя. Абсолютное соглядатайство есть утопия. Даже уничтожив все смотрящие на него взгляды, субъект, в силу своей онтологической природы, продолжает наблюдать за собой, нападать на себя, защищаться против себя, обманывать себя и манипулировать собой...

В этом основной урок «Гамлета» — урок *mise en abyme*. Самосознание приводит к тому, что взгляд проникает в центр самого субъекта, а вместе с взглядом — вся механика соглядатайства и потери бытия. Этот аспект «Гамлета» помогает лучше понять Набокова и его основную идею: бытие связано с приватностью — причем приватностью не только от других, но и от себя самого.

Самосознание есть непрерывное и неизбежное внутреннее ускользание бытия. Субъект является одновременно и действующим лицом, и зрителем; добычей и хищником, жертвой и паразитом. Он не может избежать наблюдения, ибо сам является своим собственным наблюдателем. Согласно Фуко, такой тип отношения к себе служит основанием особого рода власти:

Отсюда главный эффект Паноптикона: приведение заключенного в состояние постоянной осознаваемой наблюдаемости, которое гарантирует автоматическое осуществление власти. Дело организуется таким образом, что надзор становится непрерывным в своих результатах, даже будучи прерывен в своем исполнении; совершенство механизма власти делает ее реальное осуществление излишним; архитектурный аппарат становится машиной, создающей и поддерживающей отношение власти независимо от человека, наделенного ею — короче, таким образом, что узники оказываются заперты, заключены внутри ситуации власти, которую они сами содержат и несут в себе.

(Foucault, 1975, p. 202—203)

Ситуация власти, которую мы несем в себе, есть один из основных режимов европейского самосознания. Режим этот

может быть распознан уже в раннехристианской практике мысленного самоосмотра и исповеди, затем в современных методах дисциплинарной организации и, наконец, в эволюции набоковских романов. Построенные вокруг замкнутости и повторяемости набоковские монады открыто заявляют субъекта в его силовом отношении к самому себе.

Как только структура направленного на себя взгляда выявлена достаточно четко, можно более ясно описать единый архетипический сюжет романов. Сюжет этот начинается с базового раскола личности. «Я» теряет идеальную целостность и появляется вне себя, рядом с собой, зачастую не узнавая себя или скрывая это узнавание от окружающих. Такое состояние сопровождается обычно появлением *двойника* (молодой Ганин, Феликс, Смуров — наиболее отчетливые примеры)¹. Двойник всегда имеет отношение к самому субъекту и его сущности, но не всегда так явно и прямо, как в вышеупомянутых случаях. В «Камере обскуре», к примеру, Горн и Магда связаны с субстанцией существования Кречмара, но они, скорее, есть мистические, фантазматические ее порождения, нежели прямые воплощения того, как Кречмар видит себя или как видят его окружающие. Отношение кречмаровских монстров к удвоению и отражению сложно, даже утонченно: они рождаются в эстетизированном, зрительном, оптическом мире, где живет их источник² — Горн возникает из вселенной изобразительных искусств, критиком которых является Кречмар; Магда материализуется из темноты кинозала, где герой слепо смотрит фильм, предсказывающий его будущие катастрофы и смерть.

Двойник у Набокова всегда привлекал внимание интерпретаторов. Исследуя романы в контексте отношения я-другие, Джулиан Коннолли, один из самых крупных набоковедов, толкует фигуру двойника как раскол «Я», связанный со взглядом окружающих. Двойник, согласно его трактовке, есть то, как видят субъекта другие. Коннолли называет такого двойника *персонажем*; двойник-персонаж есть образ субъекта в чужих глазах,

¹ Общее обсуждение феномена двойника в европейской культуре проведено Трубецким в книге: Troubetzkoj, 1996.

² По поводу связей «Камеры обскуры» с визуальными искусствами и, в особенности, с кино см.: Stuart, 1978, p. 87—115.

не подчиняющийся его воле. Окружающие отчуждают некую часть субъекта и, контролируя ее, получают над ним власть. Для того чтобы вновь обрести свободу — творческую свободу, — оставшаяся *авторская* часть «Я» должна, согласно Коннолли, уничтожить двойника, сбросить его, как балласт. Необходимо нечто подобное хирургической операции, удаляющей опухоль и возвращающей организм к его нормальному, самостоятельному существованию. Убийство Феликса, разоблачение Смурова, казнь старого и возрождение нового Цинцинната служат у Коннолли примерами такой операции.

Логика самосознания и самоотношения, а также свидетельства детального прочтения романов дают основания утверждать, что ситуация в определенном смысле обратна. Главным в двойнике у Набокова является не его отличность, но его онтологическая *идентичность* субъекту. Двойник есть нечто большее, чем близнец. Его ужас и безумие, его драматическая и трагическая энергия, неоднократно описанные и использованные в европейской литературе, связаны с тем, что это *я сам* вижу себя, это *мое* бытие предстает передо мной в странно и страшно отчужденном, невозможном виде. Двойник угрожает индивидуации, подрывая способность личности воспринимать себя как единое целое¹. Странность двойника подобна онтологическому головокружению, испытываемому солдатом, который видит перед собой свою оторванную взрывом или ампутированную ногу. В этой связи набоковские романы должны быть сопоставлены не с «Двойником» Достоевского, а, скорее, с гоголевским «Носом», где онтологическая связь между героем и его *alter ego* гораздо яснее, ибо является связью не сходства, а субстанции.

¹ У Гусдорфа есть любопытные соображения на эту тему: «Если внешняя область — сцена мира — есть светлое, отчетливое пространство, где поведение, движения и мотивы всякого человека ясны с первого взгляда, то внутреннее пространство, по природе, является смутным и тeneвым. Субъект, делающий самого себя объектом познания, оборачивает естественное направление интереса; похоже, что в этом процессе он нарушает некие тайные табу человеческой природы. (...) Образ есть еще одно «Я», двойник моего бытия, но более хрупкий и уязвимый, наделенный некой священностью, делающей его одновременно притягательным и пугающим. Нарцисс, рассматривающий свое отражение в глубинах фонтана, настолько захвачен, что умирает, склоняясь над собой. Согласно большей части фольклорных и мифологических мотивов, появление двойника есть знак смерти. (...) Природа не предусмотрела встречи человека со своим отражением» (Gusdorf, 1980, p. 35).

Рассмотрим свидетельства романов еще раз и попробуем выяснить, как развиваются отношения между субъектом и его двойником в их архетипическом сюжете. Как только раскол изначального «Я» становится реальным — как только в мире субъекта появляется его живая и до определенной степени независимая проекция, — первым побуждением набоковских героев оказывается желание не отторгнуть, а *изучить* ее с прежде недоступной точки зрения. (Набоков целиком посвящает два романа — «Соглядатай» и «Отчаяние» — этому любопытству; позже, в англоязычный период, в «Реальной жизни Себастьяна Найта», «Лолите», «Бледном огне» и «Вгляните на арлекинов!» оно становится центральным мотивом). Далее, двойник превращается в главный фокус притяжения; он влечет героя к себе как отчужденная и гипнотически притягательная часть его бытия. Герой движим глубокой необходимостью возвратить ее, вобрать в себя. Персонажи Набокова хотят вновь обрести утраченное, вернуть украденное у них или упущенное ими бытие. Их влечение к двойнику есть начальная стадии акта его поглощения.

За этой первичной стадией, часто с ней совпадая, следует более рефлексивная стадия защиты. Герой пытается стать невидимым с целью остановить утеkanie бытия, приведшее к появлению двойника. Построив достаточно надежное инкогнито, он начинает планировать и исполнять операцию воссоединения. Ему необходимо приблизиться к своему отчужденному фрагменту как можно ближе и попытаться вновь совпасть с ним, вбирая его в себя. Функция инкогнито на этом этапе не является исключительно защитной. В предыдущих главах мы видели, что, осуществляя скрытое наблюдение, субъект необходимо превращается из жертвы в агрессора. Он нуждается в пожирательных свойствах невидимого взгляда для того, чтобы уловить и поглотить отчужденное от него бытие и восстановить целостность. В «Машеньке» Ганин следует по пятам за своим прошлым «Я» через все перипетии любви и войн и сливается с ним в финале романа. В «Подвиге» Мартын скрытно проникает в (воображаемую? реальную?) Россию и растворяется в ней. В «Отчаянии» Герман убивает Феликса, отнюдь не ампутировав тем самым ни свое низшее «Я», ни свою

собственную надоевшую ему личность; скорее, в результате убийства появляется некое третье, инцестуальное целое, соединяющее черты обоих. В «Соглядатае» рассказчик преодолевает свою отделенность от Смурова в ходе плавного слияния отражений:

Взявшись за дверную скобку, я увидел, как сбоку в зеркале поспешило ко мне мое отражение, молодой человек в котелке, с букетом. Отражение со мною слилось, я вышел на улицу.

(Набоков, т. 2, с. 342)

В других романах ситуация еще сложнее. В «Защите Лужина», к примеру, если взять в качестве отправного пункта самого главного героя, то можно видеть, что изначальное разделение личности приводит не к появлению двойника, а к некому взрыву смысла. Этот взрыв заражает весь мир вокруг героя производной его бытия — шахматами, а также субстанцией этого бытия — прошлым героя. Реальность во всей ее полноте, включая мельчайшие детали, становится гигантским живым отражением Лужина. Энергия этого большого взрыва оказывается настолько велика, что ею затрагивается и в конечном счете уничтожается сам ее источник. Но Лужин — не единственный возможный отправной пункт в чтении романа. Космическая игра, в которую он вовлечен, есть нечто большее, нежели его галлюцинация. Она существует, она реальна. Онтологически, игра и герой находятся на одной плоскости. Игра, в некотором смысле, тоже Лужин, и однозначно решить, что первично в иерархии бытия: шахматист или шахматная вселенная, — невозможно. И если взять саму эту вселенную за точку отсчета, то в такой системе координат сам действующий герой окажется двойником — наделенным личностью осколком целого, внезапно осознавшим себя фигурой в бесконечной партии. «Защита» в таком прочтении есть роман о двойнике — роман, изучающий состояния двойника изнутри, делающий его своим центральным персонажем.

В еще более отчетливом виде эта структура проявляется в «Приглашении», где Цинциннат-персонаж, как это убедительно

демонстрирует Коннолли, представлен как действующее лицо сна, снящегося Цинциннату-рассказчику¹. В течение всего повествования этот рассказчик остается безличным, не привлекающая к себе внимание читателя, однако на уровне романного целого он массивно связан с персонажем. Наиболее убедительным знаком этой связи является тот факт, что рассказчик ни разу не отклоняется от точки зрения Цинцинната на события. В конце романа вселенная сновидения разрушается, герой сна пробуждается и целостность его личности восстанавливается.

Такое полное восстановление целостности личности в романах Набокова редко. Столкновения субъекта со своими живыми проекциями зачастую приводит к насилию: двойники либо убивают главного героя, либо погибают сами. Трагедийное начало выявляется еще более отчетливо в тот момент, когда после слияния с двойником герой обнаруживает, что уйти из-под взгляда ему не удалось. В «Соглядатае», даже после воссоединения со Смуровым и заявления о своем превращении в бесплотный и вездесущий глаз, рассказчик все равно остается втянутым в игру взгляда. В последнем абзаце романа он прямо обращается к читателям с объяснениями, чувствуя теперь уже их критическое, неотвязное присутствие. В «Отчаянии» ситуация еще более драматична. Даже после убийства Феликса Герман не способен ни прекратить самоанализ, ни отделаться от преследующего его взгляда окружающих. Ему кажется, что за ним наблюдают соседи по отелю, что его преследует полиция и, самое любопытное, что его преследуют зеркала². В конце романа галлюцинаторный характер его состояния становится очевиден:

¹ Коннолли пишет: «Отношения между перспективой рассказчика и фигурой Цинцинната особенно тесны и интимны. Цинциннат появляется в каждой сцене романа, и зачастую трудно определить, представляет ли тот или иной пассаж его точку зрения или перспективу внешнего рассказчика. Эта тесная связь оказывается понятной, если интерпретировать Цинцинната как центрального представителя спящего человека внутри его сна — иными словами, на уровне событий, которые снятся спящему» (Connolly, 1992, p. 181).

² В конце романа Герман восклицает: «Зеркала, слава Богу, в комнате нет, как нет и Бога, которого славлю» (Набоков, т. 3, с. 461). Важно здесь то, что герой связывает самонаблюдение (зеркала) с направленным на него взглядом в его самой общей и абстрактной форме (Бог).

Я опять отвел занавеску. Стоят и смотрят. Их тысячи, миллионы. Но полное молчание, только слышно, как дышат.

(Набоков, т. 3, с. 462)

Бесконечной толпы под окнами главного героя нет; воображая взгляд всего остального человечества, Герман, на самом деле, наблюдает за собой.

Эта финальная стадия архетипического сюжета есть стадия безумия, открытой паранойи. Герой чувствует, что он окружен наблюдающей за ним вселенной. Два романа — «Защита Лужина» и «Приглашение на казнь» — начинаются с этой стадии и посвящены борьбе героев с космическим взглядом. Еще раз повторим: *паранойя у Набокова есть удел двойника*. Именно двойник борется в декартовом демоном; именно двойник слеп; именно двойник чувствует, что авторство его действий перестает принадлежать ему под вездесущим всепроникающим взглядом. Паранойя есть состояние отражения перед оригиналом — части, теряющей независимое бытие по отношению к целому.

Набоков усложняет ситуацию интенсивным использованием *mise en abyme*. Часть, согласно его трактовке, не только принадлежит целому, но и содержит собственные, еще более мелкие элементы. Целое также не является последним, но входит в состав еще более всеобъемлющего целого. Этот процесс включения продолжается, в принципе, до бесконечности как в микро-, так и в макронаправлении. Самосознание и внутренние взаимосвязи прослеживаются в романах на множестве восходящих и нисходящих уровней: от обманутых персонажей, которые лгут другим, еще более обманутым персонажам, до заблуждающихся авторов, не осознающих, что они являются героями чужих произведений. И все эти уровни связаны онтологически, посредством непрерывного самовключения и самоохватывания бытия. Часть *есть* сегмент целого; целое *существует* посредством своих частей. Именно поэтому романы Набокова так часто подобны ленте Мебиуса: преследуя двойника или пытаясь скрыться от взгляда, их герои рано или поздно приходят к выводу, что и двойник, и взгляд есть они

сами, что они преследуют самих себя или спасаются от себя же. Даже обнаруживая окно в мир, набоковские монады в конце концов узнают, что не существует окна *из* мира.

Открытие направленной на себя внутренней структуры человеческой реальности — осознание того, что человек есть точка, в которой бытие вступает в отношение с собой — есть самый экзистенциальный аспект набоковского творчества. Именно с ним связана центральная тема заброшенности в мир, логической и топологической замкнутости в нем. *Клаустрофобия* набоковских романов есть необходимое следствие их этических и эстетических основ. Замкнутый на себя характер сознания/бытия субъекта используется Набоковым для организации причинной архитектуры романов.

Элементом, противоположным клаустрофобии, является в романах попытка вырваться наружу — попытка побега на волю. Как только в защите героя обнаруживается центральный дефект (он играет против себя самого), единственной оставшейся возможностью является радикальный выход из игры. Одной из самых любопытных особенностей набоковского сюжетосложения является тот факт, что почти все центральные персонажи в конце *внезапно покидают свои романы*. Ганин неожиданно оставляет все предприятие по возвращению Машеньки; Мартын исчезает без следа; Лужин использует окно ванной (занятная деталь в развитии темы беззаконности монады), дабы выпрыгнуть из жизни и сюжета; Цинциннат оставляет за спиной весь повествовательный мир; наконец, Федор оказывается в конце автором (а не героем) только что прочитанного нами романа. Проект возвращения утраченного бытия обычно заканчивается у Набокова внезапным прыжком вовне. Учитывая, что почти все его герои, как это явно продемонстрировано в «Приглашении», заперты в себе — можно сказать, что в той же мере, в какой они убегают из своих романов, они вырываются и бегут из тюрьмы своего собственного бытия. Творчество Набокова может быть прочитано, как иллюстрированный учебник самоубийства — каталог рекомендаций о том, как организовать побег из себя.

Успешен ли этот побег? Если да, то куда именно бегут герои, покидая мир романа? Теряют ли они свою личность или,

наоборот, обретают ее в момент решающего прыжка? Набоков тесно связывает искусство побега из себя — и, в самом общем смысле, искусство отношений с собой — с темой искусства в целом. Ответы на вышеупомянутые вопросы следует поэтому искать, исследуя его эстетику, в которой заложены экзистенциальные основы его отношения к миру.

Искусство и бытие

Сюжет короткого набоковского романа «Соглядатай» начинается тем, что избитый и жестоко униженный мужем любовницы рассказчик кончает жизнь самоубийством. Однако после самоубийства рассказ продолжается. По словам рассказчика, он умирает, но при этом продолжает существовать в силу некой «инерции мысли». Он сообщает читателю, что его освобожденная от тела мысль не перестает функционировать воображает, что он приходит в себя в госпитале, выздоравливает, находит новую квартиру и новую работу — короче, продолжает жить. Далее рассказчик сообщает нам следующее. В здании, где он снимает квартиру, этажом выше живет русская семья.

Будучи у них в гостях, он знакомится с еще одним приглашенным, молодым человеком по фамилии Смуров. Постепенно Смуров начинает его интересовать. Рассказчик (не переставая напоминать читателю, что он мертв) наблюдает за Смуровым, пытается проникнуть в его мысли и чувства, расспрашивает о нем окружающих. В своем расследовании он заходит настолько далеко, что крадет письма и проникает в квартиры других персонажей, дабы узнать побольше о предмете своего интереса. В одном из последних эпизодов романа рассказчик случайно встречает человека, который послужил причиной его самоубийства. Этот человек просит у него прощения, обращаясь к нему по имени и называя его Смуровым. Рассказчик спокойно отвечает, и из их короткого разговора становится очевидно, что *рассказчик и есть Смуров*.

Это кульминационный эпизод романа. В ходе его все предыдущие события предстают читателю в совершенно другом свете. Описывая Смурова и его отношения с другими персонажами, рассказчик, оказывается, имел в виду себя самого!

Важно заметить, что в этот момент в мире персонажей не случается ничего примечательного. Оба участника разговора знают, кто такой Смуров и обмениваются репликами обычного диалога, эмоциональное и сюжетное значение которого ничтожны по сравнению с кардинальным открытием, полностью меняющим смысл и структуру всего романного мира. Поговорив, они спокойно расходятся. Следует признать, что кульминация романа имеет место исключительно между рассказчиком и читателем, на уровне не событий, *но повествования о них*.

Что же происходит в этот момент? Открытие истинной личности рассказчика заставляет читателя вернуться к началу и рассмотреть все происшедшее в свете новой информации. Повторное прочтение романа выявляет несколько важных подробностей. Оказывается, что повествование содержит серию косвенных подсказок, связанных с его главным секретом. К примеру, рассказчик сообщает, что *однажды вечером в квартире у девушки по имени Ваня остаются только три человека: она сама, Смуров и Мухин, ее жених (Набоков, т. 2, с. 318)*. Нам передается затем случившаяся между ними беседа. Скрытый в ткани повествования, этот эпизод не привлекает внимания,

ибо читатель автоматически предполагает, что рассказчик, по умолчанию, есть четвертый присутствующий, однако в свете выяснившейся истины эпизод этот приобретает специальное значение. Еще один пример: выйдя из госпиталя, рассказчик ведет переговоры с владельцем книжного магазина о поступлении на работу, а позже мимоходом упоминает, что *работу эту получил Смуров* (Набоков, т. 2, с. 314). И в этом случае намек косвенный, ибо возможно объяснение, что владелец магазина в конце концов предпочел Смурова. Текст полон такого рода скрытых намеков, неявно указывающих на тождество рассказчика и персонажа, но все они становятся осмысленными лишь в свете финального открытия. Не будь этого открытия, все намеки остались бы лишь недосказанностями — нечеткостями рассказчика в передаче событий, — не имеющими отношения к общей интерпретации.

Структура романа, таким образом, весьма тонка. Для его корректного понимания требуется не только следить за развитием событий, но и постоянно восстанавливать скрытые намеки рассказчика. В результате, в критической литературе существует распространенная ошибка, связанная с этими намерениями, а именно: что рассказчик «Соглядатая» безумен. Обычно ему приписывают, во-первых, сложный галлюцинаторный комплекс, связанный с верой в свое оккультное выживание после самоубийства, и, во-вторых, раздвоение личности.¹

Разберемся сперва с диагнозом раздвоения личности. Кто может его поставить? Окружающие рассказчика персонажи ничего о раздвоении не знают, ибо, логично предположить, постоянно обращаются к нему по имени, а он отвечает адекватно². В противном случае, т.е. если бы он не отзывался на фамилию Смуров, он был бы немедленно изобличен как безумец. Этого не происходит. По ходу сюжета рассказчик эффективно взаимодействует с другими людьми, из чего следует заключить: он свободно и корректно пользуется своим именем и индивидуальностью. Для окружающих рассказчик и Смуров — одно вполне вменяемое лицо.

¹ См., например: Lee, 1976, p. 50; и Rowe, 1971, p. 67—68.

² В ходе самого повествования такие ситуации, по понятным причинам, не описаны.

Можно возразить, что рассказчик безумен для читателя. Но от кого читатель знает о дистанции между рассказчиком и Смуровым? От самого же рассказчика! При этом важно отметить, что читатель узнает о том, как обстоят дела, не из вынужденного признания рассказчика, а также не в результате наблюдения за его повествовательной неспособностью обращаться со своим именем и индивидуальностью. Чтение романа во всех основных подробностях контролируется согласованной и преднамеренной стратегией рассказчика. Эта стратегия состоит в систематическом подавлении по ходу сюжета всех явных указаний на истинную личность двух заявленных действующих лиц, а также в избежании всех контекстов, которые позволили бы читателю сделать однозначный вывод об этой личности. Для осуществления такой стратегии рассказчик должен строго придерживаться ее вплоть до рассчитанного саморазоблачения в финале. Эта стратегия не подтверждает и не опровергает идею раздвоения личности рассказчика — в ее контексте эта проблема просто не возникает.

В «Соглядатае» мы имеем дело не с попыткой автора представить нам безумного героя, но со попыткой рассказчика манипулировать читателем. В начале он заставляет нас поверить, что в сюжете действуют два героя, затем инсценирует внезапное открытие, что все это время речь шла об одном и том же лице, и, наконец, в ходе перечитывания еще раз обращается к нам посредством серии теперь уже очевидных намеков, давая возможность осознать его замысел и оценить его искусство.

В последних фразах романа рассказчик раскрывает свои намерения:

И пускай сам по себе я пошловат, подловат, пускай никто не знает, не ценит того замечательного, что есть во мне, моей фантазии, моей эрудиции, моего литературного дара... Я счастлив тем, что могу глядеть на себя, ибо всякий человек занятен, — право же, занятен! Мир, как ни старайся, не может меня оскорбить. Я неуязвим.

(Набоков, т. 2, с. 345)

Здесь рассказчик, обращаясь прямо к читателю, впервые в тексте упоминает о своем «литературном даре». Это упоминание, особенно если учесть, что оно следует непосредственно за раскрытием основного секрета, можно понять единственным образом: говоря о своем литературном даре, фантазии и эрудиции, рассказчик имеет в виду текст, который мы только что прочитали и который он написал. Он обманывал нас с намерением создать произведение искусства — точнее, его сложно организованная обманная стратегия и есть его произведение.

Отнесемся теперь внимательнее к слову «фантазия», которое рассказчик употребляет в процитированном выше отрывке. Слово это разрешает проблему оставшейся части диагноза. Рассказчик употребляет слово «фантазия» рядом со выражением «литературный дар». Это заставляет предположить, что события его произведения — включая сверхъестественную его часть: жизнь после смерти — вымышлены. Упоминание автора о фантазии наводит на мысль, что единственной надежной реальностью в «Соглядатае» являются отношения рассказчика и читателя¹.

Рассказчик прав, привлекая наше внимание к своей фантазии. Самые важные и оригинальные части романа — жизнь после смерти и погоня за Смуровым — происходят именно в его литературном воображении. Обыкновенные же и реальные события, на фоне которых развивается эта фантомная погоня, можно лишь *реконструировать*, вычитая из того, что рассказано в добавку вымысла. Вычистить ее, заметим, крайне сложно, ибо она есть не просто дополнение, но форма, для которой сами события служат лишь материалом.

Подведем итог. Рядом с явным сюжетом «Соглядатая» существует еще один, невидимый, сюжет. Этот второй сюжет, содержащий оккультные и драматические элементы, разворачивается в измерении, недоступном для персонажей. Рассказчик использует реальные события в качестве повествовательного материала для порождения событий следующего

¹ Нечто подобное, согласно Леоне Токер, происходит в романе «Пнин»: «После нескольких прочтений, зная о когнитивной ненадежности рассказчика, мы вынуждены интерпретировать повествование в главах с первой по шестую не как поток событий, но как плоды воображения рассказчика» (Toker, 1989, p. 26).

уровня, метасобытий, из которых, в соответствии с их собственной логикой и причинностью, строится затем интрига его взаимоотношений с читателем.

Что особенного в такой организации повествования, можно задать вопрос; не являются ли взаимоотношения рассказчика с читателем неперемнным условием любого романа? Вэйн Бут, анализируя проблему показа и рассказа в европейской литературе, продемонстрировал, что чистый показ — полное устранение рассказчика из повествования — невозможен¹. Повествующий агент, даже если он безличен, неизбежно проявляется в лексических, грамматических и структурных выборах и вступает в контакт с читателем. Это возражение делает очевидной кардинальную особенность романа «Соглядатай»: важным в нем является не просто взаимодействие рассказчика с читателем — оно тривиально — но тот факт, что рассказчик организует преднамеренную стратегию *инкогнито* против читателя².

В своих русскоязычных романах Набоков постепенно отказывается от презентационного (циркового) режима повествования и переходит к экзистенциальному (театральному, параноидному) режиму. Следующая часть нашей работы будет посвящена описанию и анализу этой эволюции. Мы попытаемся показать, что Набоков строит свои романы не столько вокруг составляющих их реальных событий, сколько вокруг определенного способа повествовать о них, который определяется той же онтологией, тем же пониманием бытия, которое мы изучали в предыдущих главах.

Повествование может присутствовать в литературных текстах в двух видах: в качестве самого акта рассказывания, а также в качестве темы (того, о чем рассказывается). Набоков посвящает значительную часть своих произведений теме писательского искусства и искусства вообще. В центре его романов об искусстве всегда находится главный герой — писатель или артист. Жизнь и творчество такого героя обычно являет собой некое зеркало, в котором отражается структура романа, внутри которого он действует. Чтобы определить основные формальные

¹ См.: Booth, 1961, p. 3—23

² Его инкогнито, будучи личной и преднамеренной стратегией, решительно отличается от автоматического, равномерно распределенного инкогнито безличного повествования.

аспекты набоковского повествовательного метода, нужно проследить за «жизнью в искусстве» его персонажей.

Даже самый беглый взгляд на Федора, писателя и главного героя «Дара», показывает, что связь с читателем есть одна из главных особенностей его существования. Связь эта крайне любопытна: *Федор постоянно, почти навязчиво воображает реакции окружающих на свои работы*. В первой главе романа он читает только что опубликованную книгу своих стихов, представляя себя неким неизвестным критиком, пишущим на нее отзыв. Повествование в этой части «Дара» является смесью внутреннего монолога Федора и воображаемой им газетной статьи с рецензией на его книгу. Федор пытается проникнуть в сознание другого человека, читающего его стихи, совпасть с этим сознанием. Его желание увидеть свои произведения с чужой точки зрения так сильно, что воображаемый им рецензент становится настолько независим, что иногда даже ошибается. Время от времени Федор поправляет интерпретации, которые сам придумывает.

Эта структура повторяется во второй главе, но с любопытной вариацией. Произведением Федора, соответствующим этой части «Дара», является рассказ Федора о самоубийстве Яши Чернышевского, незаметно вставленный в общий текст романа. Рассказ этот — незаконченная попытка литературно оживить самоубийцу — приводит Федора к сложной игре воображения: он представляет себе галлюцинации отца Яши, которому является мертвый сын. Это происходит на вечере в квартире Чернышевских, и мы вначале подозреваем, что появление молодого человека есть галлюцинация самого Федора, и лишь позже понимаем, что Федор с обманчивой ясностью пытается представить себе переживания теряющего рассудок отца. Сочиняя свой рассказ, Федор сопоставляет то, как он сам видит погибшего юношу, с тем, как его может видеть один из главных читателей этого рассказа, отец. Скорее всего, именно это сопоставление и не дает ему возможность реализовать свой замысел.

По сходной причине Федор не может закончить следующую большую работу, биографию собственного отца, исследователя бабочек, пропавшего без вести в Азии. Завершив всю предварительную работу, но еще не написав ни строки, он

пробует увидеть будущую книгу глазами ее возможных читателей и понимает, что книга эта, скорее всего, будет о нем самом, нежели об отце. В письме к матери Федор размышляет:

Знаешь, когда я читаю его или Грума книги, слушаю их упоительный ритм, изучаю расположение слов, не заменимых ничем и не переместимых никак, мне кажется кощунственным взять да и разбавить все это собой. (...) Видишь ли, я понял невозможность дать произрасти образам его странствий, не заразив их вторичной поэзией, все больше удаляющейся от той, которую заложил в них живой опыт восприимчивых, знающих и целомудренных натуралистов.

(Набоков, т. 3, с. 125)

Еще не начав писать, Федор уже относится к своему сочинению, как находящийся от него на некотором расстоянии критик. Кроме того, он находится на расстоянии и от себя. Воображаемый им критический взгляд проникает глубже, чем поверхность его действий — к намерениям, и судит эти намерения с точки зрения их чистоты и смысла. Именно такая сторонняя оценка останавливает процесс уже начатой работы, и Федор оставляет книгу.

Способность отождествляться со взглядом извне, парализовав на некоторое время литературную энергию, помогает Федору позже найти решение проблемы. Дабы избежать заражения своего героя «вторичной поэзией» собственной личности, Федор решает написать биографию своего антипода. Вся четвертая глава «Дара» представляет из себя вставное жизнеописание Николая Гавриловича Чернышевского — человека, во всех смыслах противоположного Федору. Работа над этим жизнеописанием и его появление в печати полностью выявляют режим взаимодействия с внешним читателем, в котором живет и работает герой. Начало пятой, немедленно следующей за жизнеописанием главы «Дара» является сборником его критических обзоров, от открыто враждебных и одобрительных до бессмысленных и абсурдных. Работа Федора снова оценивается и интерпретируется как объект направленных на нее извне критических взглядов.

Все другие сочиняющие персонажи Набокова также существенным образом определяют себя на виду. Смуров и Герман, авторы литературных текстов, в самой их структуре изобличают свою втянутость в отношения с окружающими. Их произведения есть ответы на внимание со стороны. Весь смысл литературного предприятия Смурова заключается в сложном обмане читателя и финальном открытии истины; он разыгрывает представление, необходимо требующее присутствия не просто зрителя, но оппонента. Что же касается Германа, то он не только пытается убить своего двойника, но надеется, что мир признает и само убийство, и описывающий его текст произведениями искусства. Герман действует на сцене мира под взглядом всего человечества. Даже Лужин, самый аутичный из художественных героев Набокова, нуждается в сопернике, чтобы разыграть шахматную партию.

Судя по всему, любой творческий импульс для Набокова возникает в момент осознания присутствия публики. Переживание взгляда есть базовый опыт его мира, фундамент любого художественного действия его героев. Взаимодействие с другими сознаниями предшествует (или, по крайней мере, необходимо сопутствует) самосознанию и действию. У Набокова имеет место параллельный прогресс субъективности и произведения: внешний взгляд порождает индивидуального субъекта; читатель порождает текст. В последнем случае речь идет отнюдь не о читательской интерпретации, но о самой структуре. С использованием более строгих теоретических терминов особенность поздних романов можно сформулировать так: уровень имплицитного читателя в них более фундаментален, чем уровни сюжета и дискурса. Эту формулу можно перевести на экзистенциальный язык: в опыте набоковских героев осознание взгляда предшествует воображению, знанию и желанию. Все их действия в романах есть, в некотором смысле, лишь ответы на взгляд. Как экзистенциальные, так и художественные диспозиции у Набокова в конце концов выявляются как реакции субъекта, видящего себя в зеркале иного¹.

¹ Бахтин является одним из самых важных теоретиков, применявших гегелевскую феноменологию в области литературы и искусства. Согласно Бахтину, сама возможность возникновения эстетической формы появляется лишь в пространстве я-другой.

Какого рода эти реакции? Как именно писатель или художник реагирует на взгляд? Яснее всего один из типов отношения к публике демонстрирует Федор Годунов-Чердынцев в «Даре»:

...собрав удобнее листы и тронувшись по панели, [он] перечитывал свое несколько раз, на разные внутренние лады, то есть поочередно представляя себе, как его стихотворение будут читать, может быть, сейчас читают, все те, чье мнение было ему важно, — и он почти физически чувствовал, как при каждом таком перевоплощении у него изменяется цвет глаз, и цвет заглазный, и вкус во рту, — и чем ему самому больше нравился дежурный шедевр, тем полнее и слаще ему удавалось перечесть его за других¹.

(Набоков, т. 3, с. 58)

Федор принимает, признает чужой взгляд. В самом акте письма он предвосхищает соответствующий ему акт чтения. Он переживает свой творческий порыв в близком, почти интимном присутствии воображаемого наблюдателя. Он физически становится этим наблюдателем и включает его в качестве интегральной части в свое собственное бытие. Два его долгих воображаемых разговора с поэтом Кончеевым, реальным персонажем романа, показывают, до какой степени Федор открывается вовне как в своем художественном, так и в своем физическом существовании (Набоков, т. 3, с. 64—69 и 303—308). Для адекватного понимания самого Набокова необходимо признать подобное же, пусть и не столь явное, движение автора навстречу читателю. Теория о том, что набоковские герои и сам писатель в ходе романов стремятся отделаться от «персонажа», определяемой извне части себя, чтобы полностью превратиться в «автора» — неверна. Сама сущность «авторского», художественного

¹ Сходное переживание описано несколькими страницами раньше: «Ему [Федору] представилась ее [матери] радость при чтении статьи о нем, и на мгновение он почувствовал по отношению к самому себе материнскую гордость; мало того: материнская слеза обожгла ему края век» (Набоков, т. 3, с. 27—28).

действия состоит у Набокова в признании потенциального зрителя и во взаимодействии с ним.¹

Итак, неверно, что Набоков пытается скрыться от читателя — но также неверно, что он просто обнажает перед читателем свои художественные приемы (еще одно известное мнение, высказанное впервые Ходасевичем). Если бы дело обстояло именно так, то это превратило бы читателя набоковских романов в некоего литературного туриста, обозревающего строительную площадку возводимых перед ним сооружений, а самого Набокова — в гида, поясняющего наблюдателям те или иные методы строительства. Мы, однако, уже видели, что взгляд у Набокова *предшествует* процессу творчества. В онтологическом пространстве, где писатель впервые встречается с читателем, еще нечего обнажать. К моменту встречи нет ни художественных приемов, ни даже индивидуальной личности — там присутствует только наш взгляд и ответное осознание этого взгляда. Все набоковские художественные приемы несут в себе эту ситуацию как зародыш структурной активности. Романы Набокова *нереалистичны*: они не показывают, не обнажают, не представляют; их основание глубже уровня репрезентации независимой реальности, будь это реальность событий или реальность литературных приемов. Набоковский мир начинается с контакта и строится из контакта.

Речь при этом идет о контакте в самом широком смысле — о некоем измерении бытия. Набоков исследует, что может происходить в этом измерении, и доходит в своих экспериментах до его последних пределов. Если Федор из «Дара» есть крайний пример *признания* публики, то карикатурист Горн из «Камеры обскуры» воплощает противоположную крайность. Согласно ему,

Самые смешные рисунки в журналах именно и основаны на этой тонкой жестокости с одной стороны и глуповатой доверчивости — с другой: Горн, бездейственно

¹ Мы уже изучали последствия «предательства публики» в предыдущих главах; что же касается этого явления в литературе, то лучше всего отношение Набокова к писательской слепоте представлено в открыто сатирическом эпизоде «Дара», где драматург Буш торжественно читает вслух свою метафизическую пьесу, не замечая неслышной истерики хохота, охватывающей его вежливых слушателей.

глядевший, как, скажем, слепой собирается сесть на свежеевыкрашенную скамейку, только служил своему искусству.

(Набоков, Романы, с. 324)

Отношение Горна по ходу сюжета к ослепшему Кречмару есть лишь продолжение его творческого кредо, «тонкая жестокость плюс глуповатая доверчивость». Артист и творец, согласно этому кредо, для успеха своего искусства нуждается в жертве. Становясь невидимым и начиная манипулировать ею, артист ослепляет жертву. После этого он либо сам наслаждается плодами своего преимущества, либо разделяет его со зрителем-сообщником, создавая из жертвы *карикатуру*. Жестокость плюс доверчивость, таким образом, означает слепоту жертвы плюс невидимость артиста/зрителя.

В противовес Федору, для которого художественный акт связан с готовностью выйти на обозрение, Горн мыслит творчество как уход из-под взгляда. Он полностью рассчитывает на гипнотический потенциал слепоты, на истечение бытия ослепленного существа в направлении зрителя. Именно это уходящее от жертвы бытие, впитываемое наблюдателем, и является в философии Горна основой эстетического чувства. Искусство, в его определении, оказывается по природе своей паразитично, будучи связано с удовлетворением экзистенциальных appetitов. Артист «выдает» драгоценную субстанцию бытия из других и кормится ею: он обнаруживает и художественно организует моменты слепоты, и, если слепых жертв не находится, выбирает зрячих и лишает зрения. При этом он морально оправдывает свои действия эстетическим характером задачи. С формальной точки зрения методом артиста становится невидимость в сочетании с вездесущностью.

В ходе сюжета «Камеры обскуры» Горн использует этот метод. Его безопасность (недоступность для взгляда) нарушается лишь в конце романа, когда внезапно появившийся Макс застает его в комнате слепого Кречмара. Взгляд, нагота и боль играют в этот момент одинаково важную роль:

Макс схватил трость, лежавшую на полу, около кресла, догнал Горна — Горн обернулся, выставил ладони, — и

Макс, добрейший Макс, который в жизни своей не ударил живого существа, со всей силы треснул Горна палкой по голове около уха. Тот отскочил, продолжая усмехаться, — и вдруг произошла замечательная вещь: словно Адам после грехопадения, Горн, стоя у стены и осклабясь, пятёрней прикрыл свою наготу.

(Набоков. Романы, с. 386)

В этом эпизоде Горн в первый раз чувствует силу взгляда, непосредственно переживая присутствие и свободу другого. Он видит себя глазами Макса. Набоков сравнивает этот момент с библейским эпизодом Падения. Горн теряет невинность невидимости и тут же познает стыд. Это он голый человек под взглядом Макса. Это его бьют тростью за совершенное им деяние. Горн, наконец, вынужден принять бытие-для-другого как аспект своего бытия.

Случай Германа из «Отчаяния» сложнее, так как он находится посередине между Горном и Федором, между паразитизмом и партнерством взгляда. Для понимания ситуации в этом романе необходимо обратиться к моральным основаниям искусства. Искусство, если рассмотреть его как особый тип отношения автора к другому (к воспринимающему, читателю или зрителю), необходимым образом связано с обращением к его свободе. В этом искусство подобно любви — и то и другое исключает насилие. Как в акте любви, так и в акте признания художественного произведения обязательно присутствует элемент добровольности. Любая попытка добиться насильственного признания немедленно выводит ее автора из области искусства. Артист, писатель, художник не может ни угрожать нам, ни шантажировать нас, ни вообще никаким форсированным образом навязывать нам свою волю. Эстетическая реакция является таковой, только если она свободна.¹ Искусство в этом

¹ Сартр в книге «Что такое литература» пишет: «Книга, таким образом, не есть инструмент, не средство для достижения некоего результата: она предлагает себя свободе читателя в качестве цели. (...) Если я призываю читателя продолжить начатое мной предприятие, то этим подразумевается, что я рассматриваю его как чистую свободу, чистую творческую способность, безусловную активность; я в этом случае не обращаюсь к его пассивности — иными словами, не пытаюсь повлиять на него, намеренно внушая ему чувства страха, желания или гнева» (Sartre, 1948, p. 60—62).

смысле необходимо этично, ибо относится к воспринимающему как к цели (как к субъекту) и никогда — как к средству (как к объекту).

Герман в «Отчаянии», бесспорно, претендует на определенную этику. Он совершает свое убийство в духе Категорического Императива. Он утверждает, что его преступление не является ни актом частного насилия, ни попыткой извлечь одностороннюю выгоду. Герман настаивает на универсальности своего поступка. Он искренне пытается убедить читателя, что максима его убийства (искусство оправдывает преступление) — универсальный закон. Максима эта, однако, внутренне противоречива. Она ставит артиста-преступника в любопытное положение: окружающие оказываются потенциальным материалом для его преступления — средством, а не целью. В результате, настаивая на универсальности своего права на убийство, Герман не только отвергает Категорический Императив, но и лишает свои действия статуса искусства. Видя окружающих как художественный материал, как объекты лжи, манипуляции и насилия, он теряет их в качестве публики, способной *свободно* оценить эстетическое совершенство его замысла. Такая логически порочная концепция имеет своим основанием онтологический выбор Германа. Он решил *не быть* тем, кем его видят. Как следствие, он существует в режиме «гордыни» — его самооценка весит в его глазах неизмеримо больше, нежели то, что о нем думают другие. При этом он все же хочет быть артистом, рассчитывая на свободное принятие своих произведений и себя самого другими, равными ему существами. Герман являет классический пример того, что Сартр называет «дурной верой» (*mauvaise foi, самообман*) — состояния, когда в сознании субъекта одновременно действуют несовместимые и взаимно отменяющие представления. Герман хочет признания от тех, в чью способность адекватно оценить его не верит; он ищет свободного приятия у тех, чью свободу отрицает.

Итак, на тематическом уровне весь спектр набоковских артистов — писателей, преступников, шахматистов — заключен между шпионажем и театром. Это не просто крайние точки шкалы, но конкретные элементы бытия персонажей,

присутствующие в романах в качестве составляющих сюжета и характера. Каждый герой Набокова, строя себя под взглядом окружающих, открывается этому взгляду и в то же время пытается его избежать. Даже Федор в «Даре», несмотря на крайне напряженное и утонченное взаимодействие с читательским вниманием, организует это взаимодействие не только на основании доверия и открытости, но и на основании секрета и инкогнито. Его бытие есть некое равновесие противоположных элементов, баланс доступности и соглядатайства, театра и шпионажа. Это равновесие — его структура и виды — крайне важно в набоковской концепции искусства.

Рассмотрим поэтому подробнее, как заданы в «Даре» два вышеупомянутых режима отношения к публике. В конце третьей главы Федор читает Зине черновые варианты своей биографии Н. Г. Чернышевского:

Одаренная гибчайшей памятью, она как плющ обвивалась вокруг слышанного ею, она, повторением ей особенно понравившихся сочетаний слов, облагораживала их собственным тайным завоем... В ее отзывчивости была необычайная грация, незаметно служившая ему регулятором, если не руководством.

(Набоков, т. 3, с. 185)

В начале этой главы мы уже встречались с подобным отношением Федора к читателю: он постоянно порождает себя и свои тексты в качестве ответов на обращенное к нему внимание; «отзывчивость» публики служит ему «регулятором» и «руководством».

Существует, однако, и противоположный элемент. В первой главе Федор, описывая свои игры с сестрой, говорит:

Автору приходилось прятаться (речь теперь будет идти об особняке Годуновых-Чердынцевых на Английской набережной, существующем и поныне) в портьерах, под столами, за спинными подушками шелковых оттоманок — и в платяном шкапу, где под ногами хрустел нафталин и откуда можно было в щель незримо наблюдать

за медленно проходившим слугой, становившимся до странности новым, одушевленным, вздыхающим, чайным, яблочным...

(Набоков, т. 3, с. 15)

Мы узнаем в этом отрывке очередное приключение инкогнито. Оно начинается с детской игры в прятки, которая принимает неожиданный оборот: оставаясь в укрытии, Федор наблюдает за неучаствующим в игре слугой. Происходит маленькое чудо. Невидимость наблюдателя трансформирует объект наблюдения. Незнание того, что на него смотрят, лишает слугу защитной оболочки сознания себя и позволяет Федору увидеть скрытую реальность. Слуга, за которым подглядывают, начинает излучать бытие — вкус, запах, дыхание, жизнь, смысл. Вышеприведенный отрывок показывает, что это существенно художественное событие, и возможность извратить его, извлекая паразитическую выгоду, не отменяет его капитального значения в мире Набокова. Не только Смуров, Герман и Горн — злодеи, эксцентрики и монстры — скрываются в романах от взгляда, но также и Федор, Лужин и Цинциннат — персонажи, к которым автор явно расположен.

Набоковский герой-артист существенно противоречив. Он одновременно «публикует себя» и наблюдает за своей публикой из-за защитных конструкций инкогнито. Возможно, мы имеем дело с игрой? Не являются ли, скажем, шахматы достаточной моделью набоковского искусства? Такое предположение не совсем верно. Шахматная игра регулируется, в конечном счете, гегелевским принципом борьбы за признание, тогда как у Набокова потребность в признании уравнивается потребностью в невидимости. В этом отношении достаточно вспомнить Цинцинната, основа личности которого настолько глубоко скрыта от окружающих, что проблема прямого признания в его случае просто неприменима. Романы Набокова требуют более тонких моделей отношений между субъектами, нежели простая идея антагонистической игры.

Для того чтобы найти подход к таким моделям, следует еще раз отметить, что бытие для Набокова тесно связано с ценностью. Потребность в признании для Набокова есть

потребность *порождать и переживать себя как ценность в глазах другого*; стремление же к инкогнито связано с попыткой *порождать и переживать другого как ценность для себя*. Это базовая онтологическая оппозиция — «быть необходимым другому» против «пользоваться другим» — создает пространство возможных мотивов. Именно в нем разворачиваются действия набоковских героев. Как только мы начинаем различать подобное пространство, немедленно появляется возможность определить, к чему же стремится Набоков. Его цель — *равновесие*. Равновесие приобретения и отдачи, непрозрачности и обозримости. Успешная индивидуация — порождение себя как онтологически состоятельной личности — требует именно такого равновесия и нарушается, если субъект сдвигается в одну из крайностей. Односторонняя выгода паразитизма так же неприемлема, как и вульгарная благотворительность слепой растраты бытия. Купальщики, разлагающиеся под взглядом Федора, являются близкими родственниками Горна и Мсье Пьера, которые в конце соответствующих романов показаны как *ложные индивидуумы*, зависимые в своем бытии от дающих им жизнь источников (от Кречмара и Цинцинната). Паразиты в набоковском мире так же готовы к возвращению в небытие, как и безликие сгустки человеческой массы.

Как следствие, мораль, зависящая от равновесия перетекающей между субъектами ценности, не может являться результатом контракта. Мораль равновесия у Набокова связана более с эффективностью и совершенством, нежели с обязательством, и поэтому требует приведения в действие способностей, а не усилия воли. Онтологическая справедливость должна осуществляться постоянно и непрерывно, и для осуществления ее необходима определенная *виртуозность бытия*¹. Эта виртуозность по природе своей почти недостижима. Лишь избранные могут в ней преуспеть. Трудно достичь нужной меры инкогнито и публичности. Трудно поддерживать одновременно цельность «Я» и солидарность с другими. Поэтому индивидуация у Набокова есть чреватый многими опасностями процесс: при недостаточной ее интенсивности

¹ См. связанный с этим анализ концепции такта в книге Гадамера «Истина и метод» (Gadamer, 1989, p. 16).

субъект растворяется в массе¹; при избытке он оказывается замкнут в герметическом мире своих собственных фантазмов. Индивидуация подразумевает искусство.

Все вышесказанное применимо к искусству литературы — иными словами, к отношениям автора и читателя². Кто доминирует в них? Кто доступен, кто скрыт и в какой степени? За кем остается последнее слово? Ответ на эти вопросы связан с фигурой *персонажа*. Персонаж служит онтологическим регулятором отношений между автором и читателем, а его бытие является средой их взаимодействия. В персонаже автор являет себя читателю, одновременно скрываясь от него, выставляя перед собой новую, отличную от собственной индивидуальность.

Здесь есть нечто большее, нежели простая тавтология. Восприятие литературного произведения с вымышленным сюжетом необходимо содержит онтологический конфликт. С одной стороны, иллюзия правдоподобия заставляет нас воспринимать действия персонажей как события их жизни, как результаты их выборов или обстоятельств. С другой — мы понимаем, что сами эти выборы и обстоятельства непрерывно измышляются автором. Читателю приходится все время сопоставлять экзистенциальную реальность поступков и переживаний и эстетическую реальность их творения. Адекватное восприятие романа целиком зависит от нашей способности проследживать *одновременно* две независимые причинности — причинность романного мира и причинность эстетической структуры. Без такой одновременности литература исчезает, и остается либо психическая аберрация наивной веры в реальность героев, либо теоретическая аберрация веры в замкнутый на себя, лишенный семантики язык.

Именно в смысле этой двойственности персонаж есть онтологически неопределенное существо. Как агент романного мира, он отличается от автора; как сумма слов и приемов,

¹ Еще один вариант недостатка приватности являет нам Щеголев из «Дара», человек «с одним из тех открытых русских лиц, открытость которых уже почти непристойна» (Набоков, т. 3, с. 60).

² Наиболее известные обсуждения этих отношений в набоковских романах содержатся в следующих книгах: Couturier, 1983; Tammi, 1985; Kuzmanovich, 1988; De Jong, 1994; Blackwell, 1995.

он совпадает с результатами его эстетической деятельности. Именно поэтому, вопреки распространенному мнению, персонаж является пунктом, в котором автор *максимально удален* от читателя. В тексте все элементы так или иначе исходят от автора, выявляющегося в каждом слове, знаке препинания и детали. Если у автора и существуют какие-либо пути скрыться от направленного на него взгляда, то они могут быть связаны только с введением третьего лица между ним и читателем. Этим третьим лицом является персонаж. Когда он возникает на сцене романа, это всегда означает, что автор ищет укрытия за барьером нового бытия. Персонаж необходимым образом есть элемент авторского инкогнито.

Современная повествовательная теория еще более усложняет этот анализ. Между измышляющим автором, действующим персонажем и читающим читателем различается еще один уровень — рассказчика-фокализатора. Этот уровень играет важную роль в равновесии видимости и невидимости между вовлеченными сторонами.

Проблема фокализации у Набокова была рассмотрена в первой главе. Поговорим теперь подробнее о рассказчике. Набоков постоянно помнит об этом агенте и развивает его структурные возможности. Хронологическая последовательность его романов выявляет радикальное изменение роли и функции рассказчика в строении романного целого. Если в ранних романах («Машенька», «Король, дама, валет», «Камера обскура», «Подвиг») рассказчик безличен, то в поздних («Отчаяние», «Приглашение на казнь», «Соглядатай», «Дар») он становится одним из главных героев. Может показаться, что, осуществляя эту перемену, автор приближается к читателю и открывается ему; на самом же деле, имеет место обратное. Очеловеченный рассказчик отделяет Набокова-автора от читателя, скрывает его.

Определим расстояние между автором и читателем как количество разделяющих их агентов. Кратчайшим это расстояние оказывается при прямом обращении автора к читателю, ибо между ними в этом случае никого нет. Зазор увеличивается с появлением персонажей и рассказчика и в значительной мере зависит от типа рассказчика. Безличный рассказчик — самый

прозрачный и незаметный вариант. Читатель почти автоматически отождествляет его с автором. Для того чтобы еще более отдалиться от читателя, автору необходимо возмутить прозрачную среду безличного повествования, привлечь внимание к дистанции между повествуемым и повествующим. Для этого имеется множество приемов: различные голоса и точки зрения, ложь, логически противоречивое повествование, прямые предупреждения читателя и, наконец, введение рассказчика как персонажа¹. Создавая нового личного агента, автор делает еще один шаг назад. Теперь между ним и читателем есть два полностью очеловеченных — барьера, рассказчик и персонажи. Они и составляют авторскую стратегию инкогнито: «извергая» из себя персонажа, автор скрывает свою личность; «изрыгая» рассказчика, автор маскирует свой голос.

Процесс возникновения рассказчика-персонажа у Набокова крайне сложен и требует специального рассмотрения. Особого внимания заслуживает тот факт, что в последних романах — «Соглядатае», «Приглашении» и «Даре» — не только личность рассказчика, но и сам тип его до конца остается *секретом* для читателя. В этих романах мы не знаем даже, личным или безличным является повествование. Вопрос «кто говорит?» становится в них не просто формальным способом анализировать точку зрения, но драматическим и причинным центром сюжета.

Почему личность и тип рассказчика так важны в набоковских романах? Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо понять, каковы в них отношения между действующим и повествующим «Я», а также уяснить, как эти отношения влияют на ситуацию читателя.

В предыдущей главе мы рассмотрели первую часть этой проблемы: дистанцию между рассказчиком как повествователем и рассказчиком как действующим лицом. Было отмечено, что дистанция эта является результатом разработки Набоковым понятий самосознания и автореференции. Мы показали, что повествовательная ситуация в «Соглядатае», где рассказчик

¹ Анализ различных методов самореференции автора сквозь повествование рассказчика в романах Набокова проделал Тамми: Tammi, 1985, p. 40.

оказывается в конце одним из персонажей, подобна тому, что мы находим в «Даре», где в финале выявляется идентичность рассказчика и главного героя. Мы также показали, что Цинциннат, пытающийся покинуть мир своего сна, подобен Лужину, пойманному внутри своей игры. Эти параллели наводят на следующее предположение: повествовательная структура поздних романов Набокова связана не просто с тем, кто рассказчик, но с общим статусом всех персонажей и событий.

Поздние романы Набокова разворачиваются вокруг главных героев, которые в том или ином смысле порождают окружающий их мир. Каждый роман реализует этот основной принцип по-своему. В «Приглашении», к примеру, Цинциннат порождает свой мир в онтологическом смысле. Все детали его вселенной¹, какими бы чуждыми ему и враждебными они ни казались, формируются из его субстанции. Главный герой, как черепаха в панцире, замкнут внутри разросшейся части своего собственного бытия. Цинциннат, следует повторить, есть более радикальная версия Лужина, пойманного внутри мира, который скрытым от него образом проистекает из его собственной индивидуальности.

Миры романов «Соглядатай», «Дар» и «Отчаяние» порождаются их героями в другом смысле. Смуров, Федор и Герман Карлович *сочиняют* их. Они осознают свою роль источника реальности и обдуманно изобретают ее. Из отражений и двойников они превращаются в оригиналы. Из объектов самосознания они превращаются в его субъектов.

Замечательно, что в ходе этой метаморфозы герои Набокова осознают присутствие читателя. Более подробно этот ключевой вывод можно сформулировать так: *процесс осознания себя в качестве автора своего мира существенным образом связан у Набокова с процессом обнаружения зрителя*². Если Лужин, герой одного из ранних романов, замкнут внутри себя, не понимая, что его вселенная-ловушка есть он сам, то

¹ За исключением загадочных «существ» в самом конце — подлинно других людей.

² Тамми движется в этом направлении, замечая: «Центральная проблематика набоковских текстов всегда основана на принципах их собственной упорядоченности: связь между жизнью человека и ее литературным представлением становится главной темой Набокова» (Тамми, 1985, р. 21).

Цинциннат приходит постепенно к усмотрению этой связи и оказывается способен вырваться из мира сна навстречу ожидающим его реальным существам. Герман в «Отчаянии» пишет свой роман, постоянно, порой навязчиво обращаясь к читателю и домогаясь его признания. Наконец, Федор и Смуров уже полностью обращены к читательскому взгляду, сознательно сочиняя свои тексты и свои миры, учитывая в них вероятные реакции читателя. Композиционные приемы поздних набоковских рассказчиков целиком построены вокруг игры с читательским восприятием.

Игру эту можно назвать игрой в прятки. Осознавая себя в качестве авторов, набоковские герои обращают против читателя свое инкогнито. В результате, позиция и ситуация читателя кардинально меняются. Вспомним, что в ранних романах драматическая ирония и ненадежная фокализация являлись пространством, где автор через головы слепых персонажей прямо обращался к читателю. Слепота монад там была основана на данной нам автором возможности видеть; работа часовой вселенной держалась на том, что автор и читатель являлись сообщниками в наблюдении за ничем не подозревающими персонажами¹. Поздние романы уничтожают это сообщничество и обращают принцип слепоты против читателя. В «Соглядатае», самом отчетливом примере такого романа, читатель является *наименее информированным* из всех участников². Читатель знает меньше, чем все персонажи, и катастрофически меньше, чем рассказчик. Используя развитую в первой главе теорию фокализации, можно сказать, что повествование в «Соглядатае» ведется *с точки зрения читателя*, ибо парадоксальную перспективу этого романа нельзя связать ни с каким другим агентом. Читатель в нем выполняет роль фокализатора, ибо повествование — представление событий — организовано именно вокруг его ограниченного видения.

¹ «Драматическая ирония всегда строго зависит от того, что читатель или зритель знают нечто о персонаже и его ситуации, о чем сам персонаж не догадывается. (...) Такого рода моменты возможны, как мы видели, только если автор уверен, что мы знаем, что он знает, что мы знаем — иными словами, если автор и публика вместе смотрят сверху вниз за тем, как персонажи совершают свои ошибки» (Booth, 1961, p. 255).

² Стоит сравнить случай «Соглядатая» с «Отчаянием», где наименее информированным агентом является рассказчик.

Примерно так же построен и «Дар». Кроме обычной перспективы — мы видим события с точки зрения Федора, — в «Даре» есть еще одна кардинальная особенность. Она связана со следующим вопросом: кому принадлежит *повествовательный голос*? Может ли читатель «Дара» в конце первой главы однозначно ответить, кто является его рассказчиком? Нет. С самого начала рассказчик никогда не представляется читателю, не называет себя по имени и не выдает своей связи с событиями. Это создает четкий контекст безличного повествования. В рамках этого контекста читатель интерпретирует местоимение «я», появляющееся в тексте, как часть мыслей Федора, передаваемых в рассказе наряду с описанием окружающих героя предметов и людей. Даже когда рассказ от первого лица содержит события и ситуации, отдаленные от чувств и восприятий Федора, это рассматривается как вставные отрывки его текстов. Безличный рассказчик в этом случае воспринимается как отступивший на задний план, но все же косвенно присутствующий агент. Изначальный контекст безличного повествования, таким образом, достаточно мощен для объяснения всей столь характерной для «Дара» сложной игры местоимений и голосов. Контекст этот рушится лишь в самом конце после прямого указания, что Федор собирается написать роман, содержание которого идентично только что прочитанному нами тексту. В этот момент мы переосмысливаем всю повествовательную структуру. Мы понимаем, что Федор является и героем, и автором, и рассказчиком «Дара»; безличный повествователь не просто отступает на задний план, но исчезает вовсе; мы осознаем, что это сам Федор, сочиняя роман о своем прошлом, называет себя «он», а также, что некоторые куски, написанные от первого лица, принадлежат не герою, а его более поздним версиям, автору или рассказчику. В этом смысле структура «Дара» аналогична тому, с чем мы сталкиваемся в «Соглядатае», где читатель систематически не допускается до ключевого факта повествования и лишь в конце узнает об истинном положении дел.

Подведем итог. Если в ранних романах автор через головы персонажей обращался к читателю, то в «Соглядатае» и «Даре» ситуация иная: автор/рассказчик посылают сообщения

через голову читателя. К кому? К кому обращается Федор-автор «Дара», играя местоимениями таким образом, что читатель, не дойдя до конца, не может осознать истинный смысл этой игры? К тому, очевидно, кто, закончив роман, принимается за него сначала, пытаясь уяснить, что же происходит на самом деле — к *перечитывателю*. Перечитыватель есть тот агент, который получает от автора-рассказчика сообщения, недоступные читателю. Именно перечитыватель возвращается к началу «Соглядатая» и обнаруживает косвенные указания на истинную природу Смурова; именно он вновь проходит все эпизоды «Дара» и на этот раз правильно и окончательно интерпретирует вторжения первого лица как проявления Федора-автора, а не мысли Федора-героя. Читатель же присоединяется к персонажам в качестве жертвы драматической иронии. Автор и перечитыватель вместе наблюдают за тем, как читатель слепо совершает свои ошибки.

Повторное чтение, без сомнения, важно при восприятии любого литературного произведения, а также всякого произведения искусства, где существенную роль играет время — музыки, кино и театра¹. Воспринимающий по определению не имеет доступа к более поздним частям «текста». Значение ранних эпизодов необходимым образом меняется тем, что происходит позже. Восприятие любого временного произведения (как, впрочем, и сам опыт переживания времени) подразумевает возвращение назад и вторичное проживание прошлых (начальных) ситуаций в свете знания финала. Для того чтобы увидеть, в чем же состоит особенность именно набоковского отношения ко времени в повествовании, необходимо понять, *на каком структурном уровне разворачивается в его романах акт перечитывания*. Если взять обычное повествование, в котором относительно линейно рассказывается некая последовательность событий — скажем, «Отцы и дети» Тургенева, — то ретроактивное влияние более поздних эпизодов на смысл более ранних происходит там на уровне вымышленного мира и событий, в нем происходящих. Будущее,

¹ Самый подробный анализ связи времени и повествования проделан Морсоном (Morson, 1996) на основе методологии Бахтина.

становясь настоящим, изменяет смысл прошлого. Узнав о смерти Базарова, мы переосмысливаем все, что происходило с ним в начале книги. Центральными понятиями в таком перечитывании являются причинность, совпадение, судьба: перечитыватель должен увидеть, как ранние события, сцепляясь, вызывают более поздние, как причины приводят к следствиям, как будущее скрыто присутствует в настоящем. С подобным повествованием мы сталкиваемся и в ранних романах Набокова. Ситуация в «Соглядатае» радикально иная. Перечитывание этого романа мало связано с событиями и их причинностью. Возвращаясь к началу «Соглядатая» мы обнаруживаем особый способ рассказа о событиях — настолько особый, что сами события по сравнению с ним кажутся малозначительными. Ретроактивное смысловое действие «позже» на «раньше» связано в этом романе с уровнем повествования.

Случай «Дара» более сложен, ибо содержит оба вышеупомянутых типа ретроактивного изменения смысла. С одной стороны, мы прослеживаем сюжет и вместе с ним тайное действие судьбы, пытающейся свести Федора и Зину; с другой — обнаружив, что Федор является и автором, и рассказчиком «Дара», мы возвращаемся к началу и переосмысливаем всю структуру повествования, оценивая то, как искусно Федор *представляет* нам историю этой встречи¹. «Дар» можно назвать не только романом судьбы и интерпретации, но также и романом повествовательного инкогнито и структурного перечитывания.

Сходства между этими двумя типами романа очевидны: оба зависят от закона линейности чтения, согласно которому поздние сегменты текста изменяют смысл ранних; оба требуют возвращения к началу и переосмысления его в свете конца. Однако в романе судьбы и интерпретации читатель делает это самостоятельно. Никакой повествовательный агент, включая автора, прямо не подстрекает его вернуться к началу. Более того, придумывая последовательность эпизодов своего сюжета и повествуя их безлично, автор как раз и пытается устранить

¹ Можно предположить, что Федор-автор пытается показать, что действие Судьбы сходно с его собственными художественными (повествовательными) стратегиями.

личное вмешательство. Автор представляет нам события, как причинно вызывающие одно другое, и ставит нас один на один с миром, где они происходят. Мы сами должны сделать свои выводы. Одиночество читателя лицом к лицу с причинностью и телеологией событий есть существенный компонент романа судьбы и интерпретации.

В романе же повествовательного инкогнито — специфической набоковской разновидности — ситуация иная. Читатель непосредственно сталкивается с личным агентом, автором-повествователем, и это столкновение оказывается в некотором смысле главнее событий.

Как происходит это столкновение? О чем повествуют авторы-рассказчики поздних романов? О себе. Смуров и Федор являются темой, сюжетом и *субстанцией* «Соглядатая» и «Дара», так же как Цинциннат является субстанцией «Приглашения». Еще более важно даже не то, о чем они повествуют, а то, о чем они умалчивают: на всем протяжении своих историй они скрывают от читателя идентичность героя и рассказчика. Автоповествование в поздних романах Набокова подавляет свою «авто» природу — онтологическую связь субъекта и объекта повествования —, и это сокрытие становится центральным моментом романа. Обнаруживая его в конце и превращая читателя в перечитывателя, набоковские авторы-рассказчики стремятся отправить его к началу и заставить оценить не столько поверхностные события сюжета, сколько их собственные сложные и тонкие методы маскировки и намека — искусство индивидуации под взглядом.

Мы добрались, наконец, до пункта нашего исследования, в котором возможно сопоставить экзистенциальные стратегии набоковских героев и структурные стратегии набоковских авторов. Основой их сходства и, в конечном итоге, единства является упомянутая выше виртуозность бытия — способность достигнуть онтологического совершенства под взглядом. Эта виртуозность заключается у Набокова не в усиленной видимости (экспрессии, саморекламе) и не в полной невидимости (паразитизме), но в их балансе особого рода, а именно: в *театрализации самосокрытия*, в спектакле невидимости. Отчетливое и ясное ускользание, овеществленная нематериальность

— таковы в романах результаты успешного усилия удержаться в бытии. Вся набоковская феноменология гармонической хрупкости, утонченного равновесия, совершенства связана с его пониманием существования под взглядом. В этом смысле центральным персонажем всех русскоязычных романов является Цинциннат: в нем принцип видимости невидимого становится буквальным. В «Приглашении» мы так и не узнаем, что же скрывается за непрозрачностью главного героя. Мы не получаем доступа к его истинной природе. Роман не раскрывает спрятанного, не разоблачает тайны. Кружа вокруг Цинцинната, мы (вместе с остальными персонажами) вовлекаемся в спектакль самой непрозрачности, невидимости как таковой. Бесконечно, всеми возможными способами Цинциннат разворачивает для нас театр своей недоступности.

То же самое происходит в «Соглядатае» и «Даре» — с той только разницей, что если Цинциннат невидим от рождения, Смуров и Федор *делают* себя невидимыми. Их действия намеренны: вместо того чтобы являть себя в искусстве, они используют искусство для того, чтобы себя скрывать. Тип их взаимоотношений с читателем можно назвать *мимикрией*.

Мимикрия, как ее понимает Набоков, есть выведенное на сцену искусство ускользания от взгляда¹. Явление это интересовало его и как писателя, и как ученого. Даже в природе, утверждает он, искусство мимикрии зачастую превосходит нормальные потребности самозащиты:

Он [отец Федора] рассказывал о невероятном художественном остроумии мимикрии, которая необъяснима борьбой за жизнь (грубой спешкой чернорабочих сил эволюции), излишне изысканна для обмана случайных врагов (...) и словно придумана забавником-живописцем как раз ради умных глаз человека...

(Набоков, т. 3, с. 100)

¹ Роже Кайуа развивает альтернативную теорию мимикрии (Caillouis, 1963). Его идеи особенно любопытны, так как он, подобно Набокову, строит свои аргументы на основе научных наблюдений за насекомыми.

Набоковская мимикрия — весьма тонкое понятие. Она отличается от имитации — иными словами, от простой попытки подражать или копировать, оставаясь собой и лишь надевая маску. Она также отличается от полного растворения в чужой индивидуальности. Определяющая черта мимикрии — ее самовыявление, причем особого рода. С одной стороны, ее собственный избыток, о котором говорится в вышеприведенном отрывке, привлекает к ней внимание; с другой — она скрывает свой источник в самом процессе явления себя этому вниманию. Набоковская мимикрия никогда не прячется полностью, никогда не уходит из-под взгляда — это было бы ее поражением. Скорее, в ее намерение входит стать, насколько это возможно, заметной и экспрессивной, но как раз в своем усилии избежать идентификации и раскрытия.

Самовыявление — некая окончательная честность — делает искусство мимикрии моральным¹. Сравнивая собственные художественные методы, во многом основанные на мимикрии, с методами реалистического романа, Набоков пишет:

Хорошая картина с использованием оптической иллюзии, по крайней мере, показывает, что художник никого не обманывает.

(Nabokov, 1973, p. 165).

Реалистический роман представляет читателю имитацию реальности, скрывая от него при этом ее сфабрикованный характер; оптический же трюк не скрывает своей искусственной — искусной — природы. Будучи игрой равных партнеров, мимикрия никогда не имеет своей конечной целью манипуляцию. На определенном уровне она всегда признает партнера и его свободу. «Умные глаза» зрителя есть необходимое условие ее существования.

Еще один центральный для набоковского творчества образ — шахматная задача² — представляет с несколько другой

¹ Роу чувствует моральные нюансы набоковской мимикрии, когда пишет: «В своих обманчивых, но странно честных текстах г-н Набоков прилагает замечательные усилия, чтобы давать только истинную информацию, даже в те моменты, когда он намеренно вводит читателя в заблуждение» (Rowe, 1974, p.179).

стороны все, что мы наблюдаем в мимикрии. Наше желание справиться с задачей проистекает из того, что ее решение от нас скрыто. Само это решение — конкретная последовательность ходов — с точки зрения игровых шахмат может быть заурядным. Жизнь задачи в другом — в том, насколько искусно решение от нас спрятано. Сочинение шахматных задач основано на деликатном искусстве сокрытия их решений. И искусство это подобно любому другому: оно содержит свои собственные традиции, правила, логику, время, характер, чувство — короче, все необходимые компоненты эстетического бытия. В шахматной задаче это *искусство сокрытия* выведено на сцену. После того как задача решена, ее «перечитыватель» возвращается к началу процесса и вместе с автором оценивает ее сюжет, состоящий целиком из скрывающих решение маневров:

Все было осмыслено, и вместе с тем все было скрыто. Каждый творец — заговорщик; и все фигуры на доске, разыгрывая в лицах его мысль, стояли тут конспираторами и колдунами. Только в последний миг ослепительно вскрывалась их тайна.

(Набоков, т. 3, с. 154)

Искусство шахматной задачи может служить формальным прообразом эстетических и экзистенциальных рекомендаций Набокова. Оно содержит грамматику, определяющую положения партнеров (автора и читателя), их роли, успехи и неудачи их действий, типы усилий и ответственности, распределение смысла — общую грамматику бытия и ценности, пронизывающую все творчество Набокова, от замысла персонажей до причинности сюжетов. Эта грамматика также определяет его стиль, главной фигурой которого является *ирония*.

² Вот хорошо известное определение из «Сильных мнений»: «Задачи есть поэзия шахмат. Они требуют от сочинителя тех же качеств, что характеризуют все достойное искусство: оригинальности, изобретательности, гармонии, точности, сложности и великолепной неискренности» (Nabokov, 1973, p.160—161). В статье «Честность набоковских обманов», где приводится эта цитата, Роу также упоминает о связи шахматных задач и мимикрии.

Иронию можно понимать по-разному¹. Иногда ее рассматривают просто как более мощный способ коммуникации: если обычное изъявительное предложение передает только одно утверждение, то ироническое высказывание удваивает содержание, ибо его смысл состоит из двух, до определенной степени противоречащих (и дополняющих один другой) элементов. Это позволяет отправителю иронического сообщения увеличить пропускную способность коммуникации, не изменяя канала. С этой точки зрения, ирония связана с многозначностью смысла и принадлежит к области дискурсивной экономии.

Набоковская ирония другого рода. Ее центральным моментом является не умножение, а *сокрытие* смысла, — иными словами, то, как внешний смысл иронического высказывания *скрывает* его внутренний смысл. Соответственно, для получателя ирония является скорее проблемой, чем сообщением. Подобно шахматной задаче, она приглашает нас искать решение и, после того как оно найдено, оценить способ, которым оно маскировалось. В конечном счете набоковская ирония рассчитана более на оценку мастерства отправителя, чем на понимание сообщения, которое он посылает.

Будучи одним из вариантов индивидуального бытия в речи, ирония требует тонкого равновесия. Слишком настаивая на критике своего внешнего смысла, она обращается в сатиру; слишком выдвигая на передний план свой подтекст, она становится обыкновенной двусмысленностью. В набоковском понимании, ирония как таковая не пытается ничего сообщить. Его романы (он сам много раз подчеркивал это) не обладают никаким идеологическим содержанием — в некотором смысле, они есть длинные иронические конструкции. Их сущностью в этом контексте является определенная негативность, а именно: негативность, направленная на подавление или сокрытие их же собственного смысла. Мастерство ирониста состоит в том, что он как можно более точно и эстетически совершенно направляет свой дискурс против его пропозициональной природы.

¹ Удо Жапп обсуждает иронию в метафизическом контексте (Лейбниц, возможные миры, точка зрения). См.: Japp, 1983, p. 11—23. По поводу отношения иронии к маскировке и игре, см.: Caillois, 1958.

В идеальной форме ирония есть искусство самоотменяющей речи — речи с нулевым содержанием. И именно ее эстетический аспект — абсолютно отлаженное равновесие, нейтрализующее прямой смысл — спасает иронию от обвинения в нигилизме¹. Искусство сокрытия, заявленное как задача дискурса, есть основа иронической этики.

Понятие иронии гораздо шире той рассмотренной выше роли, которую оно играет в вопросах стиля. В своем современном виде это понятие распространяется далеко за пределы своего происхождения из риторики. Начиная с немецких романтиков, иронию обычно связывают с общим уровнем представления и определяют как дистанцию между автором и его произведением:

Дистанция, которую автор, используя техники, подчеркивающие вымышленный характер текстовой реальности, устанавливает между собой и своим произведением, акцентирует его художественность. Шлегель выражает это следующим образом: «Ирония есть перманентный парабазис» (Philosophische Fragmente, #668, KA XVIII:85). Парабазис в античном греческом театре означал прямое обращение автора к публике, часто при помощи специального посланца или хора; этим путем автор мог проникать внутрь созданного им произведения. Перманентный парабазис тут же перестает быть парабазисом, поэтому формула Шлегеля должна пониматься не прямо: ирония есть постоянное акцентирование искусственного, вымышленного характера произведения, снимающее всякую его претензию на реализм. В этом смысле [иронию определяют] как «средство, при помощи которого происходит авторепрезентация искусства как такового».

(Schoentjes, 1993, p. 95)

Это делает иронию почти тождественной *mise en abyme* (внутреннему отражению). Далленбах, автор канонического

¹ Янкевич называет ирониста «искренним лжецом» (Jankelevich, 1950, p. 133).

труда по данному вопросу, определяет *mise en abyme* следующим образом:

1) Введение в рассказ производителя или получателя повествования;

2) Выявление самого процесса порождения произведения или его восприятия;

3) Выявление контекста, определяющего (или определившего) творение/восприятие.

Общим элементом, объединяющим все три проявления *mise en abyme*, является то, что они, указывая на искусственность, делают невидимое видимым.

(Dallenbach, 1977, p. 75)

Связь иронии с *mise en abyme* ведет к возможности экзистенциальной интерпретации набоковских «вложенных миров»¹. Внутреннее вложение начинается в романах на микроуровне персонажей, являясь прямым результатом действия взгляда, и особенно скрытого взгляда. Тот, за кем наблюдают, необходимым образом оказывается окружен чужим смыслом, пойман посреди чужого мира — мира наблюдателя. Анализируя понятие стыда, мы видели, как Ганин в «Машеньке» ощущает себя захваченным врасплох в ловушке случайного фильма. Темы вложения, взгляда и кинофильма сливаются, в его случае, в одном целостном переживании. То же самое происходит во всех последующих романах. Любое проявление скрытого взгляда приводит к ситуации мира, вложенного в другой мир. Эта базовое отношение имеет несколько разновидностей. Иногда оно односторонне: Кречмар полностью погружен внутрь искусственной вселенной, созданной вокруг него Магдой и Горном. Чаще же оно обоюдно: Драйер, словно слепая кукла, пойман в сеть преступного плана Марты и Франца, в то время как они сами есть лишь живые манекены внутри его изобретательных схем. В «Отчаянии» мы встречаемся с

¹ Альфред Аппель обсуждает *mise en abyme* у Набокова в своем введении к «Аннотированной Лолите». Определяя это явление, он вводит свой собственный термин «инволюция» (involution) и анализирует его элементы: пародию, совпадение, узор, текст-в-тексте (Appel, 1970, p. 21—23).

последовательностью вложенных миров: Герман создает ложный мир вокруг Феликса, будучи при этом лишь персонажем внутри романа, создаваемого за его счет невидимым и вездесущим автором¹. В романе «Приглашение на казнь», подобном ленте Мебиуса, спящий Цинциннат замкнут внутри самого себя.

Ввиду такого разнообразия следует подчеркнуть еще раз: *онтология межсубъективности является у Набокова источником и основой последующих тем вложения реальностей, авторства (порождения мира) и иронии (театрализации авторства)*. Топологическая структура снаружи — внутри вырастает из экзистенциальной структуры видеть — быть видимым. В романах существует строгое подобие между взаимной жизнью персонажей и отношениями автора и читателя. И вымышленный мир сюжета, и метасюжетное пространство восприятия управляются одними законами — законами взгляда. Персонаж, внутри своей реальности выстраивающий инкогнито против другого персонажа; драматическая ирония, представляющая читателю слепого героя; повествовательная ирония, представляющая слепого читателя критическому взгляду перечитывателя — все эти темы и приемы взаимопроникают, образуя единое целое.

Проделанный анализ темы искусства у Набокова помогает нам определить экзистенциальную роль иронии как особого публичного режима существования смысла. *Смысл становится ироническим, осознавая направленный на него взгляд — точнее, осознавая себя под взглядом*. Ирония, в этом контексте, есть движение к сохранению приватности смысла — в противоположность к его слепому самораскрытию².

¹ Давыдов заметил, что ситуация в «Отчаянии», в некотором смысле, вырождена: текст, написанный Германом, включая название, полностью совпадает с текстом Набокова (Davudov, 1982, chp. 4).

² Как особый тип отношения к другому, слепая доступность взгляду решительно отличается от исповеди. Исповедь, безусловно, является самооткрытием, но намеренным и сознательным. Она подразумевает контроль над своими выразительными средствами, тогда как слепая доступность есть непреднамеренное и скрытое от самого субъекта истечение его бытия вовне. Как следствие, эти два режима подразумевают разных участников. «Партнером» слепца является паразит-соглядатай; партнером исповедующегося человека — священник-судья. Дискурсивно, исповедь соответствует Голосу, тогда как слепота связана с Фокализацией.

Помогая смыслу остаться под контролем порождающего его субъекта, ирония вводит принцип собственности в область обмена знаков. В этом качестве она крайне важна для Набокова. Смысл, подобно бытию, есть ликвидная и ускользающая материя. Как удержать его? Будучи высказано, оригинальное значение немедленно становится общим местом. Как помещать неконтролируемому присвоению смысла, его девальвации в публичном пространстве? Проблемы, с которыми столкнулся Набоков в отношении взгляда и бытия, также остро встают в ситуации речи или письма. Соглядатайство, открытость, слепота, кража, инкогнито, двуличность и лицемерие — все понятия бытия — могут быть переведены в термины смысла. Точка зрения, избыток и недостаток информации, интерпретация, пародия, вымысел, ложь — центральные набоковские темы.

Слияние тем бытия и смысла в набоковских романах заставляет нас вернуться к Бахтину, в особенности к его поздним работам. Ключевым понятием является в этой связи *диалог*. Если в ранних исследованиях Бахтин при помощи концепций тела и взгляда изучает физическое присутствие человека в конкретной ситуации, а также его взаимодействие с другими людьми, то в поздних работах он переходит к проблеме взаимодействия *смыслов*. Это соответствует переносу внимания с «поступка» на «слово».

Бахтинская теория диалога рассматривает смыслы как субъекты — как живые и действующие сущности, способные влиять друг на друга, менять друг друга в ситуации взаимного присутствия. Крайне важна идея Бахтина, что смыслы, особенно в жанре романа, осознают другие смыслы (в этот момент смысл становится «голосом») и, как результат, осознают себя. Не случайно, что Бахтин был первым, кто ввел и серьезно исследовал идеи интертекстуальности, цитаты и осознающего себя дискурса.

Романы Набокова («Дар» в особенности) могут служить весьма точной иллюстрацией бахтинской теории о том, что любой смысл в романе существует во взаимодействии с другими смыслами (в этом, по Бахтину, определение романа). Разнообразие голосов в «Даре» практически неисчерпаемо.

Во-первых, множество голосов Федора: его устная речь, его мысленная речь, его планируемые работы, стихи, опубликованная биография Чернышевского (сама полная разнообразных голосов) и, наконец, текст романа «Дар», автором которого он является. Затем, голоса членов семьи Федора, письма матери и отрывки из книг отца. Далее, голоса его друзей и знакомых (в частности, Буша и Кончеева), его критиков (несколько статей после выхода биографии Чернышевского), голос самого Чернышевского, обширно цитируемого в биографии, а также многочисленные голоса русских поэтов и писателей, рассеянные в разных местах «Дара». Разнообразие отношений между этими голосами также практически неограниченно. Цитаты представляют весь спектр, от ревнивого восхищения стихами Кончеева и полного приятия прозы Толстого до нейтрального представления фактической информации о Чернышевском и фарсовой сатиры «критических» рецензий на опубликованную книгу Федора. Помимо цитирования, в романе можно обнаружить другие типы диалогических отношений между голосами: точное воспроизведение научного дискурса, связанного с лепидоптерическими исследованиями отца Федора; намеренная имитация стиля русского реалистического романа в первом абзаце; стилизация прозы Пушкина в вымышленной автобиографии деда Федора; и так далее. Стилизация превращается в пародию, когда Федор обращается к текстам Н. Г. Чернышевского, обсуждает Гончарова и Писемского в воображаемом разговоре с Кончеевым или воспроизводит Георгия Чулкова в стихе, обращенном к Зине. Карикатура, сатира, фарс, травестия, гротеск, пастиш — Федор использует практически все известные пародические режимы¹. И при этом его голос непрерывно находится в напряженном диалогическом отношении к себе. Речь и тексты его более раннего, действующего «Я» постоянно обрамляются и сопоставляются с речью и текстом Федора, сочиняющего роман «Дар». Эти обрамления и сопоставления осуществляются зачастую не прямо, но посредством промежуточных — хронологически

¹ Федор пишет в «Даре»: «Пародия всегда сопутствует истинной поэзии» (Набоков, т. 3, с. 13). В этой фразе он еще раз напоминает нам, что успешное произведение искусства подразумевает равновесие между приватностью и доступностью.

и причинно — версий героя, вставляющих в повествование свои собственные слова и тексты. Федор в романе существует в состоянии тотального и непрерывного автодиалога.

Эти отчетливые сходства между Набоковым и Бахтиным выявляют важные различия. Бахтин видит диалог как глобальный режим существования смысла и в своих работах анализирует, в основном, как тот или иной тип дискурса взаимодействует с другими типами. Набоков же подчиняет функционирование смысла общим принципам взгляда. Его диалог всегда организован в соответствии с онтологией борьбы. Смысл у Набокова возникает не просто на фоне и в осознании других смыслов, но в состоянии крайней, доведенной до предела чувствительности к другим — чужим — смыслам. Набоковские смыслы затевают заговоры, ловко скрываются, обманывают и ускользают от ответных ударов, окружают и уничтожают чужие смыслы. Признаки этой борьбы можно видеть в постоянном возвращении в романах и высказываниях Набокова проблемы *оригинальности*. Чтение его романов заставляет нас почувствовать уязвимость смысла: в окружении чужих высказываний, в постоянной опасности затеряться в окружающих потоках речи и текста или случайно повторить предыдущие — индивидуальный смысл оказывается даже более хрупким, чем индивидуальное бытие. Паранойя смысла может быть определена как угроза его растворения в мире публичных значений.

Искусство с этой точки зрения выглядит особенно уязвимым. Писатель постоянно сравнивается с другими писателями и находится во власти читателя. Крах Германа в «Отчаянии» заставляет задуматься, по крайней мере, над одной глубокой идеей: произведение искусства в том подобно преступлению, что должно быть настолько совершенно, чтобы поместить автора за пределы досягаемости читающей «полиции».

Аналогию между смыслом и взглядом можно продолжить. Значения особенно подвержены влиянию *скрытого* наблюдения. «Дар» показывает, что может случиться с не имеющим возможности защититься смыслом. Н. Г. Чернышевский полностью парализован под безжалостным пером Федора. Биограф не дает голосу своего героя защитить себя, и создаваемая им

биография превращает чтение и интерпретацию в розыгрыш одностороннего преимущества ее автора. Это происходит, конечно, оттого, что слепота и безразличие к миру являются выбором самого Чернышевского — но такой выбор лишь подчеркивает силу урока: смысл уязвим; он должен постоянно осознавать себя, следить за собой, дабы быть в состоянии защититься — в противном случае, он будет поглощен и переварен другими смыслами, подобно тому как Чернышевский, с его собранием сочинений, поглощен и переварен искусством Федора. И действительно, в четвертой главе «Дара» на карту поставлена не столько истинность идей Чернышевского, сколько само их независимое существование. Они становятся материалом для произведения Федора, теряя под его критическим взглядом всякое автономное значение. Объясняя Зине замысел своего романа, Федор рассказывает, что он собирается сделать с окружающими его смыслами, включая историю своего прошлого:

Ну, положим, — я это все так перетасую, перекручу, смешаю, разжую, отрыгну (...) таких своих специй добавлю, так пропитаю собой, что от автобиографии останется только пыль, — но такая пыль, конечно, из которой делается самое оранжевое небо.

(Набоков, т. 3, с. 328)

Подобный пищевой и кулинарный словарь показывает, насколько Федор уверен в своей способности переварить весь нужный ему материал. Он собирается разложить чужие и собственные смыслы на элементарные составляющие (пыль) — до уровня, на котором они утратят независимую индивидуальность, — а затем вновь собрать эти элементы в форму своего произведения. Эта радикальная *гастрономия смысла* функционирует в романе в полном соответствии с экзистенциальными идеями Набокова о приватности и взгляде.

Четвертая глава «Дара» представляет нам, таким образом, борьбу смыслов, причем борьба эта в значительной степени находится по ту сторону гегелевского описания и гегелевских понятий¹. С одной стороны, участвующие в ней стороны

не рискуют жизнью; с другой — в столкновении текстов вопрос о свободе просто не стоит. Центральным в искусстве и литературе становится конфликт авторства, или, в еще более общем виде, независимое бытие, выживание смысла.

Это, однако, далеко не все. Набоков разрабатывает в «Даре» проблемы, более глубокие, чем прямое столкновение идей. Биография Чернышевского является лишь частью большего и более сложного произведения. Роман «Дар» написан, скорее, не о том, как победить в войне смыслов, а о том, как существовать в мире смыслов. Это роман о литературе как способе бытия.

Главным пунктом в набоковской системе идей, связанной со способом бытия, как мы уже говорили, является понятие *ценности* в его, скорее, финансовой и имущественной, нежели этической форме. Его персонажи защищают и используют свое бытие подобно тому, как банкиры защищают и используют свои капиталы. Под экзистенциальным уровнем действий и эмоций, а также под метафизическим уровнем художественных решений у Набокова всегда обнаруживается фундаментальная прагматика частной собственности и владения². И если в отношениях персонажей эта прагматика часто затемнена или замаскирована мелодрамой, то на уровне литературы как таковой — литературы как учреждения — ценностная природа набоковского мышления становится очевидной.

Параллель между валютой и словом многое проясняет в том, как писатель относится к языку. Подобно тому, как деньги измеряют и представляют объекты, слова способны ухватывать реальность. Все, что *есть*, может быть рассказано. Слова также измеряют реальность, а затем, будучи специально организованны, вводят ее ценность в процесс хождения, сходного с хождением денег. Бытие (реальность) и смысл (слово) в этом процессе постоянно перетекают одно в другое — при условии

¹В еще более отчетливом виде эта борьба происходит в «Бледном огне».

²Даже любовь Федора к Зине, одно из самых подлинных чувств в его творчестве, Набоков описывает с использованием финансовых метафор: «Если в те дни ему пришлось бы отвечать перед каким-нибудь сверхчувственным судом (...), то вряд ли бы он решился сказать, что любит ее, — ибо давно догадывался, что никому и ничему всецело отдать душу не способен: оборотный капитал ему был слишком нужен для своих частных дел...» (Набоков, т. 3, с. 160).

адекватного использования языка (Набоков никогда не исповедовал модные в его время символистские теории невыразимости смысла¹).

Особый способ использования языка крайне важен: если бытие обладает ценностью в смысле изначального плодородия — бытие есть источник всякой ценности — то язык может играть роль эквивалента ценности, только если он обладает специальными свойствами. Литература есть институт, отвечающий за порождение и поддержание этих качеств.

Прежде всего, литература делает слова *драгоценными*, так что они оказываются в состоянии выполнять функции эквивалента. Это общая задача художественного совершенства, и на это затрачивается труд художника. Впитав этот труд, став его материальным выражением, слова и фразы произведения могут затем служить посредником между людьми и миром. О природе своего литературного труда Набоков не случайно говорит в терминах собственности и удовлетворения:

Я работаю много и долго над массой слов, до момента полного владения и наслаждения ими.

(Nabokov, 1973, p. 115)

В процессе придания словам валютной функции существует дополнительная тонкость. Простого усилия труда недостаточно для порождения драгоценности. В природе драгоценного объекта неявно подразумевается момент *редкости*; в обладании драгоценностью должен наличествовать элемент чуда или удачи. Драгоценные металлы и камни, как и все редкое, несут в себе частичное нарушение законов причинности и вероятности, некий разрыв рациональности, трансцендентное присутствие. В литературе этому присутствию отвечает момент *вдохновения*¹. Художественный язык не может

¹ В «Даре» отношение Федора к невыразимости истины описано так: «Часто повторяемые поэтами жалобы на то, что, ах, слов нет, слова бледный тлен, слова никак не могут выразить наших каких-то там чувств (...), ему казались столь же бессмысленными, как степенное убеждение старейшего в горной деревушке жителя, что вон на ту гору никогда никто не взбирался и не взберется; в одно прекрасное, холодное утро появляется длинный легкий англичанин — и жизнерадостно вскарабкивается на вершину» (Набоков, т. 3, с. 138).

производиться как простой товар — тайное мерцание чуда и удачи, множество раз отмеченное Набоковым, отличает его от всех других типов дискурса.

Литература не только создает ценность — драгоценность слов, — но и защищает их от подделки. Литературное творчество в этом смысле, опять же, подобно литью монеты или печатанию денег. Набоковский стиль здесь может служить образцом, ибо он эффективно решает проблему плагиата. Его крайняя изощренность, лексическая точность и богатство, сеть намеренных узоров и сочетаний — все это соответствует системе водяных и печатных знаков на купюре или усложненной литейной технике монет. Язык Набокова содержит даже секретные приемы для уловления неосторожных фальшивомонетчиков: анаграммы, скрытая игра слов, неявные цитаты вплетены в его тексты, как невидимые металлические полосы в денежные знаки.

Аутентичность художественного языка, согласно Набокову, не является единственной задачей литературы. Судя по его критической и писательской практике, он понимал литературу как своего рода *службу безопасности языка*². Его публичные выступления, всегда крайне личные и субъективные, постоянно являют один отчетливо общественный аспект — борьбу со всякого рода литературным и культурным мошенничеством. Для этой цели Набоков использовал все имеющиеся в его распоряжении средства: сатиру, пародию, гротеск, прямую насмешку, издевательство и осуждение. Его преподавательская карьера в Америке выявила его как настоящего стража закона, который с помощью набора словарей и детально размеченных шедевров мировой литературы неутомимо насаждал деловые нравы творчества среди студентов. Его «Лекции по литературе»

¹ В этой связи важна набоковская статья «Вдохновение» в книге: Nabokov, 1973, p. 308—314.

² Похоже, Набоков видел психоанализ как нарушение этой безопасности, или даже как надругательство над ней — добровольное согласие со стороны пациента с вторжением в свои личные дела и легализированный паразитизм со стороны аналита. Он также усматривал в психоаналитической практике *инфляцию языка*, легко поддаваемого благодаря механической и воспроизводимой природе метода. Будучи крайне чувствителен к интеллектуальному мошенничеству, он предвидел неминуемый крах на бирже истины, связанный с наплывом дешевого психоаналитического дискурса (См.: Green, 1988).

отчетливо заняты поддержанием дискурсивного порядка, призванного сохранить литературные *сокровища* и обеспечить их справедливое распределение между всеми, кто их заслуживает¹. Тенденцию эту можно обнаружить уже в критических статьях, которые молодой Набоков печатал в эмигрантской прессе в двадцатые и тридцатые годы. Она же сильно и разнообразно проявляется и в «Даре», где Федор постоянно имеет дело как со своими, так и с чужими произведениями. В непрерывном критическом усилии Федора, направленном на язык и тексты, интерпретация и этическая оценка настолько сливаются, что «Дар» временами читается как дидактический трактат об употреблении и злоупотреблении литературы.

Пристальное, зачастую навязчивое внимание Набокова к художественному мошенничеству еще раз показывает, как близок он к экзистенциальной проблематике. Внимание это следует понимать как заботу об *аутентичности*, а аутентичность, в свою очередь, — как отсутствие экзистенциального мошенничества, честную игру бытия. Проблема аутентичности возникает как центральная проблема философии жизни только на фоне понимания онтологии как аксиологии, бытия как ценности и, в конечном итоге, стоимости. Когда в «Сильных мнениях» Набоков пишет:

Я совершенный диктатор в этом приватном мире [мире романа], поскольку я один отвечаю за его стабильность и правду;

(Nabokov, 1973, p. 68)

и так заключает усилие памяти в «Других берегах»:

Все так, как должно быть, ничто никогда не изменится, ничто никогда не умрет.

(Набоков, т. 4, с. 173)

¹ Особенно интересна в этом отношении известная статья Набокова «Бряца по клавишам» (Pounding the Clavichord), где он уничтожает один из рифмованных переводов на английский «Евгения Онегина» (Nabokov, 1973, p. 240).

Ясно, что он не просто создает вымышленные миры, но и постоянно размышляет о принципах ценностного кодекса, пользуясь которым автор может держать их под контролем и гарантировать их подлинность.

Несмотря на такую значительную близость к проблематике бытия, Набоков все же решительно отличается от экзистенциалистов в отношении предлагаемых им решений. Хайдеггер, как известно, пытался решить проблему аутентичности путем принятия конечности и бытия-к-смерти, тогда как Сартр настаивал на радикальной ответственности. Оба философа видели неадекватность субъекта по отношению к себе, как главное препятствие на пути к аутентичному бытию. Набоков, в отличие от них, понимает аутентичность как существенно *публичное* состояние. В его романах опасность подделки возникает не в результате самообмана — предательства себя, — но в результате предательства публики. Его невидимые злодеи мучают ближних; его безумцы не могут вести игру оттого, что не видят партнеров.

Самым сильным примером онтологической катастрофы — дефективного публичного бытия — является для Набокова *пошлость*. В пошлости соединяются два элемента: обман и корысть, мошенничество и самореклама (в этом отношении пошлость противоположна иронии). Пошлость, согласно Набокову, всегда агрессивна и паразитична: ее целью является получение односторонней выгоды путем подделки, рекламного обмана, обращенного к чувственной стороне неразборчивой, ослепленной желанием жертвы. Именно вследствие своей агрессивности пошлость не может быть оставлена на усмотрение ее носителей как безвредный недостаток вкуса — она требует постоянного отпора, ибо посягает на все окружающее.

С учетом того, что опасность онтологической фальши возникает в публичной сфере, преодолеть ее можно также только на людях и с людьми. Аутентичность, по Набокову, есть сообщество взгляда, справедливое сосуществование между равными партнерами. Его этика есть этика доверия, безопасности и охраны, связанная с принципами такого сосуществования. Литература же, благодаря ее роли центрального лингвистического института, является неким *правительством* языка,

исполняющим его законодательные, правоохранительные и судебные функции. Она содержит набор кодексов и навыков, необходимых для поддержания смысла как ценности и обеспечения его эффективной общественной циркуляции.

В этом отношении Набоков не только моралист, но и политик. Он имеет в виду сообщество, превосходящее простую сумму участвующих в нем индивидуумов — социум как организованное и упорядоченное целое. Детальное исследование личных отношений в ранних романах привели его к анализу власти и закона в «Приглашении на казнь»; эксперимент с воспоминанием и малым изолированным обществом в «Машеньке» превратился в исторический и политический трактат в биографии Чернышевского; собственный набоковский опыт литературного творчества завершился тематизацией искусства и литературы как правовых и общественных явлений в «Отчаянии» и «Даре».

Выброшенный революцией за пределы привычного пространства, Набоков использовал искусство для создания нового пространства для жизни. И не только пространства, но и образа жизни, в котором ничто не дано заранее и все должно быть изобретено и создано заново. Его романы могут читаться как энциклопедия экзистенциального изгнания, где содержится все, что необходимо для порождения, поддержания и защиты бытия — от искусства до права, от гигиены до принципов красоты и порядка, от педагогики до лексикона многоязычного существования. Эта энциклопедия, начатая в русских романах Набокова и продолженная в американских, еще ожидает своих комментаторов.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Произведения Набокова:

- Набоков — *Набоков В.* Собр. соч.: В 4 т. М.: Правда, 1990.
- Набоков. Романы — *Набоков В.* Романы. М.: Современник, 1990.
- Nabokov V.* Nikolai Gogol. New York: New Directions Publishing, 1961.
- Nabokov V.* Strong Opinions. New York: Vintage International, 1973.
- Nabokov V.* Lectures on Literature. New York: Harvest/HBJ, 1980.

Теория и критика:

- Бахтин М. М.* Эстетика словесного Отворчества. М.: Искусство, 1979.
- Лотман М. Ю.* Беседы о русской культуре. СПб.: Искусство—СПб, 1994.
- Лейбниц Г. В.* Сочинения. М., 1982.
- Davydov S.* «Teksty-Matreshki» Vladimira Nabokova. Munich: Otto Sagner, 1982.
- Alexandrov V.* Nabokov's Otherworld. Princeton: Princeton University Press, 1993.
- Anscombe G. E. M.* Intention. Oxford: Oxford University Press, 1957.
- Appel A. Jr. (ed.)* The Annotated Lolita. New York: McGraw-Hill, 1970.
- Appel A. Jr., Newman Ch. (ed.)* Nabokov: Criticism, Reminiscences, Translations and Tributes. London: Weidenfeld and Nicolson, 1970.
- Bader J.* Crystal Land: Artifice in Nabokov's English Novels. Berkeley: University of California Press, 1973.
- Bal M.* Narratology: Introduction to the Theory of Narrative. Toronto: University of Toronto Press, 1997.
- Banfield A.* Unspeakable Sentences. New York: Routledge & Kegan, 1982.
- Baudrillard J.* La transparence du mal. Paris: Galilée, 1990.
- Berdjis N.* Winnie Imagery in Vladimir Nabokov's Last Russian Novel (Dar), its English Translation (The Gift) and Other Prose Works of the 1930s. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1995.

- Blackwell S. H.* Nabokov's «The Gift»: The Image of Reading in Artistic Creation: Thesis (Ph. D.). Bloomington: Indiana University, 1995.
- Booth W.* The Rhetoric of Fiction. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.
- Boyd B.* Vladimir Nabokov: The Russian Years. Princeton: Princeton University Press, 1990.
- Boyd B.* Vladimir Nabokov: The American Years. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- Caillois R.* Les jeux et les hommes (Le masque et le vertige). Paris: Gallimard, 1958.
- Caillois R.* Le mimétisme animal. Paris: Hachette, 1963.
- Carroll W. C.* The Cartesian Nightmare of Despair // Nabokov's Fifth Arc / Eds. J. E. Rivers and Ch. Nicol. Austin: University of Texas Press, 1982. P. 82—104.
- Clej A. M.* Fables of Transgression: Confession as Anti confession in the Works of De Quincey, Baudelaire and Nabokov. Thesis (Ph. D.). Berkeley, University of California, 1986.
- Cohn D.* Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction. Princeton: Princeton University Press, 1978.
- Connolly J.* Nabokov's Early Fiction: Patterns of Self and Other. New York: Cambridge University Press, 1992.
- Couturier M.* Nabokov, ou La tyrannie de l'auteur. Paris: Seuil, 1993.
- Dallenbach L.* Le récit spéculaire: essai sur la mise en abîme. Paris: Seuil, 1977.
- De Jong J. M.* The Persevering Eye: the Reader and Vladimir Nabokov: Thesis (Ph. D.). Los Angeles: University of California, 1994.
- Foster J. B. Jr.* Nabokov's Art of Memory and European Modernism. Princeton: Princeton University Press, 1993.
- Foucault M.* Surveiller et punir: naissance de la prison. Paris: Gallimard, 1975.
- Gadamer H.-G.* Truth and Method. New York: Continuum, 1989.
- Frege G.* Translations from the Philosophical Writings of Gottlob Frege. Oxford: Basil Blackwell, 1960.
- Genette G.* Figures I. Paris: Seuil, 1966.
- Genette G.* Discours du récit // Figures III. Paris: Seuil, 1972. P. 67—279.
- Genette G.* Discours du récit. Paris: Seuil, 1983.
- Girard R.* Mensonge romantique et vérité romanesque. Paris: Seuil, 1969.

Grayson J. Nabokov Translated: a Comparison of Nabokov's Russian and English Prose. Oxford: Oxford University Press, 1977.

Green G. Freud and Nabokov. Lincoln: University of Nebraska Press, 1988.

Gusdorf G. Memoire et personne. Paris: Presses Universitaires de France, 1951.

Gusdorf G. Conditions and Limits of Autobiography // *Olney J. (ed.).* Autobiography: Essays Theoretical and Critical. Princeton: Princeton University Press, 1980. P. 28—48.

Heidegger M. Sein und Zeit. Tübingen: M. Niemeyer, 1984.

Japp U. Theorie der Ironie. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1983.

Johnson D. B. Worlds in Regression: Some Novels of Vladimir Nabokov. Ann Arbor: Ardis, 1985.

Johnson D. B. The Key to Nabokov's Gift // Canadian-American Slavic Studies. 16. N° 2. Summer. 1982. P. 190—206.

Karlinsky J. Vladimir Nabokov's Novel *Dar* as a Work of Literary Criticism: A Structural Analysis // Slavic and East European Journal. 7. N° 3. Autumn. 1963. P. 285—290.

Kojève A. Introduction à la lecture de Hegel. Paris: Gallimard, 1947.

Kuzmanovich Z. The Fine Fabric of Deceit: Nabokov and his Readers: Thesis (Ph. D.) Madison: University of Wisconsin, 1988.

Lee L. L. Vladimir Nabokov. Boston: Twayne Publishers, 1976.

Leibniz G. W. Selections / Ed. P. W. Philip. New York: Charles Scriber's Sons, 1951.

Leibniz G. W. Monadology and Other Philosophical Essays. Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company, 1965.

Leibniz G. W. Discourse on Metaphysics. La Salle: Open Court, 1995.

Lovejoy A. O. The Great Chain of Being. Cambridge: Harvard University Press, 1964.

Mathonet A. Regard et voyeurisme dans l'œuvre romanesque de Simenon. Liege: Editions du CEFAL, 1996.

Martin J. Downcast Eyes: the Denigration of Vision in Twentieth Century French Thought. Berkeley: University of California Press, 1993.

McHale B. Free Indirect Discourse: a Survey of Recent Accounts. Poetics and Theory of Literature. 1978. 3. P. 249—287.

Morson G. S. Narrative and Freedom. The Shadows of Time. New Haven: Yale University Press, 1996.

Morson G. S. Emerson C. Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics. Stanford: Stanford University Press, 1990.

Muecke D. C. Irony and the Ironic. London: Methuen, 1982.

Musil R. Der Mann Ohne Eigenschaften. Hamburg: Rowohlt, 1992.

Pascal Roy The Dual Voice. Manchester: Manchester University Press, 1977.

Peterson D. Literature As Execution // Vladimir Nabokov (Modern Critical views) / Ed. H. Bloom. New York: Chelsea House Publishers, 1988. P. 83—89.

Pifer E. Nabokov and the Novel. Cambridge: Harvard University Press, 1980.

Renaut A. L'ère de l'individu: contribution à une histoire de la subjectivité. Paris: Gallimard, 1989.

Rimmon-Kenan S. Narrative Fiction: Contemporary Poetics. London: Methuen, 1988.

Rowe W. Nabokov's Deceptive World. New York: New York University Press, 1971.

Rowe W. The Honesty of Nabokovian Deception // Proffer C. R. (ed.). A Book of Things About Vladimir Nabokov. Ann Arbor: Ardis, 1974. P. 171—181.

Rowe W. Nabokov's Spectral Dimension. Ann Arbor: Ardis, 1981.

Sartre J. P. L'être et le néant. Paris: Gallimard, 1943.

Sartre J. P. L'imaginaire. Paris: Gallimard, 1940.

Sartre J. P. Qu'est-ce que la littérature? Paris: Gallimard, 1948.

Schoentjes P. Recherche de l'ironie et ironie de la Recherche. Gent: Rijksuniversiteit te Gent, 1993.

Scruton R. Spinoza. Oxford: Oxford University Press, 1986.

Stanzel F. Theory of Narrative / Trans. C. Goedsche. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

Starobinski J. L'Oeil vivant. Paris: Gallimard, 1961.

Starobinski J. Jean-Jacques Rousseau: la transparence et l'obstacle. Paris: Gallimard, 1971.

Strawson P. F. Intention and Convention in Speech Acts // The Philosophy of Language / Ed. J. R. Searle. Oxford: Oxford University Press, 1971. P. 23—39.

Stuart D. Nabokov. The Dimensions of Parody. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1978.

Tammi P. Problems of Nabokov's Poetics: A Narratological Analysis. Helsinki: Academia Scientarum Fennica, 1985.

Toker L. Nabokov: the Mystery of Literary Structures. Ithaca: Cornell University Press, 1989.

Toolan M. J. Narrative: A Critical Linguistic Introduction. London: Routledge, 1988.

Trilling L. Sincerity and Authenticity. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press, 1973.

Troubetzkoy W. L'ombre et la difference: le double en Europe. Paris: Presses Universitaires de France, 1996.

СОДЕРЖАНИЕ:

Между микро и макро.....	3
Онтология монады.....	43
Диалектика взгляда.....	74
Память и сознание.....	111
Искусство и бытие.....	141
Список литературы.....	184

Григорий Хасин
«Театр личной тайны»

Русские романы В. Набокова

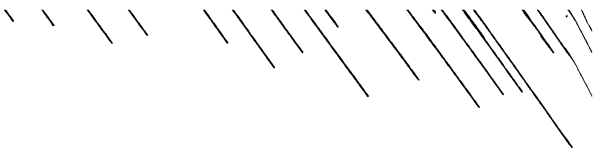
Отв. редактор — *А. Железцов*
Тех. редактор — *В. Васильев*
Корректор — *Т. Шаманова*
Дизайн и верстка — *И. Демченко*

Подп. в печать 10.02.2001
Формат 60х90/16. Объем 12 усл. печ. л.
Печать офсетная. Гарнитура «Лазурского»
Тираж 1000 экз. Зак. № 993.

ЗАО издательско-торговый дом «Летний сад»
Москва, 121069, ул. Б. Никитская, 46.
Изд. лицензия ИД №03439 от 5.12.2000.

Книга отпечатана в ПФ «Полиграфист»
160001, г. Вологда, ул. Челюскинцев, 3.





Григорий Хасин
Автор нескольких теоретических
работ по русской и французской
литературе, а также сборника стихов
и рассказов. Переводчик Бодлера,
Рембо, Гюго, Нерваля и Одена.
Теоретические интересы:
метафизика, феноменология,
структурализм.
В настоящее время проживает в
Нью-Йорке, работает над
литературными примечаниями к
Илиаде, Корану и трактатом по
эстетике.



Издательство
«Летний сад»

