



Л. ТОКЕР

Набоков и этика камуфляжа

Одна из наиболее этически значительных черт повествовательного искусства Набокова состоит в поощрении переноса внимания читателя с текста на процесс чтения. В той или иной мере это свойство присуще большинству выдающихся литературных произведений: читая книгу, нередко замечаешь, что и книга как бы читает тебя. Однако причины такого поворота неодинаковы, и в каждом отдельном случае выявление их позволяет судить об этическом приложении эстетической системы автора.

При отсутствии откровенного дидактизма художественное повествование не *заставляет* читателя перенести объект критического рассмотрения с текста на самого себя, но создает условия для такого перехода. У Набокова наиболее распространенным общим стимулом читательской саморефлексии является *замаскированная* сложность прозы. Как известно, большинство набоковских романов и рассказов читается легко, с легкостью завораживает читателя, и только при повторном чтении дано хоть частично оценить замысловатую игру мотивов, образов и литературных аллюзий. Сквозь строки критических трудов, посвященных Набокову, нередко проступает радость открытия, испытанная литературоведом; да и рядовой читатель верит, что заметил, увидел, понял что-то, наверняка ускользнувшее от других, — Набоков словно вовлекает каждого из нас, каждого в отдельности, в счастье текущих открытий. Однако чувство элитарной полуинтимности с автором в значительной мере обманчиво: впоследствии выясняется, что при первом чтении слишком многое было упущено¹. Как говорил Набоков, романы нельзя читать, их можно лишь перечи-

¹ Cp. Richter . Narrative Entrapment in «Pnin» and «Signs and Symbols» // Papers on Language and Literature. 1984. № 20. P. 418—430.

тывать. Особенность эффекта перечитывания Набокова в том, что незамеченные ранее штрихи влияют на осознание и оценки личностей и действий героев не только количественно (понимаем больше), но и качественно (понимаем иначе). Таким образом создается основное условие пересмотра исходных позиций индивидуального читательского процесса: не только изменяется наше отношение к героям, но и расшатываются наши собственные привычные предрасположения².

Изменение ориентации набоковского читателя проходит две фазы: обязательную и добровольную. Обязательный ход состоит в переоценке сравнительной важности различных элементов текста³, неожиданное узнавание реприз⁴ и трансформаций (Сибил в Дизу в «Бледном огне», влюбленность в графоманию в «Адмиралтейской игле» и «Из уст к устам»), выявление аллюзий, реминисценций и повторов, приводящих к новым залежам смысла. Постепенность таких находок, создающая впечатление их неисчерпанности, недостижимости «полного» восприятия, вызывает противоположные реакции читателей. Contra: Набоков представляется злым насмешником, торжествующим в своем превосходстве над неравным противником; pro: в неуловимости его эстетических игр проступает обещание, подобное залому той повседневной радости, которую культивирует Федор Годунов-Чердынцев в «Даре»: «...постоянное чувство, что наши здешние дни только карманные деньги, гроши, звякающие в темноте, а что где-то есть капитал, с коего надо уметь при жизни получать проценты в виде снов, слез счастья, далеких гор»⁵. Хотя слова «при жизни» отсылают «капитал» к сфере потусторонности, развернутая метафора денег указывает на однородность райского и земного, на возможность и при жизни достигнуть состояний, в которых душевный подъем есть правило, а постылая серая повседневность — исключение, форма бытия, «где искусство (т. е. любознательность, нежность, доброта, стройность, восторг) есть норма»⁶.

² Подробное описание этого процесса см.: *Toker L. Eloquent Reticence: Withholding Information in Fictional Narrativ*. Lexington, 1992.

³ Недаром большинство наиболее интересных исследований Набокова принимают форму развернутого аннотирования.

⁴ См.: *Boyd B. Vladimir Nabokov: The American Years*. Princeton, 1991. P. 240—242.

⁵ *Набоков В.* Дар. Анн Арбор, 1975. С. 184.

⁶ *Набоков В.* О книге, озаглавленной «Лолита»: Послесловие к американскому изданию 1958-го года // *Набоков В. Лолита*. Анн Арбор, 1967. С. 293.

В процессе чтения-и-перечитывания мы можем довольствоваться подобной реакцией, но можем сделать и дополнительный шаг — в сторону саморефлексивности. Тексты Набокова обычно приводят нас к формированию ожиданий, которые впоследствии оказываются несостоятельными — будь то ожидание определенной концовки «Знаков и символов», эротической эскалации в «Лолите» или непогрешимости главных героев «Ады». Когда такие ожидания не оправдываются, стоит спросить себя, отчего они возникли. Допустим, мы угодили в западню, сконструированную текстом, но не виной ли этому какое-либо свойство наших собственных аксиом? Почему, например, мы так долго — слишком долго — сочувствовали главным героям романов «Отчаяние» и «Лолита», даже после того, как они оказывались преступниками? Потому ли, что привыкли идентифицировать себя с рассказчиками от первого лица, особенно если они презирают свою среду за посредственность и стремятся к труднодостижимой цели? Должны же быть коррективы таким автоматическим склонностям — что их отключило? Или же дело в уязвимости наших читательских навыков, личных или культурно-традиционных? На какие свойства нашего восприятия рассчитана западня? Возникновение подобных вопросов обращает наше внимание на прорехи в системе ценностей, с которой мы обратились к растревожившему нас тексту⁷.

Чтобы понять сущность этих прорех, стоит задуматься о том, что именно ускользает от нашего внимания в начале знакомства с набоковским текстом. Не считая интертекстуальных явлений, для оценки которых требуются знания и память, а не свойства этического настроя, это обычно (1) завуалированная травматическая боль некоторых из героев и (2) подробности эстетической игры образов, не связанных с темой человеческого страдания.

В первом случае цель автора ясна: он укоряет читателя за черствость и призывает к выявлению ее истоков (во втором случае дело обстоит сложнее). Подслеповатость читателя к признакам страдания второстепенных героев отражает тему, пронизывающую все творчество Набокова. Собственным опытом восприятия читатель проявляет (повторяет) жесткость отрицательных героев — Ганина в «Машеньке», Гумберта в «Лолите», Ван Вина в «Аде», Вадима в «Смотри на арлекинов!».

⁷ Ср. понятие «опасного познания» («dangerous knowledge»): Harrison B. *Inconvenient Fictions: Literature and the Limits of Irony*. New Haven, 1991. P. 18.

Поэтичность образа Ганина отвлекает нас от его неспособности к сочувствию⁸ и его презрения ко всему, что недостаточно красиво, от несправедливости его снисхождения к Кларе, которая всегда носит одно и то же платье (за неимением другого), и его брезгливо-жестокое отношения к пошловатому Алферову, искренне любящему жену. В скрытой раздражительности Ганина можно увидеть предвосхищение подчеркнутой суровости Ван Вина, который, подобно Гильберту Осмонду в «Портрете дамы» Генри Джеймса, подменяет моральные критерии псевдоэстетическими. Любовь Ганина к Машеньке насквозь эгоцентрична: он наслаждается своим чувством, пренебрегая тревогами, которые она героически скрывает. С «Машеньки» фактически начинается тема солипсизма, наиболее ярко выраженная в образе Гумберта, сознательно (в отличие от Ганина) абстрагирующегося от тоскливой неприязни Долли Гейз⁹. Гумберт еще плотнее изолирован от страдания людей, менее для него важных. Он не чувствует истинной боли в комичной болтовне дряхлого провинциального парикмахера о его покойном сыне бейсболисте и не может понять, что скорбь Шарлотты Гейз о ее сыне, умершем в младенчестве, по-видимому, неподдельна. Но как отмечает философ Ричард Рорти, при первом чтении мы и сами немногим лучше — мы сами заражены гумбертовской невнимательностью к этим подробностям. Пренебрежение второстепенными персонажами приводит нас и к недопониманию самой Долли: действительно, не думает ли она, кроме прочего, и о своем утерянном братике в порыве зависти к своей «дурнушке» однокласснице Авис, «у которой был такой отличный, жирный, розовый отец и маленький щекастый брат, и только что родившаяся сестричка <... , а у Лолиты не было ничего»¹⁰. При первом чтении мы так же мало отдаем себе отчет в том, что когда Гумберт увозит Долли из

⁸ Показательно, что в исследованиях литературных реминисценций в «Машеньке» проигнорированы отрицательные черты характера героя — см., напр.: *Букс Н.* Эшафот в хрустальном дворце: О русских романах Владимира Набокова. М., 1998. С. 639.

⁹ В кинофильме Адриана Лайна оргазм Лолиты на коленях Гумберта — искажение замысла Набокова: под конец романа Гумберт признает, что сношение с ним никогда не доставляло ей наслаждения.

¹⁰ *Набоков В.* Лолита. С. 266. См. обсуждение этих эпизодов: *Rorty R.* Contingency, Irony, and Solidarity. Cambridge, 1989. P. 163—164. Рорти, однако, весьма несправедлив к Набокову в других отношениях: см.: *Toker L.* Liberal Ironists and the «Gaudily Painted Savage»: in *Richard Rorty's Reading of Vladimir Nabokov* // *Nabokov Studies*. 1994. № 1. P. 195—206.

лагеря Ку после смерти Шарлотты, сквозь звонкую удаль ее речей проступает неуверенность в «нормальности» ее недавних бисексуальных экспериментов и потребность обсудить их, приняв полувсерьез родительскую роль, шатко исполняемую собеседником. Внимание этого собеседника поглощено попытками замаскировать свою похоть и планированием способа утолить ее; внимание читателя также отвлечено ожиданием эротических сцен (в которых ему впоследствии, разумеется, отказано).

В подобную западню завлекается читатель и в пред-Лолитовской повести, написанной в 1939 году. Как показал Г. Барабтарло, предшественница Шарлотты в «Волшебнике» представлена гораздо сложнее, чем это доступно пониманию главного героя (предшественника Гумберта): вполне вероятно, что она серьезно беспокоится о судьбе своей дочки и пытается соответствующе распорядиться. Но чтобы понять это, нам следует увидеть ситуацию не под углом зрения главного героя, с его упором на капризность и физическую непривлекательность матери «нимфетки»¹¹, тем более что при первом чтении связи между многими симптоматичными деталями затмеваются накалом его стремления к педофилическому похищению, которое представляется ему заветной формой блаженства.

Невосприимчивость к боли другого — явление общее. «Мы все рождаемся в моральной глупости», — писал Джордж Элиот в романе «Миддлмарч»: преодоление солипсизма — известный топос современных повествовательных жанров (образ жены Лукина в романе Набокова «Защита Лукина» — исключение, подтверждающее правило, а сам Лукин, несколько недоразвитый, хоть и гениальный гроссмейстер, отистически неотзывчив к бедам других). Среди наиболее памятных моментов автобиографии Набокова — его сожаление по поводу жестокой бездумности, в которой он бывал виновен в юные годы. Спустя десятилетия Набоков все еще не простил себя за то, что в глупом удивлении показал домашнему учителю записки брата, за то, что ушел ловить бабочек, покинув в усадьбе только что приехавшего в гости одноклассника, за детскую нетерпимость к новой пожилой гувернантке. В пятой главе «Других берегов» Набоков воспроизводит изменение своего отношения к *Mademoiselle*. Вначале он чуждался этой толстой, умственно ограниченной женщины с неприятными повадками, чудесно читавшей вслух французские книги. Но постепенно портрет гувернантки поэтизируется. А в последнем разделе главы

¹¹ *Barabtarlo G. Aerial View: Essays on Nabokov's Art and Metaphysics. New York, 1993. P. 39—75.*

Набоков вспоминает, как вскоре после эмиграции, будучи студентом Кембриджского университета, он посетил старушку *Mademoiselle* в Лозанне и подарил ей слуховой аппарат, купленный за деньги приятеля. Наиболее великодушной из троих оказалась сама *Mademoiselle*:

«Сначала она неправильно приладила сложный инструмент, что, впрочем, не помешало ей сразу же поднять на меня влажный взгляд, посилено изображавший удивление и восторг. Она клялась, что слышит даже мой шепот. Между тем этого не могло быть, ибо, озадаченный и огорченный поведением машинки, я не сказал ни слова... Быть может, она слышала то самое молчание, к которому прислушивалась когда-то в уединенной долине: тогда она себя обманывала, теперь меня».

Перед отъездом из Лозанны Набокову приходится наблюдать за тщетными попытками неуклюжего старого лебедя забраться на причаленную к берегу озера шлюпку:

«Беспомощное хлопанье его крыльев, скользкий звук его тела о борт, колыханье и чмоканье шлюпки — все это показалось мне насыщенным странной значительностью, как бывает во сне, когда видишь, что кто-то прижимает перст к губам, а затем указывает в сторону, но не успеваешь досмотреть и в ужасе просыпаешься».

Два года спустя, узнав о смерти *Mademoiselle*, Набоков вспоминает «именно тот бедный, поздний тройственный образ: лодка, лебедь, волна»¹². В переработанном позднем английском варианте автобиографии («*Speak, Memory*») мотив запоздалой поэтичности *Mademoiselle* переплетается с мотивом вины автора за метафизическую небрежность юных впечатлений:

«Just before the rhythm I hear falters and fades, I catch myself wondering whether, during the years I knew her, I had not kept utterly missing something in her that was far more she than her chins or her ways or even her French — something perhaps akin to that last glimpse of her, to the radiant deceit she had used in order to have me depart pleased with my own kindness, or to that swan whose agony was so much closer to artistic truth than a drooping dancer's pale arms; something, in short, that I could appreciate only after the things and beings that I had most loved in the security of my childhood had been turned to ashes or shot through the heart»¹³.

¹² Набоков В. Другие берега // Набоков В. *Terra incognita*. М., 1990. С. 72—73.

¹³ Nabokov V. *Speak, Memory: An Autobiography Revisited*. New York, 1966. P. 117.

Топос «лебединой песни», таким образом, сочетается с само-рефлексивным мотивом «гадкого утенка»: на пути к утонченности чувства, способной придать его образам ненавязчивую философскую глубину, художник проходит через множество ошибок, проступков, прозрений и сожалений.

Контраст внешней неприглядности персонажей с красотой, осеняющей их внутренний мир, можно проследить в большинстве произведений Набокова — среди прочих, в романах «Дар» и «Пнин», в рассказах «Набор» и «Знаки и символы». Мгновения осознания этой красоты часто связаны с жалостью: вспомним момент обоюдной жалости Цинцинната и его матери в конце их свидания в «Приглашении на казнь», жалость Федора к Марианне Николаевне при их прощании в «Даре», запоздалое сочувствие рассказчика к Синтии Вэйн в «Сестрах Вэйн» и почти надрывное самобичевание Гумберта при мысли о недоступном ему духовном богатстве Долли.

Впрочем, самобичевание входило и в ритм гумбертовских наслаждений — оно не всегда свидетельствует о нравственном росте. Этика Набокова строится и на двусмысленности, и на парадоксах. Что за нравственный настрой присущ, например, Себастьяну Найту? Вопрос этот не может не возникнуть, например, в эпизоде его последней встречи (вскоре после блаубергской катастрофы) с рассказчиком, его сводным братом В.:

«Когда мы вышли из ресторана <... старик со слезящими-ся глазами поклонил большой палец и протянул то ли мне, то ли Себастьяну, то ли нам обоим рекламный листок, из тех, что он распространял. Никто из нас листка не принял, оба глядели перед собой, сумрачные мечтатели, пренебрегающие подношением.

— Что ж, всего доброго, — сказал я Себастьяну, поманившему машину.

— Ты бы как-нибудь навестил меня в Лондоне, — сказал он и оглянулся через плечо. — Постой минуту, — добавил он, — это не дело. Я оттолкнул нищего... — Он оставил меня и через мгновение вернулся с клочком бумаги в руке. Внимательно прочитал его, прежде чем выбросить»¹⁴.

В поведении Себастьяна — «стойкая доброта» к безобидным третьим лицам. Это качество не покидает лучших из набоковских героев даже в минуты отчаяния. Пнин узнает, что его увольняют, что его с трудом созданное прибежище недолговечно, — но он все же не забывает покормить зачистившую к

¹⁴ Набоков В. Подлинная жизнь Себастьяна Найта // Набоков В. Собр. соч. американского периода: В 5 томах. СПб., 1997. Т. 1. С. 112.

нему беспризорную собачонку, так же как ранее, плача после отъезда Лизы, он не преминул заметить и напоить мучимую жаждой белочку; в «Аде» накануне самоубийства Люсетт премило беседует со скучной пожилой четой, претендующей на ее внимание в самый неподходящий момент; в «Бледном огне» принцесса Диза улыбается придворным, даже узнав тайну, коверкающую ее жизнь. Так же и Себастьян не может обойти вниманием бедняка на улице, несмотря на то что его собственное сердце разбито: моральное превосходство подчеркивается вниманием к другому, несмотря на собственную закамуфлированную боль. Но не становится ли моральное превосходство абстрактной самоцелью, не связанной с истинным радением о благе ближнего? Является ли «стойкая доброта» сознательным принципом Себастьяна или просто джентльменским навыком воздерживания от проявлений снобизма?¹⁵ Она ведь не мешает ему «разбить сердце» преданной ему Клэр.

В поисках «действительной жизни» Себастьяна Найта рассказчик, В., фактически пытается выяснить, что побудило Найта на нехарактерную ему жестокость: из-за страсти ли он отвернулся от Клэр ради заведомо недостойной женщины или в погоне за тем мистическим состоянием, которое вызывает влюбленность (по словам героя «Смотри на арлекинов!», как будто «потусторонность/приотворилась в темноте»¹⁶). В. бы, пожалуй, не согласился, что мистическая мотивация тут не более возвышенна, чем плотская, но это подсказывается амбивалентной мотивацией самого В., когда он мчится к постели умирающего Себастьяна. Неясно, желает ли он облегчить последние часы брата или надеется услышать его предсмертные откровения. Если последнее, то стремление к метафизическому прозрению тождественно эгоизму: В. жаждет душевного подъема для себя, а не утешения для брата. Парадоксальность создающихся ситуаций¹⁷ ставит под вопрос возможность предпочтения трансцендентальных порывов долгу перед близким, а заодно приглашает читателей пересмотреть и свое отношение, личное или обусловленное традицией, к этой системе предпо-

¹⁵ По одному из лучших определений, снобизм — это нанесение боли неравенством: «making inequality hurt» (*Sklar J. Ordinary Vices*. Cambridge, Mass., 1984. P. 136).

¹⁶ *Набоков В. Смотри на арлекинов! // Набоков В. Собр. соч. американского периода. Т. 5. С. 120.*

¹⁷ В этом отношении интересно сравнить ночь В. в больнице, где умирает Себастьян, с аналогичной ситуацией неузнавания в конце романа Эдмондо де Амичи «Сердце».

чтений, с которой часто связана сознательная черствость — массовое и межнациональное явление в культурах двадцатого века. Такое же приглашение содержится и в имплицитных укорах читателям в случаях невнимания к завуалированным признакам человеческого страдания на периферии набоковских сюжетов.

Однако этическая тема скрывается и за изысканными набоковскими образами, не связанными с человеческой болью. Некоторых читателей (включая Ричарда Рорти¹⁸) раздражает утверждение Набокова, что эстетическая ценность литературного произведения осознается не с помощью рассудка, а при сигнале самого тела, — что сигнал этот, эта дрожь в позвоночнике, является наивысшей формой эмоции, достигнутой человечеством в развитии чистого искусства и чистой науки¹⁹. Суждение это перекликается с теорией поэта А. Гаусмана о соматической, нерациональной реакции читателя на поэзию²⁰, но его этическое оправдание (если таковое требуется) скорее связано с эпистемологией Анри Бергсона, которого Набоков любил читать в европейском изгнании. Бергсон рассматривает восприятие как отложенное или виртуальное действие: мы склонны видеть и слышать то, что влияет на наши интересы и на нашу программу действий. Образование как развитие восприятий состоит в том, чтобы научиться реагировать на стимулы, не относящиеся к нашим прагматическим целям, внимать образам ради их самих²¹, с «незаинтересованностью», которую Кант считал необходимым условием эстетического момента. Как не вспомнить Остапа Бендера на Военно-Грузинской дороге: «Дикая красота. <... Никчемная вещь>»²².

Но развитие «незаинтересованного», неэгоцентричного восприятия заключается не только в умении заметить прекрасное: оно же способно усилить отзывчивость к «нерелевантным» объектам жалости. Впрочем, не всегда: эстет, отводящий очи от мучений другого (а порой и наслаждающийся ими), — весьма

¹⁸ Rorty R. Contingency, Irony, and Solidarity. P. 146—152.

¹⁹ Nabokov V. Lecture on Literature. New York, 1980. P. 64.

²⁰ Housman A. The Name and Nature of Poetry. Cambridge, 1940. P. 12, 47.

²¹ Bergson H. Matie;re et me;moire: Essai sur la relation du corps a; l'esprit. Gene;ve, 1964. P. 51.

²² Ильф И. А., Петров Е. П. Двенадцать стульев // Ильф И. А., Петров Е. П. Двенадцать стульев; Золотой теленок. М., 1982. С. 283.

известная фигура, сделавшая выбор в пользу жизненной философии, исключающей мораль (особенно «буржуазную мораль») как систему отсчета. С другой стороны, недостаточно принять благо ближних за принцип морального саморуководства: важно и натренировать внимание к тому, что вызывает сочувствие. В лекции о Кафке Набоков определяет искусство краткой формулой: «красота плюс жалость»²³. При предварительном выборе в пользу рационального альтруизма повышенное восприятие «никчемной вещи» влечет за собой и способность к состраданию.



²³ *Набоков В. «Превращение» // Набоков В. Лекции по зарубежной литературе. М., 1998. С. 325.*