



Г. ХАСИН

**Между микро и макро:
повествование и метафизика в романе
В. Набокова «Король, дама, валет»**

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

В литературной критике изучение «физиологии» обычно требует основательной проработки всех доступных текстов и контекстов, сопоставления удаленных частей, индукции по практически бесконечному полю конкретных фактов. Иногда же все, что необходимо для понимания структуры произведения, сконцентрировано в одном компактном эпизоде. Зачастую внешне незаметный и обойденный вниманием, такой нервный узел, подобно маленькому сверхподробному зеркалу, содержит полную композицию целого: его цели, темы, стратегии, идеи, тональности и ритмику. Найти его означает обнаружить ключ к автору или произведению.

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 Фриц 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, 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 книгу 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 загрузил, подумав о том, что покрой пиджаков трогателен своей

недолговечностью и что этот синий в частую белую полосу 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 мелькание 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 пробежали чередой светлые полосы — призрачный негатив леса, — и каким-то образом вмешалось в эту красоту, 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 резкое 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. Изысканная книга хороша на столе в гостиной или на полке. В вагоне, для отвода скуки, можно читать какой-нибудь ерундовый журналичко. Но эдак вкушать и впитывать... переводную новеллу, что ли, в дорожном 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 непремennую цель. Она почти не была накрашена, только в тончайших морщинках теплых крупных губ сохла оранжевато-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, посмотрел на даму. < ...

Сама Марта ему помогла: глядя искоса в окно, она зевнула, дрогнув напряженным языком в красной полутьме рта и блеснув зубами. Потом замигала, разгоняя ударами ресниц щеко-чущую слезу. И Франца потянуло к зевоте. В ту минуту, как он, не справившись с силой, распирившей небо, 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 насупился 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»¹.

Рассказчик этого эпизода всеведущ. Мир, о котором он повествует, доступен ему полностью и под любым углом. Он может проникать в сознание персонажей и рассказывать об их мыслях и чувствах. В принципе, ничего не ограничивает находящейся в его распоряжении информации. И все-таки его всеведение очень специфично. Вместо того чтобы принять стабильную точку зрения и описывать равномерно доступные, удаленные и освещенные явления, разворачивающиеся перед ним в едином пространстве, рассказчик постоянно переключает перспективу, перемещаясь из сознания в сознание и меняя направление взгляда. Его повествовательная манера связана не с растворением в безличности, но с поочередным слиянием с каждым из трех пассажиров, историю которых он рассказывает.

В начале эпизода, когда Франц входит в купе и усаживается, мы видим все его глазами. Это он наблюдает за попутчиками; это он чувствует волшебную мягкость сидений и оценивает элегантность настенных фотографий. Даже смутность этих снимков — «какой-то собор, какой-то водопад» — отражает его блаженное, слегка напряженное и рассеянное состояние. Затем перспектива постепенно меняется. После нескольких реплик диалога на короткий момент мы видим все вместе с Мартой — она замечает, что молодой человек в очках из своего

¹ Набоков В. Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 1. С. 118—122. Здесь и далее все цитаты из романа приведены по этому изданию.

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) и ощущения (мятный ветерок во рту, удобная одежда).

В течение всего вышеприведенного эпизода точка зрения меняется шесть (!) раз. Рассказчик проникает в каждого из персонажей более чем единожды, сочетая в передаче субъективности непосредственное описание внутренних состояний со свободной косвенной речью. 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, показ персонажа читателю изнутри — не новый прием. Он не является ни личным изобретением Набокова, ни даже главным техническим аспектом эпизода. Отличает и структурно выделяет рассматриваемый отрывок тот факт, что все три персонажа *постоянно наблюдают друг за другом*. Как только мы понимаем это, раскрывается неочевидная сложность происходящего. Будучи весьма далек от психологии, Набоков не экспериментирует с передачей ментальных состояний. Он, скорее, сосредоточивается на самом акте взгляда и отношении, которое этот акт 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 отведенных каждому пассажирах мы знакомимся с раздражением Марты, с робким вождением Франца и отстраненным интересом Драйера. При этом субъективность каждого в большой степени обусловлена присутствием остальных. Важно следующее: несмотря на то что все три персонажа по очереди оживляются безличным рассказчиком, сами они при этом остаются фигурами личными и присутствуют в своем мире физически. Они не только наблюдают за окружающими, но и могут быть наблюдаемы сами.

И действительно, они проводят большую часть эпизода на виду друг у друга. Эта выставленность на обозрение, в дополнение к своей роли в структуре представления, является событием внутреннего опыта. В течение эпизода каждый из персонажей осознает, что за ним наблюдают. Сначала Марта чувствует взгляд Франца. Затем Драйер раздумывает о том, как реагирует на него Марта. И в конце Франц и Марта почти доходят до встречи глаза в глаза. В последнем абзаце нашего эпизода последовательность взглядов, зеваний и поворотов головы зна-

менуется кульминацию темы и показывает, что быть наблюдаемым по меньшей мере так же важно, как наблюдать.

Осознание себя в качестве объекта (а не субъекта) взгляда и есть тот важный момент, который Набоков добавляет к обычной игре индивидуальных точек зрения. Этот элемент отвечает за скрытый сюжет эпизода, начинающийся в момент, когда Франц входит в купе, и продолжающийся вплоть до момента, когда взгляд Марты назван «лучом». На этой стадии уже не так важно, что видит Марта. Ее восприятия перестают быть организующим звеном повествования. Важным же является чистый факт того, что она смотрит на Франца и что он знает об этом. Для него ее взгляд становится вещественным, приобретает плотность и фокус, и «равнодушный луч» существует скорее в его, чем в ее сознании — как его личный способ переживать чужое присутствие.

Каждый из трех персонажей обладает своей манерой реагировать на внимание остальных. Реакцией на взгляд является определенная организация поведения. Франц робок — сначала он просто прячется за газетой, сдаваясь на милость попутчиков, а затем, осознав силу своего инкогнито, «почти дерзко» смотрит на Марту. Его дерзость подразумевает, что он знает, что другие могут взглянуть на него в любой момент и что он — своим пусть робким и косвенным образом — бросает вызов их вниманию.

Марта, в свою очередь, требует этого внимания. Она хочет стать его центром, единственным объектом наблюдения. Она стремится управлять выборами других и регулировать их время. Когда этого не происходит, она становится агрессивна. Ее потребность быть наблюдаемой сильнее, чем интерес к тому, что происходит вокруг. Марта занята поисками живых зеркал, которые бы непрерывно и согласно ее воле 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 наблюдателем, по видимости спонтанным и неуязвимым, возможность встречного взгляда встроена в саму 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 опытные глаза (позже выясняется, что он продает мужскую одежду) проникают 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. Вот жертва полностью обнажена и очевидна, и победа кажется безоговорочной. Сняв с Франца все защитные слои, Драйер в некотором смысле немедленно употребляет их для своей собственной обороны. Из центра этой двойной цитадели он наблюдает, не будучи наблюдаемым сам, он выносит суждения, никак себя не компрометируя. Однако, уже почти заканчивая эту приятную, слегка механическую работу, снимая последнее, что осталось на Франце, — очки, — он вдруг наталкивается на его глаза, что тут же останавливает игру. Глаза Франца замораживают маневры Драйера и заставляют его отвернуться (в конце эпизода глаза Марты подобным же образом остановят самого Франца).

Взгляд в глаза есть тот элемент, который организует эпизод ритмически и является его базовым значащим событием. Это кульминация взаимного наблюдения и его горизонт, к которому стремятся все три персонажа, *ни разу его не достигая*. Драйер не может вынести взгляда Франца; Франц не может 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 очередности и где взгляды (возможно, это один взгляд) путешествуют между персонажами и отражаются от них, словно в камере с зеркальными стенками.

Итак, несмотря на всю видимую изолированность, персонажи разделяют некое общее пространство. Само название романа уже содержит намек на это пространство: карточные символы «король, дама, валет» заявляют персонажей, как принадлежащих к некой группе, отношения внутри которой регулируются системой формальных принципов, правилами игры. Мы уже можем идентифицировать базовые принципы этой грамматики существования: ее генеративной основой является акт взгляда; типической фигурой — треугольник; главным регуляторным принципом — запрет на зрительный контакт.

Как Набоков понимает интерсубъективность? Отчего треугольник, а не пара, выбран, как начальный пункт? Почему запрет на взгляд в глаза так важен? Для того чтобы ответить на эти вопросы, нам придется оставить чисто грамматическое поле распределения взглядов и обратиться к уровню истинности (референции).

Фундаментальный факт, немедленно открывающийся анализу на этом уровне, заключается в следующем: все три персонажа *ошибаются* в своих оценках и восприятиях друг друга. Ошибаются не только потому, что еще не знают, что Франц — племянник Драйера, 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, а Марту ассоциируя с Мадонной. Марта, в свою очередь, подозревает, что ее муж хочет ее разозлить, тогда как он просто погружен в книгу. Наконец, Драйер полагает, что Франц занят газетой, в то время как тот рассматривает его жену, калькулируя, сколько дней своей жизни отдал бы за право обладать ею.

Эта цепь ошибок представляется читателю особым способом. Поскольку точка зрения постоянно переходит от одного персонажа к другому, наблюдатели неизбежно оказываются в свою очередь наблюдаемыми. Читатель получает доступ ко всем трем пассажирам как снаружи, так и изнутри. Мы непосредственно знаем, что каждый персонаж представляет из себя, побывав в его сознании; также знаем, как он видится окружающим. Доступная нам внутренняя реальность верифицирует — или, скорее, опровергает — взаимные интерпретации. Взятые по отдельности, все три пассажира просто находятся в купе поезда и переживают поток своих мыслей и состояний, но как только они обращают внимание друг на друга, они теряют аутентичность.

Это утонченное вторжение неистинности в вымышленный мир — один из характерных набоковских эффектов — не может не тревожить. Ведь вымысел по природе своей фиктивен, иными словами, не истинен и не ложен. Вымышленная история, в отличие от, скажем, газетной статьи или исторического исследования, непосредственно не реферирует ни к чему вне себя самой. Такой режим мы как раз и находим в начале романа «Король, дама, валет». В эпизодах, предшествующих сцене в купе — в простых описаниях событий безличным рассказчиком, — читатель воспринимает повествование как реальность. Слова и фразы прозрачны: они прямо отсылают к миру, о котором рассказывают. Безличность и всеведение рассказчика используются для того, чтобы сделать его присутствие незаметным и создать таким образом эффект реальности. Рассказчик «не в фокусе». В результате такой техники вопрос об истинности просто не стоит.

Внутри же нашего эпизода все меняется. Как только повествование начинает строиться вокруг мыслей какого-либо

пассажира, дискурс оказывается связан с двумя источниками: персонажем и рассказчиком. Один думает и чувствует, другой повествует. Повествование все еще реферирует к реальности событий (в данном случае это реальность внутренних состояний персонажа) — но только как дискурс рассказчика. В качестве же потока мыслей наблюдавшего лица оно реферирует к другому персонажу — к тому, на кого в данный момент обращен взгляд. И поскольку мы получаем независимый доступ ко всем трем пассажирам, мы можем сопоставить референт (мысль) и референтную реальность (доступную нам субъективность того, к кому эта мысль относится). Мы обладаем достаточной информацией, чтобы выносить суждение об ошибке.

Неспособность персонажей сформулировать адекватное представление друг о друге оказывается основным повествовательным моментом эпизода. Каждый раз, когда рассказчик, меняя точку зрения, перемещается из одного состояния в другое, подчеркивается не появление дополнительного элемента в некой многомерной истине, но болезненный контраст и непреодолимый зазор между существами: «То же резвое сияние было для Марты просто вагонной духотой».

Следует подчеркнуть, что, несмотря на интенсивность ошибок 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 нашим базовым подчинением конвенции вымысла (*suspension of disbelief*). Неистинность же возникает из-за того, что повествование ведется с *ограниченных* точек зрения. В терминах теории Жерара 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* (*focalisation*) сумму ограничений, налагаемых на информацию, доступную рассказчику². Он предполагает, что рассказчик не придумывает события — творение есть функция автора, — но лишь повествует о ней читателю. В качестве идеального горизонта реальность событий существует независимо от акта повествования и может

² Genette G. *Discours du recit* // *Figures* III. Paris; Seuil, 1972.

быть в разной степени доступна рассказчику. Инстанция, ответственная за степень доступности реальности рассказчику, есть инстанция фокализации.

Максимальная доступность, включая доступность внутренних состояний персонажей, означает всеведение и нулевую фокализацию. Ограниченная доступность есть ненулевая степень фокализации, которая и конституирует определенную точку зрения. Точка зрения, согласно Женетту, есть набор ограничений по отношению к абсолютному всеведению³.

Далее теория разворачивается следующим образом: инстанция рассказывания необходимо подразумевает агента (рассказчика), даже если повествование безлично; подобным же образом, инстанции видения соответствует свой агент — этот агент называется *фокализатором*. Если рассказчик связан с вопросом «Кто говорит?», фокализатор — с вопросом «Кто видит?». И рассказчик, и фокализатор являются структурными элементами дискурса, другими словами, 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 его вывод о независимости фокализатора от рассказчика. В книге «Повествовательный дискурс» Женетт убедительно показывает, что вопрос «Кто говорит?» в принципе не коррелирует с «Кто видит?». Один и тот же голос может рассказать историю с разных точек зрения; одна и та же точка зрения может доноситься до читателя разными голосами. В нашем эпизоде, к примеру, голос рассказчика изменен, тогда как точка зрения постоянно меняется. Можно представить также текст, в котором разные голоса рассказывают историю с фиксированной фокализацией (к примеру, не имея доступа к внутренним состояниям персонажей). Переходя на более абстрактный уровень, можно пояснить идею Женетта следующим образом: если считается, что время и наклонение глагола — отдельные и в принципе независимые грамматические категории, то теория повествования

³ В книге, которую Женетт написал специально, чтобы разъяснить темные места «Повествовательного дискурса» (*Genette G. Nouveau discours du recit. Paris; Seuil, 1983*), он пишет: «Фокализация, как я ее понимаю, есть ограничение “поля”, иными словами, отбор информации по отношению к тому, что традиционно называют всеведением» (Р. 49).

пришла к выводу, что точка зрения и голос — отдельные и в принципе независимые категории дискурса.

Возможность изолировать голос от точки зрения позволяет Набокову ввести неистинность в историю, повествующую о вымышленных событиях, не подвергая сомнению надежность рассказчика. В нашем эпизоде неистинность, несомненно, имеет место, и при этом никто не лжет. Ошибочные суждения персонажей возникают как бы сами по себе — ни персонажи, ни рассказчик намеренно не пытаются никого ввести в заблуждение. Неистинность, ошибка, *референциальная турбулентность* возникают на этапе видения — и только в те моменты, когда видение делегируется персонажами. Голосам персонажей (когда они звучат) можно полностью доверять — но их точки зрения ограничены и фальсифицированы. В нашем эпизоде мы имеем дело с *ненадежной фокализацией*⁴.

Ситуацию ненадежной фокализации следует тщательно отделять от ситуации ненадежного повествования⁵. Инстанция видения независима от инстанции рассказывания — из этого следует, что соответствующие типы ненадежности также должны 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, несомненно, связана с категориями, более глубокими, чем просто дискурсивная ненадежность. Вопрос следует сформулировать так: существует ли общий способ различать повествование и фокализацию? На интуитивном уровне разница между «ви-

⁴ Леона Токер по поводу ненадежного фокализатора: «Техника непонимающего фокализатора является одним из методов, при помощи которых Набоков, подобно Джеймсу, Мелвиллу и другим большим романистам, создает иллюзию глубины за поверхностью повествования, иллюзию, что вымышленный мир живет своей жизнью, как некий фон, который законы визуальной перспективы не дают разглядеть отчетливо» (*Toker L. Nabokov: The Mystery of Literary Structures. Ithaca, 1989. P. 200*). К сожалению, критик не продолжает в этом направлении и ничего не добавляет более в отношении отмеченной ею техники.

⁵ Это различие отсутствует в стандартных учебниках по теории повествования (См.: *Toolan M. J. Narrative: A Critical Linguistic Introduction. London, 1988*; *Rimmon-Kenan. Shlomith Narrative. Fiction: Contemporary Poetics. London, 1988*). Скорее всего, это произошло оттого, что Уэйн Бут, который формально ввел понятие ненадежного рассказчика в 1961 году (*Booth W. The Rhetoric of Fiction. Chicago, 1983*), не мог воспользоваться теорией Голоса и Модуса, разработанной Женеттом в 1972, тогда как сам Женетт в своей классической работе вообще не обсуждает проблему ненадежности.

дением» и «рассказыванием» кажется очевидной, однако если мы вспомним, что в тексте все, включая «ви́дение», должно выражаться средствами языка, демаркационная линия размывается. Если все есть язык, то фокализация должна сводиться к чисто лингвистическим феноменам. В современной литературной теории существует аргументация, согласно которой фокализация поглощается повествованием. Утверждается, что «если фокализатор — один из персонажей, то его восприятие есть часть сюжета. Если фокализатор совпадает с рассказчиком, то фокализация есть одна из множества риторических стратегий в его распоряжении»⁶. Основой такого аргумента является идея, что «общим источником повествовательного дискурса, включая элементы фокализации и свободную непрямую речь, является рассказчик, говорящий»⁷.

Это рассуждение, однако, не кажется до конца убедительным. Рассмотрим проблему внимательнее. Ключевым понятием здесь является *атрибутирование* элементов дискурса его агентам. Следует согласиться, 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 не может полностью контролировать. Грамматика, например, подчиняется интенциям говорящего в гораздо меньшей степени, чем пропозициональное содержание.

Мы добрались, наконец, до возможности критерия, который смог бы различить Модус и Голос (точку зрения и рассказывание) и предотвратить слияние фокализации и повествования. Этот критерий — *интенция*. Интенционные аспекты дискурса, согласно нашей гипотезе, принадлежат к области повествования, неинтенционные — к фокализации. Повествовательный акт является намеренным; фокализация ненамеренна. Понятие интенции определяет и ограничивает «взнос» говорящего агента в общий смысл дискурса.

Наш базовый эпизод из романа «Король, дама, валет» должен послужить иллюстрацией вышеизложенной гипотезы и пробным камнем для ее проверки. С первого взгляда кажется, что он противоречит введенным определениям. Контроль рассказчика над своими дискурсивными актами, включая выбор носителя точки зрения, выглядит абсолютным. Рассказчик свободно решает, от лица какого персонажа вести повествование

⁶ Rimmon-Kenan. Shlomith Narrative Fiction. P. 85.

⁷ Toolan M. J. Narrative: A Critical Linguistic Introduction. P. 75—76.

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 относиться к агенту, который является непосредственным носителем точки зрения. В нашем случае точка зрения явно связана с персонажами. Невозможно определить, как персонажи фокализуют дискурс, исследуя интенциональность рассказчика. Их участие в конституировании общего смысла дискурса может решаться *только на уровне их собственной интенциональности*. И если мы обратим внимание на самих персонажей, мы немедленно увидим, что весь уровень повествования полностью вне их контроля. Факт того, что поток дискурса организуется поочередно вокруг их субъективных точек зрения, остается им полностью недоступен. Они даже не знают, что повествование имеет место. Таким образом, в той мере, в какой их высказывания намеренны (к примеру в диалогах), их самих можно считать на короткое время 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? Несмотря на всеведение и всемогущество, очевидно, что в тексте существуют определенные элементы, которые не попадают в область его интенционных стратегий. Он не может контролировать все аспекты своего дискурса. Необходимым образом имеется множество неявных предположений, автоматических конвенций, глубоких структур, контекстов и идеологий, которые скорее генерируют дискурс рассказчика, нежели сами являются его порождениями. В идеале вся компетенция рассказчика — в противоположность набору его актов (*competence-performace*), принадлежит к некой общей, всеобъемлющей перспективе, которую логично назвать его точкой зрения.

Любое высказывание имеет точку зрения; за любым говорящим стоит фокализатор⁸. В конкретном тексте определенные

⁸ Такого рода анализ приводит к любопытному результату: абсолютное всеведение в дискурсе невозможно. Нельзя говорить вне какого бы то ни было контекста, без точки зрения — то есть не отказываясь от претензий на абсолютное всеведение. Смысл может возникнуть лишь на некотором фоне. Дискурс полного всеведения —

аспекты фокализации, такие как, например, пространственно-временная рамка, ценностные ориентации, психологические или идеологические иерархии, могут выходить на передний план, однако если отвлечься от частных, очевидной станет отличительная черта фокализации — пониженная степень интенциональности.

Из вышеизложенного следует, что не само высказывание, а его агент должен служить отправным пунктом анализа точки зрения, ибо только агент может быть носителем интенции. При этом повествование — и здесь основная сложность — может «проговариваться» и фокализоваться несколькими агентами. Только определив участие каждого из них, можно адекватно описать структуру дискурса. В нашем базовом эпизоде, к примеру, все высказывания, организованные как свободная непрямая речь, подразумевают наличие четырех агентов — двух говорящих и двух фокусирующих. Одна пара говорящий—фокусатор безлична и сливается в фигуру, которую мы до этого называли безличным рассказчиком. Другая пара является личной и связана с персонажем. Взаимодействие говорящих агентов — личного и безличного — хорошо изучено в теории свободной не прямой речи. Эта теория занимается тем, как голос рассказчика смешивается с голосом персонажа. Природа же взаимодействия между личным и безличным фокусаторами более тонка и обычно ускользает от критического анализа. Такой анализ требует разработки концепции *свободной не прямой фокализации*.

Чтобы очертить набросок такой концепции, необходимо вернуться к проблеме ненадежности⁹. Как только интенция становится демаркационной линией между повествованием и фокализацией, она начинает играть роль регулятора доверия и подозрения. Ненадежный рассказчик намеренно ненадежен; ненадежный фокусатор нет. Архетип первого — лжец; архетип второго — ребенок или идиот. Ненадежное повествование «цинично»; ненадежная фокализация «наивна» и «невинна».

дискурс без контекста — дискурс, включающий в себя все возможные контексты, всю вселенную, — такой чудовищный дискурс был бы абсолютно непостижим.

⁹ Согласно нашему базовому определению, любая фокализация в той или иной степени ненадежна, ибо подразумевает ограничение — и ограниченность — точки зрения. При этом ненадежность фокализации может быть специально драматизирована на тематическом уровне — и это как раз то, что происходит в нашем эпизоде.

Конечно, в конкретных текстах оба режима смешаны в различных пропорциях. Случаи, когда повествование ведется от лица ребенка или идиота, относительно редки, так же как и случаи, когда рассказчик намеренно лжет читателю. Так или иначе, адекватное понимание дискурса невозможно без корректного определения (или, по крайней мере, ощущения) того, как соотносится в нем наивность и намеренность, неосознанное и сознательное.

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*. 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. Благосклонный рассказчик неизменно информирует читателя об истинном положении дел¹⁰.

Подытожим. В повествовательном ядре нашего эпизода находятся три персонажа с их достоверными голосами и ненадежными перспективами. Следующий уровень смысла связан с тем фактом, что все три точки зрения контрастно сопоставлены с их референтами и откомментированы рассказчиком. Персонажи полностью погружены в большее повествовательное пространство, им недоступное, но разделяемое рассказчиком и читателем¹¹. Пассажиры не просто не имеют доступа

¹⁰ Такая благорасположенность редка в набоковских романах. Обычно читатель оказывается введен в заблуждение наравне с героями. Иногда, как, например, в «Соглядатае», читатель оказывается наименее информированной стороной, зная меньше, и чем рассказчик, и чем персонажи. Обобщая, можно сказать, что набоковские рассказчики благорасположены к *перечитывателям*.

¹¹ Утверждение о том, что индивидуальные перспективы персонажей заключены внутри более широкой перспективы рассказчика, симметрично, но не вполне аккуратно. Точки зрения персонажей окружает не перспектива рассказчика, но серия его повествовательных актов, набор его стратегий. Мы называем этот набор интенционных стратегий всеведением: **не перспектива**

к этому пространству, но совершенно не знают о его существовании. Невинные и прозрачные, они погружены во всепроникающий субстрат всеведения.

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 «расходуется» на то, чтобы *опротестовать* точку зрения персонажей. Каждое изменение перспективы, когда рассказчик перемещается из одного сознания в другое, выявляет ошибки восприятия предыдущего персонажа. Кроме того, рассказчик обращается непосредственно к читателю поверх персонажей. В эпизоде, например, есть момент, когда Марта описывается непосредственно: «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 непрременную цель. Она почти не была накрашена: только в тончайших морщинках теплых крупных губ сохла оранжево-красная пыльца» (121).

Ни Франц, ни Драйер не способны увидеть Марту таким образом. Описание получает силу в качестве *невидимого* для них (и для нее самой) бытия Марты: описываемое на виду, но абсолютно не доступно ни для кого, кроме читателя. Контраст между уточненным, поэтизированным и одновременно отстраненным тоном и мыслями всех троих пассажиров, замкнутыми в скуке, привычке или неом желании, является здесь основным повествовательным моментом. Таким образом, доступная читателю информация о реальности направляется против каждого из трех принадлежащих пассажирам типов восприятия.

При подобной организации повествовательного пространства простое обладание точкой зрения с необходимостью влечет за собой ошибку. Уменьшенная степень интенционального контроля, характеризующая фокализацию, в нашем эпизоде *драматизируется*. К ней привлекается внимание, она подчеркивается

(не точказрения), но псевдоперспектива. Для того чтобы взойти к собственно точке зрения рассказчика, необходимо «воспарить» 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.

и 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 восприятия. Он пытается представить скорее индивидуальные способы ее упущения, невидения. Повествовательная структура нашего эпизода драматизирует слепоту.

Если вывести теперь анализ на уровень сюжетного целого, станет ясно, что весь роман построен Набоковым вокруг темы слепоты. Скрытая в глубине повествовательной ткани нашего эпизода, эта тема оказывается основной сюжета. Персонажи смотрят, но не видят друг друга. Драйер находится в неведении относительно любовной связи Марты и Франца и 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 — базовый режим существования персонажей в романе. Характерен в этом смысле неуловимый изобретатель — некая кульминация инкогнито в романе: «Началось с того, что как-то в среду, в первых числах ноября, к нему <Драйеру. — Г. Х. явился *незнакомый* господин с *неопределенной* фамилией и *неопределенной* национальности. Он мог быть чехом, евреем, баварцем, ирландцем, — совершенно дело личной оценки» (168; курсив мой. — Г. Х.).

События сюжета разворачиваются на грани развязки, решительного переворота событий. Слепые персонажи вновь и вновь искушают судьбу. Роман постоянно порождает треугольники (полностью открытые читателю), в которых двое знают нечто, неизвестное третьему. Секрет становится дополнительным к инкогнито принципом треугольной 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 — Г. Х. 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 связала его с Мартой» (153).

Центральный треугольник составляют Марта, Драйер и Франц. Основным источником драматического напряжения в нем является Драйер — он почти касается массивной истины

и все же неспособен разглядеть ее. Подобно сомнамбуле, он постоянно проходит мимо Франца и Марты, не понимая, что они делают или собираются сделать. С развитием сюжета «наивные» ошибки нашего 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 слепота решительно важнее 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 неистощимы. Сначала Драйер не замечает, что Франц в купе разглядывает его жену, а затем оказывается неспособен помыслить их связь. Вместо изучения близких ему людей он занимается расследованием поведения шофера. Даже после визита в криминологический музей и припадка ясновидения, когда он чувствует, 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, начал серию событий, которая решительно повлияет на исход их преступного замысла.

Набоков ставит адюльтер, буквальный стержень сюжета, в экзистенциальный контекст. Всякий партнер фундаментально неверен, косвенно утверждает роман; разделенная любовь и любой тип истинного контакта есть галлюцинация. Даже если поблизости нет третьих лиц. Другой неверен внутри, ускользая от взгляда, скрываясь за своей обманчивой поверхностью. Кроме того, адюльтер остается секретом. Невозможно знать, когда, где и с кем он происходит; неизвестно даже, что он 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 интересных форм 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»¹² (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. С другими персонажами происходит то же самое. Важно также, что проекция в романе не ограничивается пассивными искажениями восприятия. Она активна. Ее репертуар включает намеренную ложь и манипуляцию окружающими. Все герои лгут, скрывают истину и интригуют. Может показаться, что автор каждой отдельно взятой интриги ускользает от механизмирующего влияния проекции, однако в конце концов каждый, кто пытается управлять окружающими, сам оказывается полностью подчинен логике своих иллюзий. Самым чистым и сильным примером этого принципа — основного морального и причинного закона манипуляции — является хозяин квартиры, где живет Франц. Старик верит, что изобрел весь мир вокруг, включая всех людей, которые поэтому находятся в его власти. Позже, однако, выясняется, что он совершенно безумен. Его действия никак не затрагивают других персонажей — с обратной стороны его замыслов никого нет. Даже его жена, поначалу кажущаяся вполне реальной, существует лишь в его воображении. В своем тотальном заговоре он оперирует с пустотой. Чем выше степень контроля, утверждает Набоков, тем более иллюзорными являются его объекты. Все попытки манипуляции в романе должны рассматриваться в свете этого основного правила.

На символическом уровне тема проективной слепоты находит свое выражение в фигуре *манекена* (автомата, куклы)¹³. Символизм манекена реализуется в нескольких независимых, сложно взаимодействующих линиях. Он 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 при этом он сам появляется в роли покорной куклы, когда Марта и Франц планируют

¹² 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 себе не дуешь...» (222).

¹³ Хозяин квартиры Франца показывает посетителям *чучело* жены.

его убийство и представляют себе его различные варианты, в которых Драйер фигурирует в роли уже лишенного самостоятельной жизни, пассивного объекта. В свою очередь в руках Марты и Драйера Франц 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 невольной игрушкой в руках Драйера (об этом не знает ни один из персонажей), откладывает убийство и в результате умирает сама.

Все три главных героя романа рано или поздно оказываются марионетками, движимыми скрытой от них логикой событий. Базовое эстетическое действие сюжета зависит от способности читателя представлять себе его события как разыгрываемые несколькими похожими на движущие 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 монадам Лейбница, слепо сталкиваются друг с другом, осуществляя схему некой неизвестной им преданной гармонии.

Наш анализ темы манекена обнаруживает здесь факт капитальной важности: слепота в романе, помимо организации режима представления, играет важную роль в механизме сцепления событий. С достаточного расстояния все персонажи выглядят как жертвы манипуляции, однако в романе нет прямого принуждения и явного давления. Персонажи совершают свои выборы в контексте собственных волевых актов и лишь распределение информации определяет роль и последствия этих выборов. Цепи событий регулируются как раз тем фактом, что персонажам неизвестен их истинный смысл. Слепота играет центральную роль в структуре причинности сюжета.

Для того чтобы проанализировать эту структуру, необходимо вернуться на микроуровень непосредственных взаимодействий между персонажами. Сделать это можно лишь опять обратившись к тексту. В описании визита Франца в дом Марты и Драйера есть следующий пассаж: «Марта в бесплотном сиянии его близорукости нисколько 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» (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 связи.

Замечательным образом как для Марты, так и для Франца связь эта оказывается основана на ошибке, причем у каждого на своей. В тумане близорукости Франц снова видит Марту как мадонну. Более того, он полагает, что видит ее такой, какова она есть на самом деле, без примеси и без оболочки. Она расцветает перед ним как экзотический цветок, выходящий наружу из бутона, как внезапное видение в тумане. Ощущение доступной и роскошной наготы, сливающееся с озадаченной благодарностью за незаслуженный подарок, позже будет составлять постоянный фон его эротических и любовных переживаний.

На самом же деле Марта полностью облачена в защитную броню своего статуса. Ни о каком бескорыстии и подарке речь не идет: она вовлечена в рассчитанный обмен 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 этого нищего пришельца она оказывается наконец в состоянии испытать реальность своего богатства и положения. Только с ним и посредством его она по-настоящему обладает тем, что имеет. Это обладание — базис ее сексуальности, требующей низшего, ослепленного и контролируемого партнера. Марта верит, что Франц ошеломлен, и, наслаждаясь его немимым восторгом, переживает первые радости любви.

Его же ошеломление — и рассказчик говорит нам об этом прямо — связано с крайней близорукостью. Все, что с ним происходит, определяется внутренними процессами его субъективной сферы. Он совершенно не видит сада. Позже он не увидит и дома. В глубине души он всегда будет равнодушен

к машинам, одежде, деньгам... Амбиции Марты, когда он узнает о них, внушат ему лишь страх и отвращение. Его реальность состоит из губ, кожи, волос, запахов...

Оба персонажа отчетливо изолированы внутри своих частных миров. Тем не менее 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 социальными манипуляциями Марты и плотским смятением Франца существует некий тонкий и непрерывный лад. С добавлением Драйера к этой планетной системе уровень гармонической слепоты возрастает до почти комической сложности. Всякий раз, когда ситуация кажется зашедшей в тупик, ряд новых обманов и ошибок предотвращает преждевременную развязку.

Один из эпизодов особенно выразителен. Встретив Франца однажды утром, Драйер внезапно решает осмотреть его квартиру. Он влечет туда беспомощно сопротивляющегося молодого человека и немедленно направляется к его комнате. Там в это время уже находится Марта, которая, также случайно и без предупреждения, решила отправиться к любовнику. Драйер пытается открыть незапертую дверь (ключ снаружи), однако Марта изнутри держит ручку. Следует короткая борьба. Франц, не понимая что происходит, пытается помочь Драйеру. Марта уже готова сдаться, но в этот момент хозяин квартиры (старичок) говорит, что в комнате находится «маленькая подружка» Франца. Драйер смеется и уходит, не зная, что хозяин имел в виду Марту. Франц проникает в комнату и соединяется с Мартой. Марта, получив желаемое, возвращается домой и говорит мужу, что была на почте. Драйер, все еще смеясь, рассказывает ей, как он обнаружил «подружку» Франца.

В этой быстрой последовательности каждое событие обладает множеством смыслов — по одному на каждого персонажа¹⁴. В момент решающей схватки читателю представлено сосуществование и борьба четырех взаимоисключающих интерпретаций происходящего. Однако индивидуальные перспективы, до предела насыщенные конфликтом, тщательно изолированы с целью не допустить их взаимной аннигиляции

¹⁴ Набоковские романы изобилуют подобными эпизодами.

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, но природа их непроницаемости не в плотности или ширине. Вспомним, что спасает ситуацию лишь вмешательство старичка хозяина (в свою очередь ошибочно понимающего, что происходит). Гораздо эффективнее, чем запоры и перегородки, персонажей изолирует друг от друга и истины особая последовательность событий. Некий предшествующий план окружает их прозрачной средой непонимания и не дает произойти сюжетному перевороту. Точная синхронность их слепых движений — узнаваемо набоковский прием — является результатом этого плана. Почти невозможные коллизии взаимных ошибок постоянно разрешаются через соответствия друг другу изолированных мотиваций каждого персонажа.

Запрет на взгляд в глаза, таким образом, оказывается связан с фундаментальной ролью, которую слепота играет в структуре сюжета и отношений. Он предотвращает трансформацию основного напряжения в открытое столкновение сил. В центре романа — не конфликт воли (какую бы важную роль проблема власти и доминации не играла в характере Марты), но комедия ошибок и совпадений. Персонажи изолированы внутри своих непроницаемых иллюзорных миров и движутся по таким траекториям, которые не допускают прямого столкновения. Даже финальное раскрытие истины им недоступно: умирающая Марта, улыбаясь, бредит, что Драйер убит, тогда как, живой и несчастный, он стоит тут же над ней, глубоко ошибаясь относительно смысла ее последней улыбки.

В этом отношении набоковские сюжеты *оркестрованы*. Каждый персонаж разыгрывает независимую 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 заранее известна вся партитура, тогда как персонажи романов не знают даже о том, что она существует (о ней знает лишь читатель). Более того, 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 подчеркнуть: «Ни 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 приезде 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 рукомошника. То, что судьба поселила изобретателя именно там, — знаменательно. Этот путь проделал Франц, — судьба вдруг спохватилась, послала — вдогонку, вдогонку, — синешеккого человека, который об этом, конечно, ничего не знал, и никогда не узнал, — как вообще об этом никогда не узнал никто» (180).

Если бы изобретатель не появился в городе вслед за Францем, говорит нам рассказчик, Драйер был бы убит. Ни Марта, ни Драйер, ни Франц не знают об этой скрытой причинности событий — в противном случае их действия были бы радикально другими. Все трое слепы — и слепо осуществляют некий общий замысел. Они подобны зубцам колес, полагающим, что движут механизм ситуации, тогда как этот механизм просто спроектирован таким образом, что подразумевает все возможные движения своих частей.

На основе такой структуры причинности соблазнительно рассматривать набоковских героев как абсолютные автоматы. Против писателя нередко выдвигались обвинения о том, что он лишает своих персонажей души и видит человеческих существ в научном, почти клиническом свете. Часть русской литературной публики считает его чем-то вроде хирурга или, скорее, патологоанатома, готового препарировать безжизненные куклы, 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 русской 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, проще — души. Оттого, вероятно, снимок так и отчетлив, что он сделан с мертвой, неподвижной натуры, с безупречно разрисованных и остроумнейшим образом расставленных кукол, но не живого

мира, где нет этого механического блеска, ни этой непрерывной игры завязок и развязок»¹⁵.

Отвечая на эти обвинения, надо прежде всего заметить, что ощущение нечеловеческого, правильно ассоциируемого критиком с механической атмосферой набоковской вселенной, связано не с предполагаемой пустотой внутри персонажей, с отсутствием чего-либо (души) *в глубине*: механичность, как мы установили выше, есть эффект поверхности — беззаконности и непроницаемости персонажей, а также совершенной согласованности их изолированных движений. Их действия выглядят запрограммированными оттого, что их мир рассчитан таким образом, что его события лишь им самим кажутся вызванными их волей и их выборами, тогда как читатель знает, что они есть результат общего плана.

Это замечание наводит на мысль о существовании некоего глубокого сходства между тем, что Лейбниц описывает в «Монадологии» (а также в некоторых других ключевых работах), и набоковским романом. Знаменитая вселенная-часы, подобно тому, что мы обнаруживаем у Набокова, основана на принципе беззаконности монады. Как только предполагается, что монады непроницаемы и не могут затронуть друг друга, с необходимостью следует, что только предшествующий план может обеспечить видимую упорядоченность их сложных взаимодействий. Лейбниц объясняет «невозможную» интеракцию между беззаконными существами 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»¹⁶.

Для того чтобы выглядеть как взаимодействие, акт одной монады и реакция другой должны быть заранее синхронизированы.

Ясно, однако, что этот вывод еще не решает проблему души. Он лишь формулирует ее в более точных терминах. Проблема стоит теперь таким образом; необходимо ли вселенная-часы состоит из механических частей?

¹⁵ Адамович Г. Владимир Набоков (Из книги «Одиночество и свобода») // В. В. Набоков: pro et contra. СПб., 1997. С. 257.

¹⁶ 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. И монада, и робот движутся по неким рельсам. И все же интуитивно ясно, что несвобода робота отличается от несвободы монады. У робота нет выбора ни в каком смысле. Он полностью причинно 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 компульсивности. Ее бытие обладает изменением спонтанного самоопределения. Пусть ее будущее предопределено — оно относится к бытию монады иначе, нежели программа к бытию робота. Рок не дергает за ниточки, но проживается свободно.

Совместимо ли предопределение со свободой? Есть по крайней мере один способ мыслить такую совместимость — литература. Когда мы, к примеру, читаем книгу, мы знаем, что она уже вся целиком написана. Будущее персонажей определено до того, как они начинают действовать. Тем не менее, даже перечитывая, мы способны воспринимать их свободными и ответственными за свои поступки. Это доказывает, что мы можем мысленно сочетать два параллельных порядка — порядок предопределения и порядок свободы — без открытого противоречия. Будущее, таким образом, 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 в особом понимании достаточного основания. Он полагает, что достаточным основанием для события является его соответствие всем остальным событиям, обеспечивающее максимум совершенства. *Божественное усилие есть усилие гармонизации, а не принуждающей власти.* Вместо того чтобы непрерывно заставлять вещи соответствовать своим замыслам, Бог просто создает их таким образом, чтобы, свободно реализуя свою природу, они в сочетании образовывали максимально совершенное целое. Предопределение

осуществляется через естественную спонтанность индивидуумов.

Такое использование свободы для реализации предустановленного порядка подразумевает специфическое отношение между свободным агентом и его будущим. Если мы свободны и если будущее уже существует, то мы не можем ни знать, ни предотвратить его. Неосведомленность и бессилие являются двумя необходимыми атрибутами свободы¹⁷. Однако эти атрибуты — логические. Они не имеют ничего общего с фактической ограниченностью наших перцептивных и инструментальных возможностей. Мы не знаем будущего и не можем предотвратить его потому, что мы замешаны в нем и порождаем его. Подобно тому как мы не можем полностью знать и контролировать себя, являясь собой, мы не можем знать и контролировать будущее, ибо мы становимся им. Итак, слепота и бессилие есть необходимые условия свободы; в некотором смысле они составляют интегральную часть свободы. Однако приходить на этом основании к выводу, что свобода иллюзорна, означает смешивать детерминизм и предопределение, причинность и фатальность. В контексте свободы предопределение функционирует не как программа — оно принимает форму Судьбы.

Рок, большая тема романа «Король, дама, валет», находится в центре художественного исследования со времен античности. Но если греки рассматривали связь между свободой и слепотой как начало трагического, то Набоков видит эту связь в основном эстетически. Ситуация, когда само сопротивление пророчеству приводит к его осуществлению, открывает для Софокла пространство неотвратимости. Вместе со своим главным героем он принимает слепоту как условие человеческого существования. Набоков же находит нечто артистическое в том факте, что слепота может играть ключевую роль в причинности событий. Более того, он обращает отношение «слепота — причинность» и видит любое проявление ограниченного знания как прямо или косвенно генерирующее более высокую степень упорядоченности. Порядок и гармония в его мире существенным образом связаны с чьей-либо *неспособностью* их увидеть. Неведение частей есть для Набокова ключевой элемент

¹⁷ Эта особенность свободы соответствует обнаруженной нами структуре дискурса, согласно которой невозможно говорить вне перспективы. Будущее в этом смысле есть не что иное, как точка зрения, которую субъект логически не может занять по отношению к своим действиям.

в конструкции целого¹⁸. Подобно Лейбницу, он видит монаду как существенно художественный материал.

Аналогия между миром, описываемым Лейбницем в «Монадологии», и набоковской вселенной проливает новый свет на различные структуры романа «Король, дама, валет» и на особенности набоковского романа вообще. Запрет на взгляд в глаза, например, оказывается в этом свете глубоко связанным с требованием беззаконности монад. Вспомним, что этот запрет выступал в нашем начальном эпизоде в качестве нормальной повествовательной структуры (кто куда смотрит, кого мы видим). Позже беззаконность была выявлена как центральная экзистенциальная (предательство) причинная (слепота) структура романа. Сейчас, наконец, становится ясно, что слепота занимает ключевое место в основаниях набоковской эстетики.

Метафизика мира монад связана и с еще одним свойством персонажей романа — наличием неизменной сущности. Безоконные, непроницаемые и незатронутые миром, набоковские персонажи действительно сходны с игральными картами или шахматными фигурами. Они не меняются. Трансценденция и становление им недоступны. Они всегда остаются сами собой, лишь реализуя заложенный в них потенциал. Подобно растениям или бабочкам, они развиваются, непрерывно и самоотжественно, 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, как бы неожиданны и неподготовленны они ни казались, уже содержатся в скрытом виде среди первых эпизодов. Одной из самых интересных граней его романного метода является интегрирование различных этапов развития персонажей: в романе «Король, дама, валет» он, в частности, показывает, каким образом величественная дама в купе второго класса может превратиться в манекен-убийцу, сохраняя самоидентичность

¹⁸ 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 значительность в силу того, что их изоляция друг от друга и их слепота постоянно выявляются как составные части гармонии целого — гармонии, для которой они служат материалом и о которой они не знают и никогда не узнают. Красота, скрытая от всякого наблюдения, или истина, к которой нет доступа, патетичны — пафос невидимого находится в центре набоковской системы тональностей и связан с его этикой.

и непрерывность форм. Персонажи Набокова остаются с нами как простые субстанции Лейбница, уникальные и неразрушимые.

Следующая черта набоковского романа (как русского, так и английского) — осознанная сложность — также немедленно отсылает к метафизике. Если принцип достаточного основания принимается в качестве критерия совершенства конструкции мира, лучшее означает менее случайное. Среди всех возможных миров — и среди всех возможных романов — творец выбирает один, с наиболее низким содержанием случайности, 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, приводит к тому, что каждая отдельная субстанция находится в отношении, выражающем все остальные. Таким образом, каждая отдельна субстанция есть постоянное живое зеркало вселенной».

Здесь мы встречаем подоплеку набоковского отношения к узору, комбинации, упорядоченному сочетанию (*pattern*)¹⁹. 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 единства, максимальной упорядоченности и связности. В ранних романах движение к единству приводило к созданию отчетливо плотных вымышленных миров, где все детали, вплоть до мельчайших, были так или иначе связаны одна с другой и образовывали сеть (паутину) взаимных ссылок. Во втором же периоде, начинающемся с «Дара», все увеличивающаяся потребность в единстве становится явной, что генерирует тенденцию текстов непосредственно указывать на свои внутренние связи, объясняя их и включая эти объяснения как свою составную часть. «Дар», к примеру, содержит непрерывный

¹⁹ Практически каждый критик, пишущий о Набокове, отмечает порядок и симметрию как категории, в той или иной степени ключевые для его романной вселенной. Особенно большое внимание этой теме уделяет Стюарт Дабни (*abney S. Nabokov: The imensions of Parody*. Baton Rouge, 1978).

ряд самопрояснения и критики, тогда как более поздние английские романы «Бледный огонь», «Смотри на арлекинов!» написаны в форме тотального автокомментария. Набоков приходит к постмодернистским темам текстуальности и автореферентного дискурса, избегая прямой проблематизации языка и просто доводя применение принципа достаточного основания до логического конца.

Заклучая выводы, которые нам позволяет сделать метафизика «Монадологии», следует отметить, что определение Лейбницем Блага как Совершенства в принципе достаточного основания точно соответствует этической системе Набокова. Искусство в этой системе становится высшей ценностью, так как совершенство является основанием для существования всего сущего — как в природе, так и в культуре. Хорошая литература имманентно моральна, независимо от содержания, ибо создана в соответствии с теми же принципами, что оправдывают бытие вселенной. Что же касается зла — страдания, смерти, дурного вкуса, — то Набоков всегда видит его как локальный эффект. Мы считаем нечто злом, не понимая его место в системе целого. Зло появляется, когда сознание, находясь лицом к лицу с невыносимым, оказывается не в состоянии заглянуть за границы известного. Метафизическая (часто переходящая в оккультную) компонента набоковского воображения связана с его способностью представлять (деликатно и смутно) слой внешней, часто не доступной познанию реальности, оправдывающей дефекты, поражающие ядро знакомого мира. Взятая как единое целое, вселенная Набокова, подобно вселенной Лейбница, совершенна (об этом, в частности, постоянно напоминают бабочки), что и является источником его оптимизма, который может показаться необъяснимым, если вспомнить о количестве насилия, жестокости и вульгарности в его романах.

Итак, начав с микроуровня повествовательной ткани, мы добрались до макроуровня романного мира. Их исключительная связность и единство выражают глубокие отношения между набоковской эстетикой и метафизикой. В центре же 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 провала, отделяющего ее от других монад? Как следует ей реагировать 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 текстуального анализа и, исследовав весь корпус его романов, развить фундаментальную теорию набоковского субъекта — онтологию монады. Это должно стать целью дальнейших исследований.

