

ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНАЯ ПЕРСПЕКТИВА МИСТИФИКАЦИИ В РОМАНЕ ВЛАДИМИРА НАБОКОВА.¹

Зденек Пехал (Оломоуц)

1. Точка зрения «родного дома». Исходным пунктом набоковской действительности является «родной дом»² как место, связанное с детством, где человек чувствует себя безопасным. Это своеобразное *centrum securitatis* нам знакомо до мельчайших подробностей, здесь нечего открывать, так как все открыто — на виду, все происходящее понятно, наши ожидания оправдываются типичным, стандартным образом. Приведенный мир представлен в романах Набокова в виде солнечной деревенской веранды («Защита Лужина»), или патриархальной гармонии летнего утра («Другие берега»), или в детском воображении миражом каких-то отблесков далеких огней, увиденных детскими глазами сквозь темное стекло ночного поезда («Подвиг»).

2. Перспектива чужбины. По какой-то причине (эмиграция из звериной послереволюционной России) человек из этого затишья детского мира, т.е. детского времени и детского пространства, выброшен в какую-то тревожную действительность, неотчетливую плоскость. Герой попадает в непонимающий, чужой мир, в тяжелые объятия угрожающей и жестокой среды. Эта реальность ощущается как что-то неодолимое, хаотичное, непонятное, холодное, равнодушное, но чрезмерно сильное.³

Холод чужбины выражен разным способом. Приведу два примера. «Мир, как собака, стоит — служит, чтобы только поигра-

1 Настоящая статья является продолжением предыдущих двух статей о романе В. Набокова, в которых автор сосредоточил свое внимание на особенности *действительности* и особенном положении героя как *чуждого человека среди чужбины*. Все три статьи образуют единое целое и будут опубликованы вместе в синтетической работе о романе Набокова. Так как они пока опубликованы отдельно, автор был вынужден некоторые основные тезисы повторять.

2 *cd. Patočka, J.: Pfirozený svět jako filozofický problém. Praha 1992.* Лотман, Ю. М.: Дом в «Мастере и Маргарите». In: Семиотика пространства и пространство семиотики. Труды по знаковым системам XIX, вып. 720, Тартуский гос. университет 1986.

3 Patočka, J.: Pfirozený svět jako filozofický problém . Praha 1992. с. 85

ли с ним», /2/172/4 — думает господин Дрейер, смыслом жизни которого является забава, «шуточки», «пресмешнейшие мысли», наслаждение странным воображением, мечтой, миражом, художественными курьезными изобретениями. Господин Дрейер любит пошутить. Потушив свет на вечеринке в своем доме, он надел маску и хотел позабавить гостей. Все хотели, орали, толпясь вокруг Драйера, тискали его. Но его жена истерически кричит, и племянник Драйера тоже не выдержал это и почувствовал приступ давно подступавшей тошноты. Драйер смеется и наслаждается нечаянной забавой. Драйер принадлежит к «неуязвимым пройдохам», «саламандрам судьбы», «василискам счастья». Мир для этой фигуры является объектом, субъектом и средством игры. Все освещено отчужденной бульварной сенсационностью. Мир с любопытством ждет сенсации — или смерть, или жизнь, только чтобы посмеяться, пошутить, шепотом поговорить о потрясающих слухах. Холодная публика жадно ждет забавы, эгоистического удовлетворения собственной пустоты, пошлости, развлечения как конечного смысла человеческого существования.

Талантливый карикатурист Горн из романа «Камера обскура» отличается холодностью, глумливостью, безнравственностью. Его карикатуры — дьявольски циничная, остроумная забава. Величайшее удовольствие он находит в желании помочь миру «окарикатуриться». Игрок Горн представляет собой дьявольского творца. Он наслаждается своей игрой со слепым Кречмаром, мучит его циничными шутками, насмехается над ним, играет с ним и создает в его слепом сознании мир, ядром которого является карикатурная гримаса кривого зеркала. «... ибо все это было изумительной карикатурой, высшим достижением карикатурного искусства.» /5/385/ Таким образом, мир Горна — это мир дьявольского творца, бевосковой карикатуры, о существовании которой Кречмар — его жертва — не имеет ни малейшего понятия. Дезориентированный человек находится перед обликом смутной действительности и не способен узнать суть окружающего движения. Набоковский человек

4 В статье цитируются следующие издания. Первая цифра обозначает приведенные ниже произведения, следующая цифра обозначает страницу.

1. Набоков, В.: Машенька. In: Романы. Москва, Современник 1990.
2. Набоков, В.: Король, дама, валет. Берлин, 1928.
3. Набоков, В.: Защита Лужина. In: Романы. Москва, Современник 1990.
4. Набоков, В.: Подвиг. In: Другие берега. Москва, Книжная палата 1989.
5. Набоков, В.: Камера обскура. In: Романы. Москва, Современник 1990.
6. Набоков, В.: Отчаяние. Самара, Самарское книжное издательство 1991.
7. Набоков, В.: Приглашение на казнь. In: Романы. Москва, Современник 1990.
8. Набоков, В.: Дар. Нью Йорк 1952.
9. Набоков, В.: Другие берега. Москва, Книжная палата 1989.

живет в странном напряжении. Он был вырван из затишья родного дома, но не может и не хочет принять, отождествиться с несовместимым с его прежней жизнью принципом. У него другой язык. В сущности он немой. Он не способен заговорить языком новой среды и даже не стремится к овладению непонятым языком. Заговорить новым языком для него значит потерять самого себя, суть сущенного существа (достаточно вспомнить потерю речи Лужина или Кречмара). В такой действительности герои способны смотреть, но они не видят, т.е. не понимают суть происходящего (Кречмар, Франц, Годунов-Чердынцев и др.). Перед их глазами находится прямолинейный ужас отчужденной действительности. Ими играет дьявольская мистификация, марионеточные фигуры аккуратно жонглируют мелкими гадостями, неодушевленный холод гримасничающих масок создает атмосферу всеприсутствующей гротескной мистификации, утонченной жестокости. Какой-то дьявольский творец одним взмахом руки заменяет настоящий мир его иллюзией, карикатурой, миражом. Но замена сделана настолько искусно, что нельзя точно установить границу между подлинником и его копией, между пламенем и холодным отблеском, объектом и его тенью, настоящей действительностью и его зеркальным отражением. Перед героем как бы постоянно движется какое-то двуликое, текучее, миражное, еще несовершенное, только что рождающееся явление, неограниченное, меняющее цвет и его интенсивность, с расплывчатым обликом и контурами. И именно это я хотел бы подчеркнуть — нельзя точно установить границу между подлинником и его копией

3. Нарочитая расплывчатость границ между реальностью и ирреальностью. В этой связи необходимо отметить мир зеркального отражения как особый вид художественной реальности Набокова. В набоковском отражении как копии настоящей действительности не совсем ясно, кто кому подражает и зачем. В набоковском переплетении перспектив не совсем ясно, что находится перед зеркалом, что является отражением и что находится за зеркалом (здесь нельзя не вспомнить, что одними из первых переводов Набокова были книги об Алисе Льюиса Керролла). Зеркальное отражение в образах Набокова доходит до такой степени художественного совершенства, что нельзя точно определить, что является отражением и что объектом, что является копией и что подлинником. В романе «Дар» главный герой говорит о несовершенстве мира. Часто также можно найти высказывания типа мир вещей предсказаний, предчувствий, таинственных комбинаций. И среди этого недосказанного мира живет человек и пробует

«именовать безымянное». Но иногда он встречается только с миражами — так как — «все самое очаровательное в природе и искусстве основано на обмане» /8/408–9/ Иногда изначальный мир зеркала считается подлинным образом. На первый взгляд кажется, что перед глазами образ настоящей действительности, и вдруг человек понимает, что находится только в плоскости каких-то отражений, мгновенной гармонии теней. Что все, что мы считали настоящим, несомненным, вдруг оказывается под сомнением. В этой связи мать Цинцинната высказала такую мысль: «Одним словом, у вас было такое вот дикое зеркало и целая коллекция разных неток, то есть абсолютно нелепых предметов: всякие такие бесформенные, пестрые, в дырках, в пятнах, рябые, шишковатые штуки, вроде каких-то ископаемых, — но зеркало, которое обыкновенные предметы абсолютно искажало, теперь, значит, получало настоящую пищу, то есть, когда вы такой непонятный и уродливый предмет ставили так, что он отражался в непонятном и уродливом зеркале, получалось замечательно; нет на нет давало да, все восстанавливалось, все было хорошо, — и вот из бесформенной пестряди получался в зеркале чудный стройный образ: цветы, корабль, фигура, какой-нибудь пейзаж. Можно было — на заказ — даже собственный портрет, то есть вам давали какую-то кошмарную кашу, а это и были вы, но ключ от вас был у зеркала (подч. З.П.) Ах, я помню, как было весело и немного жутко — вдруг ничего не получится! — брать в руку вот такую новую непонятную нетку и приближать к зеркалу, и видеть в нем, как твоя рука совершенно разлагается, но зато как бессмысленная нетка складывается в прелестную картину, ясную, ясную...» /7/470/ В набоковских образах теряется граница между подлинником и зеркальным отражением, уродливый предмет получает в зеркале чудный стройный вид.

4. Противопоставление «своего» «чужому»⁵ Итак, в романах Набокова есть моменты, когда странность чужого мира нарочито подчеркивается противопоставлением «чужого» «своему». Чуждость «чужого» описывается на основе искусно скрытого, но подразумеваемого «своего». На фоне родного отчетливо воспринимается странность странного, чуждость чужого. Т.е. в окружении бездомья набоковский «чужой» или странным образом борется, защищается от «чужого», или его пародирует, осмеивает. Но в обоих случаях присуща подразумеваемая перспектива родного дома. Ясно, откуда герой пришел и откуда он смотрит. Позиция героя полностью однозначна.

5 ср. Бахтин, М.М.: Вопросы литературы и эстетики. Художественная литература, Москва 1975.

5. Нарочито скрытая точка зрения «своего». Мнимое тождество точки зрения героя и «чужого» мира. Но на многих местах творчества Набокова точка зрения «родного дома» или перспектива подразумеваемого сравнения двух миров настолько искусно скрыта, что может казаться, что она отсутствует вообще. Напр., в романе «Дар» дана следующая характеристика произведений одного поэта: «а точка зрения всюду и нигде.» Или в романе «Отчаяние» главный герой, от имени которого ведется повествование, высказал следующую мысль: «Небытие Божье доказывается просто. Невозможно допускать, например, что некий серьезный Сый, всемогущий и всемудрый, занимался бы таким пустым делом, как игра в чечевички, — да и притом — и это, может быть, самое несуразное — ограничивая свою игру пошлейшими законами механики, химии, математики, и никогда — заметьте, никогда! — не показывая своего лица, а разве только исподтишка, обиняками, по воровски — какие иже тут откровения! — высказывая спорные истины из-за спины нежного истерика. Все это божественное является, полагаю я, великой мистификацией» /6/441/. Здесь рассказчик, по моему, открыл свою позицию повествования. Герман Карлович как бы замещает Бога — т.е. движет, поигрывает судьбами людей, гримасничает, не показывая своего настоящего лица, все высказывает не прямо, а как бы «за спиной», все существенное остается скрытым. Здесь герой Набокова переходит с однозначной позиции человека, подавленного (подавляемого) неопределенной силой чужой реальности, которая с ним играет, как кошка с мышкой, на позицию, когда он сам является инициатором игры. Герман Карлович, а в определенном смысле слова и Гумберт Гумберт принимают маску чужой действительности — становятся участниками игры чужбины на ее стороне. Они стремятся обмануть и таким образом и преодолеть «чужое», убежать от «чужого», принимая его облик — маску, «окукливаются» в маску неоднозначности, многозначности. Кажется, что именно искусно скрытая авторская точка зрения (здесь можно сравнить с расплывчатостью границы между подлинником и зеркальным отражением, границы «перед» и «за» зеркалом) является причиной первых негативных критических отзывов на книги В. Набокова. Напр., Георгий Адамович пишет об «Отчаянии»: Людям Сирина недостает души... Мертвый мир... Ему (т.е. Набокову-Сирину) будто ни до чего нет дела. Он сам себя питает, сам в себя обращен». Или Ю. Терапиано о «Камере Обскуре» сказал: «Чувство внутреннего измерения, внутренний мир человека лежат вне восприятия Сирина... Резко обостренное «трехмерное» зрение Сирина раздражающе скользит

мимо существа человека... Волшебство, увлекательное, блестящее, но не магия».⁶ Или напр. негативное отношение чешского критика М.Ц. Путны к Набокову имеет то же начало.⁷ Как теряется граница между подлинником и зеркальным отражением, так и пришелец, чужой человек, пародируя окружающую чужбину, настолько теряет связь с «родным домом», что подразумеваемый фон «своего» исчезает. Т.е. пародия доходит до такой степени, что она, в сущности, становится настоящей серьезной мыслью, которая является уже собственной, самостоятельной ужимкой, а не пародией на ужимку. Здесь Набоков формально принимает точку зрения чужого мира, невзирая на отправной пункт своего странствования. Он как бы смотрит глазами холодной игры, чтобы сам образ холода обезлюдевшего пространства обнаружил свою суть. Т.е. критики сосредоточили свое внимание на первый план романов Набокова — холодную игру Германа Карловича из романа «Отчаяние», дьявольский мир мелких гадостей господина Горна из «Камеры обскуры» — на точку зрения «чужого мира». И именно эту перспективу, как нам кажется, Набоков хотел подчеркнуть. Набоков стремится показать действительность с точки зрения «чужого мира» и поддержать эту перспективу авторитетом рассказчика. Он стремится максимально скрыть, откуда он пришел и откуда в сущности смотрит, подразумеваемый фон «родного дома» он искусно прячет за сильным голосом рассказчика. Тем и поддерживается весомость «чужого мира» и, таким образом, он принимается не как отрицание, немораль, а как другая истина. Мир романа В. Набокова можно понимать не как борьбу правды и неправды, морали и неморали, положительного и отрицательного, а как борьбу двух полноценных истин. Здесь как бы осуществилась мысль чешского публициста Вацлава Белоградского: Мы должны смотреть на себя глазами тех, для которых «чужой мир» является «родным домом». Здесь Набоков формально принял «чужой мир», его точку зрения, описал его без явного согласия или несогласия. Он как бы смотрит глазами холодной игры, как бы с ним отождествился, чтобы сам образ холода обезлюдевшего пространства обнаружил свою суть. Набоков явно всю свою жизнь защищает эстетство как принцип, нарочито скрывает причастность к душевной боли человека, провоцирует своим холодом, но подразумеваемый фон его творчества, родного дома, хотя он и стремится его максимально скрыть, не исчезает.

6 Здесь я опираюсь на материал книги Н. Анастасьева «Феномен К Набокова». Москва 1989.

7 Křifění velkých vyprávění. In. Lidové noviny. Kulturní příloha Národní 9, 10.6.1933.

Итак, исходную авторскую перспективу романа Набокова можно понять лишь на основе установления взаимоотношения постоянно перекрещивающихся, движущихся точек зрения «своего» и «чужого» как двух полноценных взглядов, причем ни первый, ни второй нельзя отождествить с самим автором.

Так как именно прием изменяющейся, движущейся авторской точки зрения является существенной частью жанровой основы набокковского романа, я считаю произведения Набокова романами нарочито скрытой авторской перспективы. Помимо других оттенков, определяющих жанровую основу эпики Набокова, ее можно определить как роман авторской мистификации.

MYSTIFICATION AS THE STORY-TELLING PERSPECTIVE IN VLADIMIR NABOKOV'S NOVEL.

“Home” as a *centrum securitatis*, as the place a child resorts to, where everything is known and the future is fulfilled in an expected, typical way, is the starting point of reality in Nabokov's novel. For various reasons the hero leaves home and finds himself a stranger in an unknown, incomprehensibly strange world. Strangeness is expected by the pictures of “cold” (emotionless) entertainment, mocking caricature, by the mirror where it is not quite clear what is “in front of» and what is “behind” the mirror, what is reality and what is its reflection. Nabokov's stranger looks at the unknown world from the viewpoint of his birthplace and his home or he parodies the strange world. In both cases it is clear where he comes from and where he is looking from. But in many places the hero's initial position of “home” is deliberately hidden and the story-teller seems to identify himself with the perspective of strange reality. Parody reaches such a high level here that it becomes an independent, serious statement; it is already a grimace in itself not a parody of a grimace. Then this playing with reality becomes a dominant theme of Nabokov's novel. It is possible to characterize the writer's formal acceptance of the viewpoint of the strange world and identification with the parodied object as a deliberate hiding of the writer's real point of view which operates as a genre-forming element — that is, the frame of the novel is created through mystification.

