



## М. ДЫМАРСКИЙ

### **Deus ex *texto*, или Вторичная дискурсивность набоковской модели нарратива**

**0.1.** Текст — категория исторически изменчивая. В разные эпохи набор признаков, достаточных для признания некоторой знаковой продукции текстом, был различен, хотя, возможно, никому в Средние века не приходило в голову формулировать подобные требования эксплицитно. Можно — очень грубо — наметить линию развития нарративного текста, которая ведет от античности к Новому времени и характеризуется возрастанием значимости самой категории *текст*, что с неотвратимостью влечет постепенное изгнание Автора — а вместе с ним и признаков *процессуальности* наррации — за его пределы. Если верно, что нарратив рождался из устного повествования и моделировал его структуру (ср. включенность сведений об авторе-повествователе непосредственно в текст или — в другой модели — вообще отсутствие таковых: на обложке и титуле безгранично господствовало название, но не имя автора), то верным будет и то утверждение, что нарратив отталкивался *от дискурса*. Но именно *отталкивался*. Классики Нового времени были уже весьма стеснены в средствах самообнаружения в тексте, и А. Дюма, допустим, в этом плане не считал возможным ничего, кроме заявлений типа «**мы увидим в дальнейшем**» (выделено мной. — М.Д.) («Три мушкетера», XXX) и т. п., то есть ограничивался сугубо конвенциональными средствами авторского самообнаружения. Самодостаточность повествовательного текста, безграничность возможностей непрямого самовыражения в нем осознавались все непреложнее — и все более ужесточалась модель нарратива в отношении возможностей самовыражения прямого. Эпитет *суровая* при слове *проза* у великого лирика далеко не случаен! И только тогда, когда отторжение процессуальности повество-

вания достигло максимальной точки и себя, следовательно, исчерпало, возникли эксперименты с повествовательной рамкой («Повести Белкина», «После бала» и мн. др.): то, что полностью утратило права на органическое существование, обрело новое существование — в статусе *приема*.

Модернизм, разумеется, приемами классиков не удовлетворялся. Думается, что в целом поиски модернизма могут быть осмыслены и как попытка «вернуть» нарратив от текста — к дискурсу, как «дискурсивизация» текста. Конечно, речь идет не о простом *возврате* к плюсквамперфекту, а о создании принципиально иной, нежели классическая и нежели ей *предшествовавшая*, модели нарратива. Однако предварительно уточним нашу интерпретацию различий между категориями *текст* и *дискурс*.

**0.2.** Ни одному из существующих пониманий последнего, кроме утратившего актуальность приравнивания дискурса к связному тексту, не противоречит утверждение о том, что *дискурс обладает признаком процессности*<sup>1</sup>. Это означает не просто наличие у него признака временно<sup>й</sup> протяженности. Это означает *невозможность существования дискурса вне прикрепленности к реальному, физическому времени, в котором он протекает*, — ср. наличие идеи *течения, протекания* в самой внутренней форме франц. *discours* ( $\leftarrow$  *cours*), англ. *discourse* ( $\leftarrow$  *course*). Не случайно Н. Д. Арутюнова пишет: «Дискурс — это речь, “погруженная в жизнь”. Поэтому термин “дискурс”, в отличие от термина “текст”, не применяется к древним и др. текстам, связи которых с живой жизнью не восстанавливаются непосредственно»<sup>2</sup>. Дискурс, в отличие от текста, неспособен *накапливать* информацию. Дискурс, в сущности, лишь способ передачи информации, но не средство ее накопления и умножения. Результатом дискурсивного процесса является умножение информации в мире — но не в дискурсе; последний исчезает в прошлом, уходит в небытие немедленно после своего окончания. Носителем информации, переданной в дискурсе, оказывается человеческая память, магнитофонная или видеопленка, бумага и т. д., — но ни на одном из этих носителей собственно дискурс, во всей своей полноте, уже не зафиксирован. «Записать» дискурс полностью

<sup>1</sup> Подробнее см.: Дымарский М. Я. Текст — дискурс — художественный текст // Текст как объект многоаспектного исследования: Сб. ст. науч.-метод. семинара «Textus». Вып. З. Ч. I. СПб.; Ставрополь, 1998.

<sup>2</sup> Арутюнова Н. Д. Дискурс // Лингвистический энциклопедический словарь. М., 1990. С. 136—137.

так же невозможно, как невозможно «записать» жизнь человека или даже небольшой ее фрагмент — в совокупности не только слуховых и зрительных впечатлений, но также тактильных, обонятельных, вкусовых, соматических ощущений, психологических переживаний, психических процессов, потока мыслей и т. д.

Именно в этом смысле дискурс противопоставлен тексту — как фиксированному результату, продукту (процесса), причем такому продукту, который *в принципе самодостаточен* и может работать как «генератор смыслов» (Ю. М. Лотман). В отличие от дискурса, текст лишен жесткой прикрепленности к реальному времени, его связь с этим временем носит косвенный, опосредованный характер. Текст существует в физическом времени не сам по себе, а лишь в оболочке материального объекта — носителя текста, который, как и любой материальный объект, подвержен старению и распаду. Собственно же текст существует не в этом времени, а во времени — пространстве культуры.

Текст на порядок сложнее дискурса (во всяком случае художественный), ибо он представляет собой «упакованную» коммуникацию, включая в свернутом виде не только все элементы коммуникативного акта, но и сигналы для их дешифровки. Но это ни в коем случае не означает, что текст *является* дискурсом. Последний в филогенезе предшествует тексту, подобно тому как диалог предшествует монологу, а речь — языковой системе.

1. Творчество В. В. Набокова дает редкую возможность наблюдать переход того Рубикона, который разделяет классическую<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Под «классической» моделью здесь — разумеется, условно — понимается более или менее устоявшаяся в русской литературе XIX в. система презумпций, нормирующих организацию повествования. Очевидно, что творчество каждого крупного писателя в той или иной мере разрушает рамки какой бы то ни было нормы, поэтому весьма непросто говорить о некоей общей, единой для Пушкина, Лермонтова, Гоголя (Тургенева, Гончарова, Толстого, Лескова, Достоевского, Салтыкова-Щедрина, Чехова...) системе. Тем не менее такая система в XIX в. все-таки сложилась, и в этом убеждают по меньшей мере два обстоятельства. Во-первых, новаторские произведения, будь то «Евгений Онегин», «Герой нашего времени», «Мертвые души», «Левша» или «Степь», на фоне всей литературы века **сохраняют качество уникальности**. Во-вторых, эти вершины возвышаются, как известно, над огромной литературой (особенно второй половины века), не слишком претендовавшей на формальное новаторство, но от этого отнюдь не становившейся второсортной — и утверждавшей как раз ту норму, о которой идет речь. Именно это относится к творчеству Григоровича, Писемского, Помяловского, Слепцова, Гаршина,

и модернистскую<sup>4</sup> модели нарратива. Понятно, что этот переход определяется целым рядом глубоких структурных сдвигов, свойства и совокупность которых в каждом творчестве индивидуальны. Можно полагать, что в творчестве Набокова одним из таких моментов (и может быть, ключевым) является **сдвиг характера локализации автора в структуре текста**. За этим признаком, как мы постараемся показать, скрываются существеннейшие параметры текста, и в конечном счете — собственно текстовый или иной, *не-собственно-текстовый* статус того, что составляет целое языковой формы художественного произведения.

Присмотримся к некоторым деталям этого процесса.

До тех пор пока локализация автора в структуре текста стабильна на всем его протяжении, мы находимся в русле классической традиции. Две основные разновидности этой модели (*Я-герой* и *ОН-герой*; в терминах Е. В. Падучевой — традиционные повествовательные формы): 1) с *диегетическим* повествователем, принадлежащим миру текста, иначе — первоичная форма; 2) с *экзегетическим* повествователем, не входящим во внутренний мир текста, иначе — аукториальная форма, или нарратив

---

Короленко, Телешова, Н. Успенского и Г. Успенского... а также ко многим произведениям авторов, перечисленных в «первом» списке. От дальнейших обоснований автора освобождает довольно обстоятельная работа Е. В. Падучевой «Семантика нарратива» (Падучева Е. В. Семантические исследования: Семантика вида и времени в русском языке. Семантика нарратива. М., 1996. С. 195—404), целиком посвященная традиционному нарративу. Характерно, кстати, что исследовательница вообще не ставит вопроса о правомерности рассуждений о традиционном/нетрадиционном нарративе.

<sup>4</sup> Среди литератороведов, как известно, нет единомыслия по поводу квалификации творчества В. Набокова как явления модернизма или постмодернизма. Целый ряд исследователей (особенно американских) склоняется к признанию его творчества постмодернистским; однако Магдалена Медарич, например, выдвигает тезис о принадлежности его прозы к «синтетическому этапу русского авангарда» (Медарич М. Владимир Набоков и роман XX столетия // В. В. Набоков: pro et contra. СПб., 1997. С. 454—455). М. Н. Липовецкий считает «метапрозу» В. В. Набокова «соединившей русский постмодернизм с традициями мирового модернизма» и располагает ее в «предыстории русского модернизма» (Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм: Очерки исторической поэтики. Екатеринбург, 1997. С. 44). Однако корректность любой квалификации производна от избираемой степени точности. Поскольку нас интересуют здесь не различия между модернизмом и постмодернизмом, а крупный сдвиг, отличающий *в целом* набоковскую прозу от классики XIX в., постольку использование квалификации «модернистская проза» представляется в данном случае допустимым.

3-го лица<sup>5</sup>, предполагают неизменность позиции повествователя как представителя автора в тексте, и в этом смысле — стабильность локализации автора. Если же вводятся дополнительная маска или рамка (изменяется локализация автора), то они **маркируются**, читателю ясно дается понять, кто есть кто.

При всей своей тривиальности эти рассуждения побуждают к более широкой постановке вопроса. Характер локализации автора в тексте — это признак наиболее явный; за ним про-сматривается нечто, может быть, менее очевидное, но не менее действительное. Е. В. Падучева глубоко права, утверждая, что различия в типах повествователя, лежащие в основе типологии нарратива, могут быть переформулированы как различные ответы на вопрос, *в чьих руках находится управление эгоцентрическими элементами* — как первичными, так и вторичными, имеющими опосредованную референцию<sup>6</sup>. В самом деле, читатель может составить представление об изображаемом мире, в частности о его важнейших параметрах — пространственно-временных, — только опираясь на данную текстом точку отсчета; а это и есть тот «аналог говорящего», в чьем ведении находятся все эгоцентрики и к кому они отсылают. Значимость этого факта усугубляется тем, что, в отличие от слушающего в «канонической ситуации» речевого общения, читателю вообще больше не на что опереться: ни временные<sup>7</sup>е, ни пространственные координаты автора и читателя не совпадают<sup>7</sup>. Поэтому от характера локализации автора в тексте — ее стабильности или нестабильности — прямо зависит возможность или невозможность для читателя построить непротиворечивую и достаточно определенную модель изображаемого мира. Другими словами, за этим характером скрывается важнейший признак текста: определенность/неопределенность всех содержащихся в нем референций, и прежде всего основных, базирующихся на дейксисе — субъектных и пространственно-временных. Назовем этот признак **дейктическим модусом текста**.

Следует оговорить, что речь в данном случае идет о *вторичном дейксисе* (Ю. Д. Апресян). Формирование классической модели нарратива (и нарративного текста, характеризующегося

---

<sup>5</sup> Третью форму — «свободный косвенный дискурс» («повествователь <...> отсутствует или играет пониженную роль в композиции» (Падучева 1996: Семантические исследования... С. 214), ср. сказ) — здесь не рассматриваем как более позднюю и менее для нас существенную.

<sup>6</sup> Там же. С. 265—271.

<sup>7</sup> Там же. С. 198—201.

определенностью дейктического модуса), собственно, и было связано с формированием развитой системы средств вторичного — текстового — дейксиса, в отличие от дейксиса первичного, связанного с прототипической моделью актуальной коммуникации.

Помимо субъектного и пространственно-временного дейкса, к сфере дейктического модуса текста следует отнести также систему базисных логических принципов (например, принцип причинности). Столь расширительное толкование представляется обоснованным в силу того, что и этот пласт семантики текста выводится читателем, декодирующими заложенную в нем модель «возможного мира», все из той же точки отсчета — аналога говорящего, повествователя. Применительно к моделям и формам нарратива «возможный мир» представляет собой категорию, область определения которой ограничена довольно строго: это всего лишь один из изводов, одна из версий, проекций реального мира, который заведомо богаче любого «возможного». Не случайно А. Г. Баранов, говоря о «референтивной модальности» текста и о «референциальном статусе текста», пишет: «С усложнением текстовой деятельности, ее диверсификацией и ослаблением связи текста с непосредственной ситуацией общения <...> возрастает роль и чисто вербальных механизмов референции, и когнитивной системы индивида как инструментов осуществления “достижимости” возможного текстового мира из мира актуального»<sup>8</sup>. Поэтому классическая модель нарратива проецирует на любой «возможный мир» его важнейший признак: определенность пространственно-временных координат, для чего и требуется неподвижная точка отсчета — стабильно локализованный в структуре текста повествователь. Парадоксально, но факт: отталкиваясь от дискурсивной, по своей сути, модели актуальной коммуникации, классический нарратив как бы лишался и этой фигуры (повествователя); ведь формирование системы вторичного дейкса есть не что иное, как превращение «материально обозначенного» повествователя в «нуль» повествователя<sup>9</sup>. Но этот «нуль», если «правило нуля» (см. ниже «3-е правило классического нарратива») в течении текста не нарушается, вполне справляется с функцией стабильной точки отсчета.

С тем же основанием можно утверждать, что традиционный нарратив, основываясь на аналогичном механизме, проецирует на «возможный мир» логику действительного; соблюдение

---

<sup>8</sup> Баранов А. Г. Функционально-прагматическая концепция текста. Ростов-на-Дону, 1993. С. 136.

<sup>9</sup> Точнее — повествователя с «нулевым экспонентом».

этой логики естественно и незаметно; но нарушения этой логики не просто маркированы — они становятся сюжетообразующими элементами.

Итак, дейктический модус текста имеет одно из двух значений: определенность или неопределенность. Для читателя дейктическая определенность означает возможность составить не противоречивую картину изображаемого «возможного мира». Можно сказать, что в этом случае имеет место **дейктический паритет** между автором и читателем: читателю предоставляется равная возможность проникать вместе с автором в любую точку художественного пространства-времени; хронотоп не имеет закрытых для читателя зон. Дейктическая определенность текста и дейктический паритет автора и читателя — настолько существенные признаки классического (традиционного) нарратива, что их соблюдение — хотя бы в основном — позволяет автору иногда ошибаться (иногда намеренно). В самом деле: требуется, как правило, специальное исследовательское усилие, чтобы обнаружить (нечаянные) ограхи автора, те нарушения правил игры, которых ему не удалось избежать<sup>10</sup>.

Сказанное можно попытаться выразить и более строго. Допустим, имеется предложение:

*В 8 вечера Таня увидела его у ограды Михайловского сада. (0)*

Совершенно очевидно, что, пока мы находимся в рамках классической модели нарратива, количество возможных продолжений для данного предложения хоть и велико, но не бесконечно. Можно без особого труда представить себе около полутора

---

<sup>10</sup> См., например, замечания Б. М. Эйхенбаума об отсутствии некоторых явно необходимых мотивировок в «Герое нашего времени» — «при всей заботе Лермонтова о мотивировке» приемов построения сюжета и текста (Эйхенбаум Б. М. О литературе. М., 1987. С. 267—272). Ср. также целую литературу о противоречиях в романе «Евгений Онегин»: Виноградов В. В. О теории художественной речи. М., 1971.; Билинкис Я. С. Об авторском присутствии в «Евгении Онегине» // Изв. АН СССР. Сер. литературы и языка. Т. 34. № 6. 1975; Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Спецкурс // Лотман Ю. М. Пушкин. СПб., 1995 [Глава «Принцип противоречий»: с. 395—411.] (англ. перевод: The Structure of *Eugene negin* // Russian Views of Pushkin's *Eugene negin*. Bloomington, 1988); Nabokov Vladimir. *Eugene negin*: A Commentary. Princeton, 1975; Haard Eric de. n in the Narrative Structure of *Eugene negin* // Russian Literature XXVI, 1989, и мн. др. (спикер заимствован из статьи Гэри Роу: Roy G. The Resolution of the Paradoxes in “Eugene negin” and the Author’s Relationship with the Reader // Русский текст: Российско-американский журнал по русской филологии. 1997. № 5. С. 52—63).

десятков вариантов следующего предложения, однако невозможными окажутся, например, такие варианты:

*В 30 метрах ближе к Марсову полю стоял он же; (1)*

*Пятью минутами раньше она умерла; (2)*

*Свободный, или «органический», стих сейчас преобладает в поэзии США. (3)*

Заметим, что эти варианты — отнюдь не неправильные и отвергаемые языком предложения; они невозможны только как продолжения исходного (0).

Вариант (1) неприемлем, так как предполагает возможность одновременно физически находиться в двух местах, тогда как, скажем, евклидовы представления о пространстве, определяющие локальные параметры классического повествования, предполагают обратное. **Вывод (1-е правило классического нарратива):** невозможна последовательность из двух высказываний, сообщающих о нахождении одного и того же предмета (лица) в одно и то же время в разных точках пространства.

Вариант (2) неприемлем, так как противоречит естественной логике вещей: умерший человек не может действовать и воспринимать, как живой; шире, исключается (немаркированная) инверсия реального следования антецедента и консеквента<sup>11</sup>. **Вывод (2-е правило классического нарратива):** невозможна последовательность из двух высказываний, между предикатами которых такие отношения, что второй не может предшествовать первому и не может с ним сосуществовать.

Легко видеть, что первые два вывода («правила») описывают не что иное, как условия определенности дейктического модуса текста, дейктического паритета, а именно пространственно-временной и естественно-логический<sup>12</sup> их аспекты. В этом свете может показаться, что вариант (3) неприемлем по иным причинам, так как нарушает правила иного порядка — правила связности текста. Но за этими последними также стоит

---

<sup>11</sup> Подразумевается, что мы имеем дело с прямыми значениями предикатов.

<sup>12</sup> Как известно, в формальной логике принято различать традиционную логику, математическую логику и др., но при этом часто подчеркивается, что построения, истинные с формально-логических позиций, не обязательно верны «в естественном языке, т. е. в обыденной речи» (Кондаков Н. И. Логический словарь-справочник. М., 1975. С. 194). Говоря о естественно-логической основе текстовых последовательностей, мы имеем в виду именно расширенное понимание логики и логичности: описываемое с помощью аппарата формальной логики, но обогащенное и корректируемое опытом, — с позиций которого и читатель оценивает содержание текста как логичное или наоборот.

естественная логика: как показала М. В. Сосаре, в основе всех видов семантической связности лежат отношения импликации<sup>13</sup>. Это означает (*З-е правило классического нарратива*), что между хотя бы двумя соответствующими компонентами семантических структур соседних предложений должны устанавливаться отношения импликации<sup>14</sup>.

Что касается субъектного дейксида, то «формализовать» условия его определенности можно лишь с учетом структуры текстовой коммуникации, в которую в качестве обязательных составляющих входят, помимо сообщения-текста, субъект коммуникации (отправитель сообщения, автор текста) и ее объект (адресат, читатель). Определенность субъектного дейксида сохраняется при одном из следующих условий: а) субъект коммуникации совпадает с одним из персонажей (диегетический повествователь, по Е. В. Падучевой); б) субъект коммуникации не совпадает ни с одним из персонажей (экзегетический повествователь, по Е. В. Падучевой); при этом возможны переходы от модели (а) к модели (б) и наоборот, а также переходы внутри модели (а) — субъект повествования в разных частях текста может совпадать с разными персонажами, — но любые подобные переходы обязательно маркируются (частное, и наиболее частотное, проявление этого правила фигурировало выше как «правило нуля»)<sup>15</sup>. Кроме того, условие (б) означает, что, поскольку повествователь в качестве персонажа в сюжет не включен, он пользуется жестко ограниченными правами: это

<sup>13</sup> Сосаре М. В. Лингвистические основы делимитации текста (К проблеме описания структуры текста): Автореф. дис. <...> канд. филол. наук. М., 1984.

<sup>14</sup> Это касается, впрочем, предложений, входящих в достаточно тесное смысловое единство. Для более широкого текстового пространства это правило формулируется несколько иначе: неприемлемо предложение *i*, если ни один компонент его семантической структуры не связан отношениями импликации с соответствующим компонентом структуры хотя бы одного из множества *I* всех остальных предложений данного текста.

<sup>15</sup> «Связи и отношения между разными типами повествования внутри произведения относительно закреплены, поскольку они заданы повествователем и представляют собой некую норму организации текста. Та или иная позиция повествователя предполагает (или допускает) использование одних типов повествования и исключает (или ограничивает) возможности использования других. <...> Чем более конкретно “я”, будь то “я” автора-наблюдателя или “я” рассказчика, тем больше ограничений с ним связано» (Кожевникова Н. А. Типы повествования в русской литературе XIX—XX вв. М., 1994. С. 286—291).

условный субъект коммуникации, которому позволено лишь повествовать сюжет; ни биографии его, ни поступкам, ни каким-либо суждениям, не связанным прямо с тем или иным сюжетным мотивом, в тексте не место. Его положение напоминает положение играющего в «Вы поедете на бал?» («Да» и «нет» не говорить, губы бантиком держать и т. д.). Именно это и делал дисциплинированный А. Дюома.

2. В модернистской модели нарратива картина резко меняется. Дейктический модус текста принимает значение неопределенности, дейктический паритет утрачивается. Если рассмотреть под этим углом зрения рассказы из книги В. В. Набокова «Весна в Фильте», то станет ясно, что эта книга представляет собой своеобразный полигон, роль мишени на котором была уготована всем без исключения аспектам дейктического модуса текста. Приглядимся к нескольким рассказам, а затем подробнее остановимся на «Корольке» и «Круге».

**2.1. «Весна в Фильте»:** в первом же рассказе обнаруживаем смещение нормальных пространственно-временных параметров и логических мотивировок на метафорическом и синтаксическом уровнях: *«Именно в один из таких дней раскрываюсь, как глаз, посреди города на крутой улице, сразу вбирая все...»*<sup>16</sup>. Происхождение и смысл метафоры становятся ясны только из финальной фразы, содержащей и упомянутое смещение пространственно-временных представлений: *«Но <...> внезапно я понял <...> почему <...> мерцало море: белое небо над Фильтой незаметно налилось солнцем... и это белое сияниеширилось <...> все растворялось в нем, все исчезало, и я уже стоял на вокзале, в Милане, с газетой, из которой узнал, что <...> Нина <...> оказалась все-таки смертной* (IV, 321—322; выделено мной. — М.Д.): «раскрываюсь» — потому, что весь процесс повествования оказывается процессом воспоминания. Этим же мотивируется и немыслимый пространственно-временной скачок в пределах одного предложения. Перед нами как раз тот случай, который выше представлен как невозможный в «1-м правиле классического нарратива».

**«Посещение музея»:** разрушение логических связей (пронизывающее весь рассказ, вплоть до финальной фразы; ср. не только сюжетный алогизм, но особенно диалоги: это не просто нарушение, а другая логика) и пространственно-временного континуума. «Гвоздь программы», однако, не в том, что происходит такое нарушение, а в том, что оно происходит на

<sup>16</sup> Набоков В. Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 4. С. 305. Далее ссылки на это издание даны в тексте.

фоне самой обыкновенной, кондовой логики (другие посетители музея) и самого обыкновенного, не обнаруживающего никаких признаков сумасшествия пространства-времени: «*Не стану рассказывать ни о том, как меня задержали, ни о дальнейших моих испытаниях. Достаточно сказать, что мне стоило неимоверного терпения и трудов обратно выбраться за границу...*» (IV, 360). В результате читатель вынужден отнюдь не проникаться трепетом перед другим — «возможным» — миром, а искать в тексте объяснения наказанию (?), которому подвергся герой, — и, разумеется, тщетно.

«Посещение музея» особенно ярко высвечивает существенную особенность модернистского нарратива, прямо вытекающую из дейктической неопределенности текста и отсутствия дейктического паритета. Ролан Барт, анализируя рассказ Бальзака «Sarrasine», показывает, как с самого начала повествования в нем обнаруживаются 5 кодов (полей), к которым тяготеют все означаемые текста: герменевтический («голос истины»), семический («голос личности»), символический («голос символа»), акциональный (= проэретический, «голос эмпирии»), референциальный (= культурный, «голос знания»). Эти коды «образуют своего рода ячеистую сеть, топику, через которую пропускается любой текст»<sup>17</sup>. Метод, примененный Бартом, заслуживает экстраполяции на любой повествовательный текст, и процитированное авторское обобщение отнюдь не выглядит поспешным. Что же произойдет, если мы попытаемся приложить этот аппарат к текстам Набокова? Обнаружится, что количество кодов, «ячеистых сетей», удваивается, утраивается... потому что мультиплексия подвергается количеству точек отсчета. Герой «Посещения музея» существует в трех пространствах — двух, как кажется, стабильных и одном переходном, — и в каждом своя система кодов (*«Навстречу мне из тумана вышел человек в меховой шапке, с портфелем под мышкой и кинул на меня удивленный взгляд, а потом еще обернулся, пройдя. Я подождал, пока он скрылся, и тогда начал страшно быстро вытаскивать все, что у меня было в карманах, и рвать, бросать в снег, утаптывать <... но для того, чтобы совершенно отдельиться от всех эмигрантских чешуй, необходимо было бы содрать и уничтожить одежду, белье, обувь, все, — остаться идеально нагим...»*) (IV, 359—360). Модернистское повествование, как правило, отказывается от предоставления читателю ниточки-интерпретанты: оно моделирует другого читателя,

<sup>17</sup> Барт Р. С/Z. М., 1994. С. 28—32.

способного такую ниточку если не отыскать, то досочинить, и *таким образом* получить «удовольствие от текста».

Особенно головокружителен кульбит, любезно предлагаемый читателю в «Адмиралтейской игле». Оставляя в стороне этический аспект внутреннего сюжета — отношений между Катей—«Ольгой» и «Леонидом» и нынешнего отношения каждого из них к общему прошлому, — обратим внимание на «перевернутый» субъектно-объектный дейксис. Рассказ по форме представляет собой письмо читателя автору романа «Адмиралтейская игла», и, поскольку роман и его авторесса существуют только в мире рассказа, точнее — только в тексте этого письма, постольку *субъект и объект меняются местами*: «читатель» выступает в функции автора, «автор» — в роли адресата, читателя (ср. выше «3-е правило»). Добавим, что эта мена, составляющая важнейший элемент внешнего сюжета рассказа, превосходным образом коррелирует с внутренним сюжетом отношений героев.

**2.2. «Королек»:** «перевернутое» соотношение виртуального и актуального миров (не первый «вложен» во второй, а — как бы — наоборот); почти полная энтропия субъектного и пространственно-временного дейкса в виртуальном мире (который на самом деле, конечно, и есть единственный реальный): кто — «Я»? где, когда, почему/зачем/как происходит сотворение мира, в котором убивают «моего бедного Романтовского», в отношении которого его же творец («Я»), как выясняется, заблуждался, думая, что он не фальшивомонетчик, а «замечательный поэт» (!)?.. Пожалуй, здесь один из наиболее ярких у Набокова случаев, к которым могут быть прямо отнесены известные слова Ю. М. Лотмана: «Стоит ввести рамку в текст, как центр внимания аудитории перемещается с сообщения на код»<sup>18</sup>. Но суть дела в том, что не собственно введение рамки в текст (вещь не слишком новая) интересует нашего требовательного автора. Здесь не просто продолжение известных экспериментов с рамкой, сопровождаемое дальнейшим разрушением дейктического паритета, а моделирование принципиально нового сюжета, в центре которого — процесс создания произведения («Королек» написан в 1933 г.). В этом смысле в один ряд становятся почти все рассказы книги (из еще не названных — «Тяжелый дым», «Василий Шишков», «Адмиралтейская игла», «Уста к устам»).

Посмотрим внимательнее на то, как это сделано. Вот первые два абзаца этого текста:

<sup>18</sup> Лотман Ю. М. Текст в тексте // Избр. статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 1. С. 159.

«Собираются, стягиваются с разных мест вызываемые предметы, причем иным приходится преодолевать не только даль, но и давность: с кем больше хлопот, с тем кочевником или с этим — с молодым тополем, скажем, который рос поблизости, но теперь давно срублен, или с выбранным двором, существующим и по сей час, но находящимся далеко отсюда? Поторопитесь, пожалуйста.

Вот овальный тополек в своей апрельской пунктирной зелени уже пришел и стал, где ему приказано — у высокой кирпичной стены — целиком выписанной из другого города. Напротив вырастает дом, большой, мрачный и грязный, и один за другим выдвигаются, как ящики, плохонькие балконы. Там и сям распределяются по двору: бочка, еще бочка, легкая тень листвы, какая-то урна и каменный крест, прислоненный к стене. И хотя все это только намечено, и еще многое нужно дополнить и доделать, но на один из балкончиков уже выходят живые люди — братья Густав и Антон, — а во двор вступает, катя тележку с чемоданом и кипой книг, новый жилец — Романтовский» (IV, 331).

Прежде всего отметим, что субъект повествования или его «заместители», равно как и какие-нибудь одушевленные субъекты действий (что позволило бы читателю реконструировать дейктический центр), в инициальной фразе текста не даны. Однако в этом отношении данная фраза выглядит на фоне классической повествовательной традиции не слишком эпатирующее, поскольку и в прозе XIX века наряду со случаями, когда дейктический центр задается в зачине текста<sup>19</sup>, нередки также случаи, когда дейктический центр конструируется постепенно и приобретает определенность к середине или финалу инициального абзаца (или ССЦ). Достаточно вспомнить знаменитое пушкинское начало:

«Однажды играли в карты у конногвардейца Нарумова»<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> Ср.: «В числе молодых людей, отправленных Петром Великим в чужие края, для приобретения сведений, необходимых государству преобразованному, находился его крестник, арап Ибрагим» (Пушкин А. С. Арап Петра Великого // Пушкин А. С. Полн. собр. соч. [М.; Л.], 1948. Т. 8. С. 3.); «Отец мой Андрей Петрович Гринев в молодости своей служил при графе Минихе и вышел в отставку премьер-майором в 17.. году» (Пушкин А. С. Капитанская дочка // Там же. С. 279). В первом случае очевидно несовпадение повествователя с протагонистом, что подтверждается и позже, из чего следует вывод о «третьесличной» форме повествования («эзгегетический» повествователь, по Е. В. Падучевой); во втором случае очевидно противоположное — «первоКличная» форма («диегетический» повествователь).

<sup>20</sup> Пушкин А. С. Пиковая дама // Там же. С. 227.

Таким образом, само по себе отсутствие в зачине набоковского рассказа прямых сигналов, позволяющих идентифицировать дейктический центр, еще не несет ничего неожиданного. Но идентификация дейктического центра неотделима от восприятия всего инициального высказывания **в целом**, она является одной из обязательных составляющих первичной ориентации читателя в воображаемом пространстве-времени. А собственно денотативное (точнее, сигнifikативное) содержание первой фразы рассказа В. В. Набокова в этом плане как раз весьма своеобразно — и более неожиданно, нежели отсутствие прямых дейктических сигналов. Если в традиционном зачине изображаемая сигнifikативная ситуация предстает перед читателем в ясных, поддающихся достаточно полной идентификации контурах, то в данном случае не совсем ясно, о чем, собственно, идет речь: описывается течение некоторой ситуации, но самая суть происходящего реконструкции не поддается. Пушкин апеллирует прежде всего к опыту более или менее «среднего» читателя (ср. особенно зачин «Станционного смотрителя»; ср. также характерные прямые ссылки на этот опыт: «Жизнь армейского офицера известна» — с последующей, столь же характерной, конкретизацией «известного» («Выстрел»)<sup>21</sup>; ср., кроме того, заботу о понимании в тех случаях, когда на читательский тезаурус особенно рассчитывать не приходится («Арап Петра Великого»))<sup>22</sup>. Набоков же апеллирует к тому опыту, которого у читателя, по определению, как бы не должно быть (*как бы* — потому, что Набоков убежден в обратном и иного читателя в расчет не принимает).

Более того. В классической повествовательной традиции ясно просматривается *дедуктивный* принцип представления инициальной ситуации в начальном фрагменте текста: сначала дается более общая ситуативная номинация («Однажды играли в карты у конногвардейца Нарумова»; «Гости съезжались на дачу» и мн. под.) или такая номинация предваряется введением лишь базовых компонентов ситуации — хронотопических и субъектных («Мы стояли в местечке \*\*\*»; «В конце 1811 года, в эпоху нам достопамятную, жил в своем поместье Ненарадове добрый Гаврила Гаврилович Р\*\*» («Метель»);

<sup>21</sup> Там же. С. 65.

<sup>22</sup> Иронические, эстетико-полемические и пр. дополнительные смыслы, заложенные Пушкиным в самое форму повествования, адресованные не «среднему», а, напротив, весьма искусенному читателю и имеющие отношение не к смыслу текста, а к смыслу произведения, в данном случае не рассматриваем.

«В одной из отдаленных наших губерний находилось имение Ивана Петровича Берестова» («Барышня-крестьянка»); «Несколько лет тому назад в одном из своих поместий жил ста-ринный русский барин, Кирила Петрович Троекуров» («Дубровский»<sup>23</sup>); иногда инициальная фраза совмещает общее представление ситуации с введением не только базовых, но и факультативных компонентов ситуации («Последние пожитки гробовщика Адрияна Прохорова были взвалены на похоронные drogi, и тощая пара в четвертый раз потащилась с Басманной на Никитскую, куда гробовщик переселялся всем своим домом» («Гробовщик»<sup>24</sup>), — и лишь затем содержание ситуации конкретизируется. В рассматриваемом же набоковском зачине ни того, ни другого, ни третьего нет. Описываемая ситуация не только принципиально незнакома «среднему» читателю, не имеющему опыта созидания художественной действительности, но и никак не названа. Автор как бы предлага-ет читателю *индуктивным* путем реконструировать сигнификативную ситуацию, но информационные опоры для такой реконструкции минимальны. Лишь глагольные формы позволя-ют хоть как-то представить себе происходящее, хотя представ-ление это в высшей степени неконкретно: *некто откуда-то вызывает какие-то предметы* (?).

Эти же глагольные формы являются единственными кос-венными сигналами, которые могли бы дать какую-то опору для идентификации дейктического центра. Но присмотримся к значениям этих глагольных форм<sup>25</sup>: «**Собираются, стягиваются** с разных мест вызываемые предметы, причем иным **приходится преодолевать** не только даль, но и дав-ность: <...>. Формы настоящего времени, по-видимому, имеют здесь абсолютное значение, т. к. другой точки отсчета не дано. Однако остается неясным, каков тип речи: ситуативно актуализированный или ситуативно неактуализирован-ный. Центр временного дейксиса может здесь реконструи-роваться двояко:

1) ориентация на момент речи говорящего (настоящее актуальное);

<sup>23</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 8. С. 65, 77, 109, 161.

<sup>24</sup> Там же. С. 89.

<sup>25</sup> В дальнейшем анализе мы используем аппарат, разработанный, прежде всего, А. В. Бондарко и его школой (см.: Бондарко А. В. Вид и время русского глагола: Значение и употребление. М., 1971; Теория функциональной грамматики. Темпоральность. Модальность. Л., 1990).

2) ориентация на условную точку отсчета «эпического» времени<sup>26</sup>. В этом случае правомерно и предположение о значении «литературного» настоящего исторического<sup>27</sup> у данных форм; исключается лишь «разговорное» настоящее историческое, так как примет живой коммуникации контекст лишен.

Однако, несмотря на недостаток информации, читатель, ориентирующийся на классическую модель нарратива, склонен воспринимать содержание в плане ситуативно неактуализированного эпического настоящего. Правда, и в этом случае остается неясным, какова разновидность значения временных форм, поскольку существуют два подтипа классического повествования в плане настоящего эпического (примеры опускаем):

а) с (нулевым) модальным оператором «Обычно» (текстовая модальность типичности);

б) с (нулевым) модальным оператором «Бывает и так», «Однажды, впрочем» и т. п. (текстовая модальность нетипичности).

Никаких сигналов, которые позволили бы читателю сделать выбор между этими двумя значениями временной отнесенности контекста, набоковский зacin не содержит.

Итак, здесь возможна троякая интерпретация временных значений глагольных форм — и всего фрагмента.

*«...с кем больше хлопот, с тем кочевником или этим с молодым тополем, который рос поблизости, но теперь давно срублен, или с выбранным двором, существующим и по сей час, но находящимся далеко отсюда?»*

В дополнение к прежней неопределенности возникает новая: реализуется уже введенный выше мотив «преодоления не только дали, но и давности», но точка привязки сразу двух хронотических оппозиций (*теперь—давно и здесь—далеко отсюда*) по-прежнему неизвестна.

Читателю может показаться, что «теперь» и «и по сей час» актуализируют момент речи. В этом случае происходит переосмысление значений форм презенса в первой части зacина: вместо ситуативно неактуализированного эпического настоящего их значение воспринимаются как ситуативно актуализированное настоящее момента речи (письма); тогда дейктический центр совмещается

<sup>26</sup> В терминологическом смысле это выражение употреблял, например, Ю. С. Маслов: *Маслов Ю. С. Типология славянских видовременных систем и функционирование форм претерита в эпическом повествовании // Теория грамматического значения и аспектологические исследования. Л., 1984. С. 22—42.*

<sup>27</sup> Бондарко А. В. Вид и время русского глагола... С. 142—150.

с моментом письма, точкой отсчета становится *ego, hic et nunc* Автора. С другой стороны, «теперь» и «по сей час» могут быть указаниями не на реальный момент речи (письма), а на момент отвлеченного от реального авторского настоящего, *сюжетного* времени: ведь субъект по-прежнему не определен, хотя признаки его существования, помимо временных форм, уже достаточно многочисленны: это и хронотопические оппозиции, и залоговые значения у причастий (субъект действий *выбрать, вызывать*). Ясно пока только то, что не вступают в противоречие значения временных форм и реконструируемого субъекта ментальных действий: они могут ориентироваться на одно и то же лицо.

Следующее высказывание в каком-то смысле снимает неопределенность, но это тем не менее не способствует лучшему пониманию смысла происходящего. **«Поторопитесь, пожалуйста».** Императивное высказывание, во всяком случае, «обличает» субъекта речи; читатель может теперь утвердиться в мнении о том, что он «присутствует» при моменте речи (письма). Следовательно, верным было и предположение о ситуативно актуализированной речи и характере субъектного дейкса. Но как только выясняются эти вопросы, возникают новые.

Во-первых, кто является адресатом императивного высказывания, если адресант — Автор? Никаких персонажей читателю пока не предъявлено; следовательно, вероятны два предположения: адресат — или читатель, или... те самые «вызываемые предметы». Первый случай, с точки зрения собственно грамматической, более естествен, так как читатель и в самом деле ощущает себя адресатом всего текста; но при этом высказывание предстает лишенным смысла. Остается второе предположение. Но тогда в воображении читателя возникает странная картина: с одной стороны, вроде бы некто (субъект речи) повествует о том, как он создает воображаемый мир (субъект речи совпадает с субъектом творения, демиургом); с другой стороны, полномочия демиурга в им же (!) создаваемом мире довольно сомнительны, если ему приходится просить «вызываемые предметы» «поторопиться»<sup>28</sup>. Кроме того, подобная позиция повествователя попросту неожиданна для читателя, привыкшего к тому, что повествователь — либо видимый или невидимый наблюдатель, либо участник событий. Причем «наблюдатель» и «участник» — роли, которые не могут исполь-

<sup>28</sup> Перед нами один из тех многочисленных случаев, которые побуждали критиков В. В. Набокова говорить о его своеобразном кокетстве, игре масками; но для нас это совершенно неважно, поскольку речь идет о первичном восприятии «плана содержания» текста, но не его смысла.

няться одновременно. Здесь же получается именно последнее! Не случайно Е. В. Падучева подчеркивает, что специфика говорящего как субъекта дейкса заключается в том, что «в изображаемом мире ему нет места»<sup>29</sup>. Другими словами, субъект повествования, интерпретируемый как субъект происходящего на наших глазах сотворения воображаемого мира — и текста, — не совпадает даже с представлениями о диегетическом повествователе.

Во-вторых, если верно, что перед нами ситуативно актуализированная речь и формы презенса в абсолютном, а не относительном значении, то оказывается, что момент письма совпадает с моментом творения, «сочинения». Читатель между тем не склонен отождествлять эти моменты, поскольку привык думать, что между ними немалая дистанция (Пушкин известные строчки о «смутном сне» и «магическом кристалле» начинает весьма характерным «Промчалось много, много дней»<sup>30</sup>). Кроме того, коль скоро перед нами настоящее абсолютное ситуативно актуализированной речи, то выходит, что здесь не вторичный, а первичный дейксис (!). Но что же это за нарратив, который опирается чуть ли не на реальное время автора? Не подрывает ли такая опора самые основы нарратива как такового?

Что можно сказать об этом абзаце в целом? Ясно, что более или менее последовательно и непротиворечиво его содержание воспринимается только с одной из возможных позиций; но в том-то и дело, что эта позиция приобретает определенность существенно позже, пока же читатель вынужден колебаться между несколькими предположениями.

Второй абзац отчасти проясняет ситуацию. Его первое высказывание, выдержанное в плане прошедшего совершенного и содержащее характерные *вот* и *уже*, придающие глагольным формам значение, близкое к перфекту настоящего времени (ср. англ. Present Perfect)<sup>31</sup>, актуализирует представление о *hic et nunc* говорящего и подтверждает предложенное раньше. Сигнификативное содержание высказываний также поддерживает гипотезу о том, что читатель оказался свидетелем «сотворения мира». Но экстравагантность этого положения продолжает читателем ощущаться ровно в той мере, в какой автором это

<sup>29</sup> Падучева Е. В. Семантические исследования... С. 406.

<sup>30</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 6. С. 190.

<sup>31</sup> Вообще говоря, примечательна эта чередуемость форм настоящего (разумеется, несовершенного) и прошедшего совершенного (!) в контексте, выдержанном в плане «настоящего эпического».

положение подчеркивается (*где ему приказано... целиком выписанной из другого города... один за другим выдвигаются, как ящики, плохонькие балконы... все это только намечено, и еще многое нужно дополнить и доделать...*): везде, где подчеркнута сконструированность этого мира или его «игрушечность», вновь возникает вопрос о том, чья воля этот мир создает. Между тем сам «творец», в отличие от первого абзаца, здесь даже косвенно себя не обозначает: во втором абзаце нет **ни одного** грамматического сигнала, который можно было бы соотнести с имплицитным адресантом императива «Поторопитесь, пожалуйста».

Прежние вопросы, таким образом, и среди них главнейшие — о субъекте всех дейктических операций, о характере дейксиса и о характере повествования — остаются в состоянии «полурешенности»: есть гипотеза, но подтверждения нет. Хотя последнее — чем дальше, тем необходимее, поскольку недоумение читателя умножается. Кто является субъектом речи в скобочной конструкции (см. начало третьего абзаца текста)? Почему во втором высказывании третьего абзаца повествовательный план резко ломается — и возникает обычный претеритальный нарратив? Почему далее в тексте этот претеритальный нарратив столь же резко время от времени перебивается кратковременным возвратом к «эпическому настоящему»?<sup>32</sup> Почему автор говорит о надписи на кирпичной стене в предположительной модальности («Ее перед выборами намалевали, вероятно, братья» — IV, 331), если эту кирпичную стену «он» же (?) и «выписал» из другого города? Почему претеритальный нарратив вполне традиционного вида время от времени «скатывается» до некоего подобия сценарного плана, эскиза, наброска?<sup>33</sup>

На фоне этих нарушений традиционных правил выглядит почти невинно постоянное двоение, троение позиции так и не идентифицированного, не локализованного повествователя: то он описывает персонажей и события глазами Романтовского, то — глазами братьев, то — с позиции как будто нейтрального наблюдателя, то — всеведущего Автора. Соответственно, чередуются контексты,

<sup>32</sup> Ср.: «**Раздается** голос Антона:

— Этот франт зазнается. Надо бы посмотреть на него поближе.  
— Я ему продам трубку, — **сказал** Густав» (IV, 333).

<sup>33</sup> Ср.: «— Я ему продам трубку, — сказал Густав.

**Туманное происхождение трубки.** Ее как-то принесла Анна <...>; или: «— Больно, — сказал Романтовский. Оставьте, прошу вас. Я могу идти и один.

Пивцо, большеротая невеста Густава, тяжелый дух. Романтовского попробовали напоить».

передающие эти четыре позиции, причем контексты, передающие восприятие персонажей, часто принимают вид несобственно-авторской речи и даже внутренней речи. Ср.:

а) «Днем, пока брат был на работе, Антон сидел в дружественном кабаке или валялся среди одуванчиков на холодной и яркой еще траве на берегу канала и следил с завистью, как громкие молодцы грузят уголь на баржу, или бессмысленно смотрел вверх в праздное голубое небо, навевающее сон. Но вот, — что-то в налаженной жизни братьев заскочило» (IV, 332 — позиция нейтрального наблюдателя);

б) «Густав велел своей невесте потормошить Романтовского для того, чтобы было к чему придраться. Невольно норовишь покатить мяч, прежде чем ударить ногой. Игровые животные тоже предпочитают подвижной предмет. И хотя Анна, вероятно, была Романтовскому в высшей степени противна своей молочной в клопинных крапинках кожей, пустотой светлых глаз и мокрыми мысками десен между зубов, он счел уместным скрыть неприязнь, боясь, должно быть, пренебрежением к Анне разъярить ее жениха» (IV, 336 — позиция всеведущего повествователя, осложненная, однако, притворной предположительностью [вероятно; должно быть], которая легко опровергается лишенным всяких оговорок «счел уместным скрыть неприязнь»);

в) «Между тем братья стали раздуваться, расти, они заполнили всю комнату, весь дом, и затем выросли из него. По сравнению с ними, тополек был уже не больше игрушечных деревец, таких валких, из крашеной ваты, на зеленых круглых подставках. Дом из пыльного картона со слюдяными окнами доходил братьям до колен. Огромные, победоносно пахнущие потом и пивом, с бессмысленными говяжьими голосами, с отхожим местом взамен мозга, они возбуждают дрожь унизительного страха. Я не знаю, почему они прут на меня. Умоляю вас, отвяжитесь, я не трогаю вас, не трогайте и вы меня — я уступлю вам — только отвяжитесь» (IV, 334 — позиция Романтовского);

г) «Так дальше нельзя. Он отправляет жизнь честным людям. Еще, пожалуй, в конце месяца съедет — целый, неразобранный, гордо отворотив нос. Мало того, что он двигается и дышит не как все, — нам никак не удается схватить разницу, нашупать ушко, за которое можно было бы его вытянуть. Ненавистно все, что нельзя тронуть, взвесить, сосчитать» (IV, 336 — позиция братьев).

Но самый главный сюрприз ждет читателя в финале (последний абзац), где выясняется, что тот самый неведомый многогликий повествователь, придумывавший на наших глазах и этот

мир, и его героев, вместе с братьями не знал, кто таков на самом деле его герой, и вместе с ними же узнал об этом только от полицейских (которые, по логике вещей, тоже существуют внутри придуманного повествователем мира). Это «открытие», **парадоксальность** которого **лишена рационального объяснения**, становится причиной распада этого мира (ср. почти зеркальное отображение «создания»), а вместе с ним — «гармонии и смысла», и остается реальный мир, который «снова томит меня (затрудняюсь уточнить референцию. — М.Д.) своей пестрой пустотою» (IV, 340). Таков же, в сущности, и итог попытки читателя реконструировать единую модель повествователя, а следовательно — текстового дейктика и характера этого повествования в целом. В. В. Набоков не просто в форме своего рассказа, но в самих принципах внутренней организации этой формы воплотил одну из важнейших составляющих его смысла; неопределенность дейктического модуса текста здесь не уловка, а эстетически мотивированное художественное задание.

**2.3.** Прием финальной мотивировки неожиданного, сбивающего читателя с толку начала, о котором уже говорилось в связи с «Весной в Фиалте», более эксплицитно использован в рассказе **«Круг»**. В нем же находим хронологические смещения и, как выражается Е. В. Падучева, «неопределенность личности повествователя»<sup>34</sup> — то есть, *во-вторых*, полная неясность по поводу того, *кто*, собственно, этот «МЫ», постоянно неизвестно откуда возникающий, как *deus ex machina*, между читателем и героем и вмешивающийся в воспоминания последнего, и каковы *его* отношения к нему, равно как где и когда *он* существует, — *во-первых*:

«Сидя в кафе и все разбавляя бледнеющую сладость струей из сифона, он вспомнил прошлое со стеснением сердца, с грустью — с какой грустью? — да с грустью, еще недостаточно исследованной нами» (IV, 332); (4)

«Некоторое время Иннокентий боролся с сочным кусочком пирога, очутившимся вне тарелки, — и вот, от неловкого прикосновения, перевалившимся и — под стол, — малиновый увалень (*там его и оставил*)»<sup>35</sup>. (5)

Вставные конструкции в «Круге» — не просто вставные конструкции. Во-первых, их нарочито много; во-вторых, необычен их тон: он явно более ироничен, а иногда — более поэтичен, нежели можно было бы ожидать от обычных вставок; в-третьих, — и с этого следовало бы начать — Набокову вполне

<sup>34</sup> Падучева Е. В. Семантические исследования... С. 417.

<sup>35</sup> Курсив здесь и в последующих цитатах мой. — М.Д.

хватает мастерства избегать вставок, если только они не нужны ему для какой-то особой цели. Количество и характер вставок коррелируют с эпатирующим «во-вторых» и «в-третьих» в начале рассказа при «во-первых» — в финальной фразе. И то и другое — форма выраженного авторского присутствия в тексте: показывая круг судьбы героя, Набоков и текст конструирует как круг, но не убирает «строительных лесов», а, наоборот, выпячивает их. Кто все-таки этот всезнающий, постоянно поправляющий, иногда сочувственно, а иногда издевательски комментирующий, уточняющий, дополняющий воспоминания Иннокентия: *deus ex texto?* И просто ли «леса» перед нами?

«Да, он чувствовал себя суровым плебеем, его душила ненависть (или казалось так), когда, бывало, смотрел через реку на заповедное, барское, кондово, отражающееся черными громадами в воде (и вдруг — молочное облако черемухи среди хвой)» (IV, 323); (6)

«В ранней юности Иннокентий охотно верил рассказам (идиотическим) о его дорожных наложницах...» (IV, 323); (7)

«В лесу он усаживался на толстый ствол березы, недавно поваленной грозой (и до сих пор всеми своими листьями трещущей от удара)...» (IV, 326). (8)

Дистанция между этим «кто-то» и героем очевидна: но очевидно и несовпадение «кого-то» с рамками эзегетического повествователя — при отсутствии предъявленной читателю отличной от него фигуры рассказчика. Любопытно, что «кто-то» намного более способен к поэзии, нежели чувствительный герой: именно «кому-то» принадлежат самые яркие и точные детали, самые сильные гиперболы и т. д. Похоже, что это действительно Демиург, который а) творит героя, его мир и жизнь; б) пристально следит за этим процессом и в) и то и другое воплощает в тексте. Процесс творения становится не спрятанным, а наоборот, и именно он — неизбежно, как показал Ю. М. Лотман, — становится главным содержанием произведения. Это — тот момент, когда *текст произведения начинает утрачивать черты классического текста, приобретая специфические признаки дискурса*<sup>36</sup>. Его семантическая структура сложнее на порядок.

В самом деле, здесь уже по меньшей мере две коммуникативных рамки: одна — это тот инвариант, который неизбежно

<sup>36</sup> Может быть, отчасти и этот процесс — в типологическом смысле — имел в виду Р. Барт, когда — в других терминах — провозглашал переход «От Произведения к Тексту» (Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 413—423).

остается актуальным, коль скоро имеют место книга с именем автора на обложке и читатель, который держит ее в руках; другая — зафиксированная (не слишком назойливо, но и не совсем незаметно) в самом тексте. Появление в тексте второй ипостаси Автора отменяет привычное читателю (хоть и неверное) отождествление эзегетического повествователя с именем физического лица на обложке. Прежде всего, эзегетического повествователя как целостной категории здесь уже не существует: он, как мы видим, расщепляется на двух субъектов речи — назовем их *нarrативным* (Автор-1) и *дискурсивным* (Автор-2) повествователями<sup>37</sup>. Ни того, ни другого также нельзя отождествить с именем физического лица на обложке, так как результат в обоих случаях будет неполным. Поэтому возникает Автор-3 — категория, которая, с одной стороны, соотнесена с именем физического лица, с другой — интегрирует Автора-1 и Автора-2. А вместе с этой категорией возникает и третья коммуникативная рамка.

Три коммуникативных рамки — три автора, три сообщения, три читателя. И три смысла текста — точнее, может быть, отдельно — текста, отдельно — дискурса, отдельно — произведения<sup>38</sup>. В данном случае смысл текста — история Иннокентия и его отношений к Тане (*круг судьбы*); смысл дискурса — отношение автора к этой истории (веселья неоднозначное, мучительно-ироническое и одновременно сочувственное, напоминающее замкнутый круг, или *логический порочный круг*); смысл произведения — сущность творчества, его соотношение с реальным опытом и биографией автора (*круг творческого пути*). «Три читателя» возникают, разумеется, по мере проникновения читающего в этот замысел, в его конструкцию.

Однако Набоков не был бы Набоковым, если бы позволил себе строгую до классичности отделенность собственно текста от дискурсивной рамки. Позиция дискурсивного повествователя в его рассказе лишена последовательного выражения. Поэтому в нашу схему, моделирующую на примере «Круга» семантику модернистского нарратива, необходимо внести важное уточне-

<sup>37</sup> Конечно, «нarrативный повествователь» — тавтология; но речь идет о противопоставлении двух «потомков» эзегетического повествователя, связей с которым они не потеряли, причем одному из них в самом деле передано собственно нарративное начало.

<sup>38</sup> О соотношении смысла текста и смысла произведения см.: Долинин К. А. Текст и произведение // Русский текст. 1994. № 2. С. 7—16; Дымарский М. Я. Метафора текста // Там же. 1993. № 1. С. 24.

ние: в реальном дискурсе, в отличие от схемы, разные субъекты речи разграничены *принципиально нечетко*.

Еще одним следствием такого положения вещей оказывается разрушение смыслового единства компонентов структуры текста. Правда, *разрушение* в данном случае — слишком сильное слово: точнее было бы говорить о таком *осложнении* структуры смыслового единства, которое ставит это единство на грань *разрушения* (в некоторых случаях, впрочем, и переступаемую: см. выше примеры (4—5) с точки зрения синтаксической структуры целого). Потому-то пренебрежение грамматической правильностью высказывания, которым, как кажется иногда, Набоков прямо-таки бравирует, — скорее, не бравада, а неизбежное синтаксическое выражение сложности создаваемой им партитуры.

3. Как видим, нарушение дейктического паритета и неопределенность дейктического модуса текста оказываются тесно связаны с самыми фундаментальными признаками набоковской модели нарратива. Заметим, что эти признаки прекрасно согласуются с признаками *метапрозы*, к которым М. Н. Липовецкий относит:

- « — тематизацию процесса творчества <... ;
- высокую степень репрезентативности “вненаходимого” автора-творца, находящего своего текстового двойника в образе персонажа-писателя, нередко выступающего как автор именно того произведения, которое мы сейчас читаем;
- зеркальность повествования, позволяющую постоянно относить героя-писателя и автора-творца, “текст в тексте” и “рамочный текст” <... ;
- “обнажение приема”, переносящее акцент с целостного образа мира, созданного текстом, на сам процесс конструирования и реконструирования этого еще не завершенного образа <... ;
- пространственно-временную свободу, возникающую в результате ослабления миметических мотивировок <... »<sup>39</sup>.

Подчеркнем, что преобразование классической модели нарратива в метапрозу, которое мы выше назвали «*дискурсивизацией текста*», представляет собой отнюдь не простое возвращение нарратива из лона текста в лоно породившего его дискурса. Качество, приобретаемое текстом в результате этого процесса, не является дискурсивностью в прямом смысле слова: ведь, несмотря на появление указанных признаков, текст остается текстом и никогда не исчезает в небытии, а существует в семио-

<sup>39</sup> Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм... С. 46. См. также: Гребер Э. Метафикация — слепое пятно формализма? Начала теории метафикации у формалистов (Эйхенбаум и О. Генри) // Русский текст. 1996. № 4. С. 7—34.

тическом времени-пространстве (в отличие от дискурса, существующего и исчезающего в физическом времени). Поэтому корректнее обозначить это качество как **вторичную дискурсивность** (по аналогии с вторичным дейксисом).

Нелишне заметить, что все признаки, сообщающие тексту качество вторичной дискурсивности, показаны выше на материале рассказов, многие из которых написаны задолго до «Дара». Более того, мотивы метапоэтического характера обнаруживаются, например, и в рассказе «Возвращение Чорба», созданном еще в эпоху «Машеньки». Едва ли не с самого начала, и чем дальше, тем настойчивее, в творчестве В. В. Набокова проявляется принцип *deus ex texto*, и в этом *deus* (не меньш!) — его принципиальная позиция.

