

Посвящается моим студентам

Слова благодарности

Я в долгу перед студентами Университета Уэсли за их тонкое понимание набоковских текстов — благодаря чему мы десятилетиями с удовольствием сообщаем эти тексты исследовали. Данная книга в значительной степени основывается на наших беседах и включает оригинальные открытия моих студентов. Закари Фишман помогал с исследовательской работой, и его курсовая работа легла в основу анализа льюискэрролловского подтекста в главе второй. Его энтузиазм в отношении проекта трудно переоценить. Виктор Фет, переведший «Охоту на Снарка» на русский, любезно прокомментировал эту же главу и внес в ее создание свой вклад.

Анализ присутствия Натаниэля Готорна в «Истинной жизни Себастьяна Найта» в главе третьей основан на дипломной работе Бретона Леон-Квика «От образа к апологии: готорновские подтексты в “Истинной жизни Себастьяна Найта” Набокова» (1997). Я признательна ему за разрешение использовать и развить его находки в этой книге. Часть рассуждений о двойниках в «Лолите», входящих в главу пятую, выросла из анализа, сделанного Александром Роем. В заключение вошла часть работы Томаса Маккарти о связи между исследованием «Гамлета», предпринятым Стивеном Дедалом в «Улиссе» Джеймса Джойса, и «Истинной жизнью Себастьяна Найта»; я признательна Томасу за разрешение включить этот материал в книгу и за наши вдохновляющие беседы на протяжении нескольких лет.

Изучение следов Вирджинии Вулф в произведениях Набокова в главе второй основано на статье, написанной совместно с профессором Рейчел Траусдейл, однако ее анализ «Защиты Лужина» и «Миссис Даллоуэй» на сей раз опущен.

Благодарю Дженнифер Коутс и Бронуин Уоллес за интересные беседы и помощь в редактировании текста; студентов из тюрьмы Чешир, подаривших мне вдохновляюще свежий взгляд на роман Набокова; Джеда Мансона за бесценную профессиональную редакторскую помощь, Юрия Левинга за малоизвестные библиографические сведения; двух анонимных читателей рукописи за ценные замечания; Университет Уэсли за мудрую и щедрую поддержку научных исследований, проводимых сотрудниками факультета; японское Набоковское общество за чудесное приглашение выступить с лекциями в Киото и Токио, которое помогло мне сформулировать идеи для этой книги. Особую благодарность выражаю Михаилу Мейлаху и его невестке за присланный собственный русский перевод «Истинной жизни Себастьяна Найта» и Гари Керну за его работу о русских шпионах.

Сюзанн Фуссо, моя коллега по Уэсли, на протяжении десятилетий была для меня надежной опорой: она с удивительной зоркостью отслеживала и находила материалы, связанные с моей работой, великодушно читая мои рукописи и снабжая меня неизменно ценнейшими замечаниями.

Мне бесконечно повезло с семьей: мой муж, Уильям Траусдейл, в любом деле всегда стремится дойти до самой сути, исходя из предположения, что нечто очевидное вовсе не столь очевидно. Моя дочь и коллега Рейчел Траусдейл пожертвовала временем и оторвалась от собственных исследований, чтобы прочитать и перечитать мою рукопись с точки зрения компаративиста, а также с выдающейся редакторской проницательностью.

Вступление

Широкую известность в англоязычном мире Набоков приобрел в 1958 году, когда его роман «Лолита» был опубликован в США. Некоторые читатели и критики гораздо выше ценят его поздний роман «Бледное пламя», требующий от читателя еще более значительных усилий. Но, похоже, лишь немногим англоязычным читателям известен самый первый роман, написанный Набоковым на английском, — «Истинная жизнь Себастьяна Найта», и исследователи уделяли ему куда меньше внимания, чем двум вышеупомянутым произведениям, созданным уже в Америке. Тем не менее роман «Истинная жизнь Себастьяна Найта», написанный в Париже в 1938–1939 годах, уже отличается сложностью и богатством, которые затем проявятся в позднейших произведениях Набокова. Его сходные структуры, приемы и темы позволяют лучше понять поздние романы Набокова, которые глубже раскрываются при сопоставлении с «Истинной жизнью Себастьяна Найта». Тщательное прочтение романа среди прочего показывает, как Набоков маркирует персонажей, ассоциируя их посредством системы отсылок с разнообразными литературными и не только литературными произведениями; анализируя это, мы получаем возможность интерпретировать его поздние романы. Будучи далеко не случайными и не бриколажными, набоковские отсылки картографируют миры персонажей и помогают истолковывать двусмысленности, окружающие его рассказчиков.

Эта книга — не монография об «Истинной жизни Себастьяна Найта», но исследование того, как методы и основные темы романа проливают свет на более поздние произведения Набокова. В первых трех главах раскрыты некоторые потайные подтексты

«Себастьяна Найта», а в четвертой и пятой эти открытия спроецированы на «Лолиту» и «Бледное пламя», где подтексты служат тому, чтобы охарактеризовать рассказчиков, а также исследовать потустороннее. Набоковское упорное и последовательное использование подтекстов являет собой разительный контраст постмодернистской концепции бриколажа и природе неопределенности.

Богатство и разнообразие загадок и отсылок в «Бледном пламени» заставило критиков счесть некоторые из американских романов Набокова постмодернистскими. Но назвали бы эти критики постмодернистской «Истинную жизнь Себастьяна Найта», роман, написанный задолго до появления термина «постмодернизм»?

Набоков отвергал саму идею существования литературных школ, что не помешало исследователям вписывать его произведения в их рамки. Хотя многие читатели, быть может, пребывают в счастливом неведении относительно категорий модернизма и постмодернизма, этот концепт способен повлиять на восприятие набоковских романов, размывая и затуманивая частности под обобщенным заголовком «метапроза». Точно так же, как Набоков отвергает труды немецких систематиков-лепидоптерологов девятнадцатого века за то, что они основывали свою номенклатуру на внешних характеристиках, романы Набокова требуют от исследователя анатомировать их внутренности, чтобы выделить различия или сходства в рамках биологического вида [Nabokov 1989b: 123–124].

Отличительной характеристикой постмодернистской литературы считается неопределенность. Теоретики модернизма и постмодернизма спорили о том, куда причислить произведения Набокова; некоторые считали, что его произведения до «Бледного пламени» (1962) относятся к модернизму, а само «Бледное пламя» уже следует отнести к постмодернизму, поскольку в нем показан так и не разрешившийся конфликт реальностей. Тем не менее «Истинная жизнь Себастьяна Найта» построена именно на неопределенности реальности, «странного слова, которое ничего не значит без кавычек», как сказал сам Набоков¹. Следу-

¹ О книге, озаглавленной «Лолита» [Набоков 1997–1999, 3: 378].

ет ли считать этот роман постмодернистским *avant la lettre*? Или же термин «постмодернизм» слишком неоднозначен и слишком увертлив? Требуется ли искусство Набокова какой-то новой, более точной категории или же сопротивляется любым категориям, не подпадая ни под одну? Некоторые набоковеды на одной из конференций, посвященных этому вопросу, отвергли категории как враждебные творчеству Набокова [Boyd 1995b; Green 1995]. В любом случае, как пишет Джон Барт Фостер, «утверждения о постмодернизме [Набокова] (или даже о его запоздалом модернизме), которым якобы на протяжении трех десятилетий до появления “Лолиты” были полны его произведения, чрезмерно упрощают его положение в литературе двадцатого века» [Foster 1995: 116].

Как заметила В. Е. Набокова, вдова писателя, в часто цитируемом предисловии к собранию его русских стихотворений, все произведения Набокова пронизаны потусторонностью. «[Тема], как некий водяной знак, символизирует все его творчество. Я говорю о “потусторонности”, как он сам ее назвал» [Набокова 1979: 3]. Искусство Набокова было путешествием в поисках этого недостижимого знания. В этой книге делается предположение, что поскольку подобное знание не может быть окончательным, то и романы Набокова так и не оказываются окончены — по сюжету, по теме или поразвязке; их главная тема — незавершенность, которая, по словам Бахтина, характеризует все романы как таковые [Бахтин 1975]. К финалу романа читателя подводят к тому, чтобы он взялся перечитывать текст, и каждое новое перечитывание порождает новый роман. Набоков отчетливо показывает это в «Даре», последнем из своих русских романов, написанном в том же году, когда он начал «Истинную жизнь Себастьяна Найта»; А. А. Долинин назвал «Дар» лентой Мёбиуса, потому что по мере повторных перечитываний возможные интерпретации романа возрастают в прогрессии [Dolinin 1995b: 163]. Набоковская лента Мёбиуса появилась раньше и была гораздо сложнее, чем бесконечная закольцованная первая фраза в сборнике рассказов Джона Барта «Заблудившись в комнате смеха» (1968): «Однажды давным-давно была история, которая

началась»². В романе Набокова то, что при первом прочтении кажется традиционным романом о Федоре, при втором превращается в произведение самого Федора, а при третьем — комбинацией того и другого. Романы Набокова используют постмодернистскую саморефлексию фразы Барта (появившейся позже) и соединяют ее со строго преднамеренной и продуманной чередой неясностей. Читатель никогда не сможет вернуться к началу, и ему никогда не удастся достичь развязки; вместо этого он становится адептом набоковского расследования, а не оказывается заблудившимся в комнате смеха. В отличие от большинства постмодернистских произведений, противоречия, созданные множественными тропками Набокова, не означают, что бытие сконструировано произвольно из существующих фрагментов — скорее они заставляют все больше и больше углубиться в постижение непознаваемого.

Набоковский вариант неопределенности служит писателю для совершенно конкретной цели. Он будет говорить своим студентам, что «хороший читатель <...> — это перечитыватель»³. Как и в «Даре», в «Себастьяне Найте» каждое последующее перечитывание дестабилизирует и расшатывает каждую предыдущую интерпретацию, — метод, который Набоков использует в своих лучших вещах, иллюстрируя тем самым свое утверждение, что «реальность — это бесконечная последовательность ступеней, уровней восприятия, фальшивых донец, и, следовательно, непостижима и недостижима» [Nabokov 1962; Nabokov 1990: 11]⁴. Это как нельзя

² Далее, если не указано особо, цитаты даны в переводе В. Полишук. — *Примеч. пер.*

³ Набоков В. В. О хороших читателях и хороших писателях / Пер. М. С. Мушинской [Набоков 2010: 36].

⁴ Лиланддела Дюрантай говорит о набоковском понимании реальности в своей работе [Durantaye 2007: 45–47]. Стивен Блекуэлл в [Blackwell 2017] предлагает понятие «мультиустойчивого рассказчика» (148), который создает «мерцающее, неопределенное колебание романа между двумя возможными мирами», «выдвигающее на передний план неполную и предварительную природу знания» (155). Юлия Трубикина в своей работе [Trubikhina 2015] утверждает, что «метафизическая неопределенность Набокова очерчивает аллегорический (метонимический) модус его творчества» (89).

лучше подходит к человеку, который никак не мог определиться даже с датой собственного рождения; он родился то ли 22, то ли 23 апреля, в зависимости от века, календаря и страны [Nabokov 1989b: 13–14].

Реализм, модернизм, постмодернизм

Идеи дестабилизации, неуверенности и неопределенности — сердцевина постмодернистской теории; то, как применяет эти характеристики Набоков, следует отличать от их формулировки в постмодернизме⁵. Брайан Макхейл считает эти характеристики симптомами «эпистемологического кризиса старого “буржуазного субъекта” и зарождения из этого кризиса новой, дезинтегративной постмодернистской субъектности и нового чувства мира как тревожно многообразного» [McHale 1992: 8]. В своей книге «Конструирование постмодернизма и постмодернистской литературы» Макхейл показывает, как модернистская поэтика литературы уступает постмодернистской поэтике. Для этого он использует сопоставление ключевых элементов модернизма и постмодернизма, предложенное Хельмутом Летенем [Lethen 1986]:

Модернизм	Постмодернизм
Иерархия	Анархия
Присутствие	Отсутствие
Генитальное	Полиморфное
Нарратив	Антинарратив
Метафизика	Ирония
Определенность	Неопределенность
Конструирование модели мира	Деконструкция модели мира
Онтологическая уверенность	Онтологическая неуверенность

⁵ А. А. Долинин пишет о том, что «литературнонаправленная» проза Набокова бесконечно далека от постмодернистской инклюзивности, поскольку Набоков не смешивает и не уравнивает различные дискурсы, но скорее представляет литературную традицию как иерархию и настаивает на важности ее сохранения». См. [Dolinin 2005a: 62].

Стивен Керн определяет характеристики модернизма посредством такого же списка черт, включающих:

отсутствие протагонистов;
фрагментированных персонажей;
«тривиальные» события;
вероятностную причинность;
слабые сюжеты;
литературный импрессионизм;
поток сознания;
зачин *in medias res*;
неразрешенные финалы;
ненадежных рассказчиков [Kern 2011: 2].

Совпадения между этими списками заставили теоретиков искать способы четкого различения между модернизмом и постмодернизмом, зачастую признавая, что произведение может сочетать в себе черты того и другого⁶. Макхейл использует понятие «доминанты», предложенное Романом Jakobsonом (допущение, что паттерны, доминирующие в данном произведении, определяют его принадлежность), чтобы поместить данное произведение в рамки той или иной традиции. Но и списки, и сами концепты представляют собой «терминологические минные поля» [Foster 1995: 109], и не вполне очевидно, как их применять к произведениям Набокова. В 1995 году Морис Кутюрье провел в Ницце конференцию «Набоков на перекрестках модернизма и постмодернизма», посвященную исследованию того, какое место романы Набокова занимают в литературном процессе. В конференции участвовал Герберт Грейбс, с уверенностью выступивший в защиту обоих подходов, выявив и перечислив множество черт как модернизма, так и постмодернизма в произведениях Набокова. Хотя шутка Грейбса представляется убедительной, некоторые конкретные характеристики, которые он упоминает, и есть те самые терминологические минные поля. Например, один из аргументов Грейбса в пользу постмодернизма Набокова — то, что писатель использует бриколаж. Однако набоковская смесь высокой культуры с поп-кичем

⁶ Например, [Hutcheon 1988: 50–53].

и клишированными жанрами (скажем, в «Лолите») отличается от коллажеподобных скоплений и нагромождений, типичных для постмодернизма, в котором они призваны подорвать старые иерархии; Набоков в отношении своих персонажей действовал по строгой программе и обычно конструировал свою собственную иерархическую систему истории литературы [Grabes 1995: 117]. Набоков выстраивает стили персонажей в диалог внутри контекстов, несущих для его романов как сатирический, так и тематический смысл, — подобно тому, как делал Пушкин в «Евгении Онегине»⁷. Для каждой якобы сходной с постмодернизмом черты, идентифицированной его теоретиками, у Набокова находятся серьезные отличия в области мотивировки и метода. «Постмодернистский» аспект, важный для данной книги, — это, по выражению Грейбса, «постмодернистское множество жанровых рамок и вытекающее из него разнообразие конструкций «реальности» [Grabes 1995: 118]. Но разве набоковское применение двойников / удвоения «иронизирует над модернистской идеей индивидуальности», как выражается Грейбс? [Grabes 1995: 119].

Для нашего исследования к произведениям Набокова лучше всего применить такое определение постмодернизма, как различие между множественными онтологиями, выдвинутое Макхейлом в «Постмодернистской литературе». Он начинает с того, что проводит классическое различие между реальностью и выдуманным миром как «гетерокосмом», миром, отдельным от реального, имеющим с ним миметическое соотношение и способным включать индивидуумов и информацию из реального мира как «анклавы онтологического отличия» [McHale 1987: 28]⁸. Он

⁷ Как описано у Бахтина в [Бахтин 1975: 410–412]. Марк Липовецкий в [Lipovetsky 2017] считает разрушение бинарных оппозиций «ключевым для постмодернистской эстетики» (9), находя, например, что разлом между высокой и низкой культурой в «Лолите» ведет к «трагическому неразличению трансцендентности и симуляции» (27).

⁸ Мари-Лаура Райан в [Ryan 1991] подчеркивает разницу между «реальным миром» (PM) и «текстуальным реальным миром» (TRM). Она относит «Бледное пламя» к категории «частично определенного центра», в котором мы «знаем, что об отдельных фактах TRM известно мало определенного», но постигаем его реальность через его отражение в сознании персонажей (40).

усложняет эту модель, добавив к ней формулировку Романа Ингардена, согласно которой произведение искусства онтологически полифонично и обладает четырьмя четко выраженными слоями, в результате чего «предложения в литературных текстах формально идентичны с предложениями в реальном мире, но онтологически отличаются от них». Движение между слоями создает онтологические колебания, которые Ингарден называет «радужностью» или «опалесценцией» [McHale 1987: 31–32]. Макхейл подытоживает:

Эти колебания между авторским присутствием и отсутствием характеризуют постмодернистского автора. <...> Автор мерцает и то возникает в бытии, то исчезает из него на разных уровнях онтологической структуры. <...> Не присутствуя, но и не отсутствуя полностью, он(а) играет с нами в прятки на протяжении всего текста <...>. Автор <...> служит еще одним орудием для исследования и использования онтологии. Он(а) функционирует на двух теоретически различимых уровнях онтологической структуры: как средство передвижения автобиографического факта внутри заданного фиктивного мира; и как *творец* этого мира, зримо занимающий онтологический уровень, высший по отношению к нему [McHale 1987: 202].

Как известно читателю «Евгения Онегина», персонажа, тесно общающегося с автором, как Онегин общался с авторской персоной Пушкина, необязательно можно назвать однозначно и отчетливо постмодернистским, и авторское внесюжетное присутствие — это топос романа восемнадцатого века. Но то, как Набоков вплетает анаграмматические формы своего имени в текст, действительно напоминает онтологические колебания по Ингардену, и эта идея пригодится нам, чтобы понять, как Набоков использовал «неуверенность». Таким образом, не суммируя различные определения произведений Набокова, отметим, что те, кто утверждает, будто его постмодернизм возникает только в «Бледном пламени», не учитывают наличия сходных черт в «Истинной жизни Себастьяна Найта» и набоковских непостмодернистских целей.

Авторство

«Истинная жизнь Себастьяна Найта» — это якобы попытка написать биографию романиста Себастьяна Найта, предпринятая его сводным братом В. Братья бежали от большевистской революции и теперь живут соответственно в Лондоне и Париже. Первый, Себастьян, пишет изысканные романы на английском; второй — предприниматель, который никогда ничего не писал, тем более по-английски. К концу книги идентичность рассказчика становится загадочной — как В. мог написать такую изящную и сложную книгу? Наше обсуждение неопределенности в «Истинной жизни Себастьяна Найта» хорошо вписывается в давнюю дискуссию критиков о том, кто является автором книги. Они хотели однозначно и недвусмысленно приписать авторство одному из двух братьев — или рассказчику В., или его сводному брату Себастьяну. Лишь немногие предположили, что роман написали, каждый по-своему, три автора на двух онтологических уровнях — В., Себастьян и сам Набоков, и отдать предпочтение одному из них означает преуменьшить свершение Набокова; ведь свести роман к одному-единственному автору означает пресечь возможность перечитывания. Более того, если мы примем, что книгу написал или романист Себастьян, или его биограф В., то, помимо прочего, упустим из виду тему привидений, пронизывающую роман, и вероятность того, что в реалистический план текста вторглась сверхъестественная сила в лице вымышленных персонажей из романов Себастьяна — о чем в 1967 году подробно написала Сьюзен Фромберг [Fromberg 1967]. Интерпретация посредством медленного внимательного чтения — одна из сквозных тем романа, аналогия набокковского расследования в поисках мистической потусторонности; если это расследование остается незримым, потому что читатель бросает или прерывает его по дороге, то непознаваемое исчезает и нам остается скорее тусклая реалистическая история, нежели (постмодернистский?) ребус, бросающий читателю вызов исследовать метафизическую вероятность.

В ходе расследования Набоков заманивает читателя-путника в чащобу с помощью множественных аллюзий на книги, которые на поверку оказываются важными подтекстами для автора в его собственном романе. Критики заметили сумбурное скопление литературных произведений, связанных в тексте романа с первым или вторым рассказчиком, но упустили из виду подтексты, которые исходят только от самого Набокова. «Истинная жизнь Себастьяна Найта» содержит многозначительную иерархию тщательно подобранных подтекстов; она не представляет каждое из возможных прочтений как в равной степени правомерное⁹. Точно так же, как Стивен Бернштейн интерпретирует «Нью-Йоркскую трилогию» Пола Остера, встраивая ее подтексты в диалоги, нам, возможно, удастся понять набоковские загадочные утверждения о непознаваемом, незримом и неподтверждаемом, если мы попытаемся истолковать его многослойную систему аллюзий — аллюзий, релевантность которых охватывает два онтологического плана [Bernstein 1999].

В «Истинной жизни Себастьяна Найта» содержатся отсылки (как явные, так и едва заметные) к произведениям русских, французских, английских, американских и других писателей. Линза каждого подтекста демонстрирует новую грань романа. Книжная полка Себастьяна, по преимуществу заставленная англоязычными произведениями, показывает его попытки стать англичанином; то небольшое, что читал В., подчеркивает его противоположность Себастьяну — он предприниматель, а не литератор. Нина Речная ассоциируется с темой сверхъестественного, и с помощью этого персонажа Набоков в зашифрованной форме отсылает к текстам, связанным с его собственной жизнью в невымышленной реальности. Интерпретация аллюзий приводит нас к интерпретации слоев вымысла и реальности, в равной мере значительных для романа. Бран Николь, говоря о постмо-

⁹ Дэвид С. Рутледж сходным образом анализирует иерархию последовательности уровней в «Истинной жизни Себастьяна Найта», но считает, что связь с личной биографией Набокова «не релевантна метафизической схеме его литературных структур». См. [Rutledge 2011], глава 10, особенно с. 117, 121.

дернистской дестабилизации рассказчика в «Бледном пламени», пишет, что она «обнажает пристрастность любого повествования», поскольку в конечном итоге единственное, что нам остается, — это смириться с тем, что некоторое количество вариантов достоверно в равной мере [Nicol 2009: 83]. Но не таков случай «Бледного пламени» и не так обстоит дело в «Истинной жизни Себастьяна Найта». Достоверность каждого варианта необходимо воспринимать как часть диалогического дискурса романа, где подтекст создает отчетливый диалог в рамках иерархии мировоззрений. Автор знает гораздо больше, чем персонажи, но он, в свою очередь, в этой иерархии смыслов подчиняется предположительно более значительным силам, чья полнейшая неопределенность говорит об авторских целях Набокова.

Очевидная загадка авторства сооружена для того, чтобы провести читателя от решения простых загадок к ловушкам покрупнее: текст раскрывается последовательным слоям интерпретации, в большей мере подчеркивая текучесть и плавность переходов, столь важных и неотъемлемых для набоковских романов, чем решения загадки. Точно так же, как невозможно ответить на вопрос о том, уцелеет ли после смерти индивидуальная человеческая душа, смоделированный в набоковских романах поиск этого знания тоже не приводит к разрешению и ответу. Если рассматривать их как неоднозначные, они по-новому высветят набоковские (как предполагалось, якобы постмодернистские) цели, открывая толкования конкретного романа, которые позволят расширить понимание всего творчества Набокова в целом. Такая модель «Истинной жизни Себастьяна Найта», в частности, применима к величайшим романам Набокова — «Лолите» и «Бледному огню». Анализ подтекста, проделанный в данной книге, существенно отличается от постмодернистских исследований интертекстуальности и текстуальной неопределенности.

Умножение возможных значений, пронизывающее постмодернистское мировоззрение, — это противоположность набоковской тщательно структурированной вселенной. В отличие от предложенной Кристевой концепции интертекстуальности как гетерогенного сочетания текстов, которые пересекаются между собой

и нейтрализуют друг друга, Набоков выбирает свои подтексты, чтобы выстроить в тексте совершенно особые миры, созданные для выхода за пределы текста в точно определенных направлениях [Kristeva 1980: 36]. В своем эссе «Мир, диалог и роман» Кристиева определяет интертекстуальность как «мозаику цитат», в которой «любой текст поглощает и трансформирует другой» [Kristeva 1996: 37]. Это определение действует, если мы рассматриваем данную мозаику как нечто разработанное Набоковым; в его романах автор далеко не «мертв», как сказал бы Ролан Барт.

В творчестве Набокова главное — это авторская интенция. Грэм Аллен описывает движение от структурализма к постструктурализму как «такое, в котором утверждения объективности, научная строгость, методологическое постоянство и другие весьма рационально звучащие понятия заменяются акцентом на неуверенности, неопределенности, непередаваемости, субъективности, желании, удовольствии и игре» [Allen 2000: 3]. Эта неуверенность воспринимается как нечто подрывающее авторскую интенцию, а интертекстуальность, за счет ассоциирования с постмодернизмом, характеризуется «пастишами, имитацией и смешиванием уже устоявшихся стилей и практик» [Allen 2000: 5]. Набоков, наоборот, является для своих персонажей самопровозглашенным диктатором, который использует подтексты, чтобы очертить как их миры, так и их отношение к его собственному миру. В одном интервью Набоков сказал: «...замысел романа прочно держится в моем сознании, и каждый герой идет по тому пути, который я для него придумал. В этом приватном мире я совершеннейший диктатор, и за его истинность и прочность отвечаю я один»¹⁰. Эту декларацию можно истолковать и как включающую системный принцип отбора Набоковым материала для подтекста: принцип, который определяет взаимоотношения его персонажей и авторских миров, порождая ощущение более глубокой тайны бытия, вызывающее мурашки по коже.

¹⁰ Интервью Альфреду Аппелю — мл., сентябрь 1966 года / Пер. С. Б. Ильина [Набоков 1997–1999, 3: 596].

Неопределенность Набокова по своему смыслу скорее конструктивна, чем деструктивна. Его читатели подхватывают болезнь, которую он приписывает сыну стариков в рассказе «Знаки и символы»: «манию упоминания»¹¹. Мы начинаем искать смыслы не только повсюду в окружающей жизни (в прошмыгнувшей мимо белочке, в бабочке данаиде монархе, в абсолютно своевременно проехавшем грузовике с аббревиатурой «Б.О.Г.» на борту), но принимаемся искать связи и во всем, что читаем. Подтексты, к которым эксплицитно отсылает Набоков, ведут к связанным с ними текстам, а те — к дальнейшим связям; исследователь Набокова может начать путь от одной отсылки, и в итоге его отправят исследовать целую вселенную — настолько богаты намеренные и ненамеренные взаимосвязи, запущенные подтекстами. Набоков указывает на некоторые из расходящихся по воде кругов референциальности, но демонстрирует, что даже далекие, ненамеренные связи имеют смысл: взаимосвязано все. Это — чудо Творения, которое Набоков изучал как лепидоптерист и воспроизвел в своей личной расширяющейся вселенной, дивясь и любясь и природой, и тем, что в ней создал человек. Умножение возможных значений, пронизывающее постмодернистское мировоззрение, — полная противоположность набоковской тщательно структурированной вселенной с ее экзотической и эндемической флорой и фауной.

«Истинная жизнь Себастьяна Найта»

В своей книге «Тайна Найта. Нарративная установка в “Истинной жизни Себастьяна Найта” Набокова» Геннадий Барабтарло определяет место романа в творчестве Набокова, подводит итоги предшествующих исследований и поддерживает трактовку романа как текста, написанного несколькими авторами. Барабтарло также трактует произведения Набокова как «сложные

¹¹ См. эссе в сборнике [Leving 2012], в которых говорится о том, как мания упоминания в рассказе соотносится с процессом читательской интерпретации.

эксперименты, поставленные в надежде, с помощью необычайной экстраполяции, обнаружить конечную истину касательно этого мира и следующего» [Barabtarlo 2008a: 75]. В своей книге мы будем отталкиваться от этого исследования, анализируя подтексты, показывающие многослойную неоднозначность набоковских произведений.

В «Истинной жизни Себастьяна Найта» Набоков выстраивает три пары параллельных бинарных оппозиций, чтобы затем их ниспровергнуть: искусство и реальность, русскоязычное и англоязычное, жизнь и смерть. Эти пары, предназначенные для соотношения между собой, определяют порядок глав в нашей книге, поскольку в ней показано, как роман Набокова ведет читателя от опознания каждой из этих переплетенных бинарных оппозиций к последующему ее преодолению, благодаря которому читатель вступает в мир, где противопоставляемые категории, такие как два сводных брата, сливаются воедино.

Граница между искусством и реальностью рушится, когда персонажи книг Себастьяна вторгаются в «реальный» мир рассказчика В. внутри того, что изначально кажется традиционным реалистическим романом. Роман не позволяет нам довольствоваться реалистическим объяснением того, что должно быть сверхъестественным феноменом. И все же роман не принадлежит к фантастическому жанру, к которому относятся новеллы Э. Т. А. Гофмана или «Пиковая дама» А. С. Пушкина, — жанру, где существует тщательно структурированное неразрешимое противоречие между сверхъестественным и психологическим прочтением текста, требующее ответа по принципу «или — или». В романе Набокова, как и в постмодернистской традиции, ответ должен следовать принципу «и то и другое»; нет ни малейшего сомнения, что дух Себастьяна Найта вступает в мир В.¹² «Истинная жизнь Себастьяна Найта» занимает место мистической фантастики, используя рассказы о призраках Натаниэля Готорна

¹² Именно это кажется мне спорным в утверждениях Деборы Мартинсен в [Martinsen 2014–2015]. А. А. Долинин подробно анализирует набоковские аллюзии на петербургский текст в [Долинин 2019: 502–530].

и Генри Джеймса, англо-американских представителей этого жанра, к которым отсылает роман: Набоков переопределяет «сверхъестественное» и «призрачное», с тем чтобы эти категории распространились на выживание духа — ноуменальную реальность художественного и духовного воображения, прочтение, которое соединяет полюса жизни и смерти. Но даже такое прочтение, в свою очередь, разрушается за счет того, что эти мосты между искусством и реальностью, жизнью и смертью превращаются в метафору набоковского перехода от писания на русском к писанию на английском, от фигуральной смерти в русском к последующей жизни в английском.

Оппозиция между двумя литературными традициями, русской и англоязычной, сигнализирует о наличии в «Истинной жизни Себастьяна Найта» автобиографического измерения; постепенно приоткрывается то, что интертекстуальные отсылки, связанные с персонажами романа, связаны и с жизнью самого Набокова. Границы снова разрушаются, на сей раз — границы между «реальной» жизнью-за-пределами-текста («реальным миром» по Райан [RM]) и искусством («текстуальным реальным миром» [TRM]): роман помещает себя в интертекстуальность, получая более широкий охват литературной традиции, чем доступно его персонажам или читателю, который знакомится с текстом впервые, а не перечитывает. Поверхность текста скрывает личные интересы и мысли Набокова, которые также выстроены в иерархию по степени доступности: если читателю неизвестно, что Набоков успел написать девять романов на русском, прежде чем решиться написать данный роман на английском, то тема языка и писательства такому читателю может показаться малозначимой. Еще менее понятны и значительно глубже окутаны тайной факты, касающиеся набоковской связи с Ириной Гуаданини, поэтому причины присутствия Нины Речной и ее таинственного измерения как *femme fatale* могут остаться незамеченными читателем, не говоря уже о выражении раскаяния в адрес Веры. И лишь тот, кто прочитал «Память, говори», сможет увязать отношения Набокова с его младшим братом Сергеем и холодок между Себастьяном и В. Исходная «отгадка» загадки авторства — это Набо-

ков, но такой Набоков, который открывается заново. Автобиографическое измерение следует набоковскому «гегельянскому силлогизму юмора», описанному персонажем романа «Смех в темноте»: «Тезис: дядя гримируется под взломщика (дети смеются); антитезис: это настоящий взломщик (читатель смеется); синтез: дядя оказывается настоящим (читатель обманут)»¹³. Перед нами следующий тезис: роман написал Набоков. Антитезис: роман написали его персонажи. Синтез: роман написал прежде всего Набоков, некий новый вариант Набокова. Осознание этого становится отправной точкой для новой череды размышлений: третья дуга диалектической спирали расширяется, чтобы показать, что первая арка банальна, а третья все равно не окончательна, но служит основой новому тезису, поднимающему вопрос о взаимоотношении между искусством и жизнью и о том, что личность любого человека непостижима.

Как и все романы Набокова, «Истинная жизнь Себастьяна Найта» приводит к синтезу множественные слои вымысла и реальности, мерцание которых возникает от переходов между ними. Принцип неопределенности Гейзенберга гласит, что чем точнее пытаешься определить ценность одной половины оппозиции, тем неопределеннее делается вторая; если мы решим, что автор романа — Себастьян, то портрет В. исказится, и наоборот. Набоков последовательно разрушает двоичности третьей категорией.

Истинная ли это жизнь Себастьяна Найта?

Полный контекст набоковского утверждения, что «реальность — это бесконечная последовательность <...> фальшивых донец» (в интервью, данном Би-би-си в 1962 году), описывает стадии подхода к реальности посредством термина «призрачный»:

¹³ Смех в темноте / Пер. А. М. Люксембурга [Набоков 1997–1999, 2: 476].

Реальность — очень субъективная штука. Я могу определить ее лишь как род постепенного накопления информации; и как специализацию. Например, если мы возьмем лилию или еще какой-то природный объект, то для натуралиста лилия более реальна, чем для обычного человека. Но еще более реальна она будет для ботаника, который специализируется именно на лилиях. К реальности можно, так сказать, подбираться все ближе и ближе; но к ней никогда не подобрешься достаточно близко, потому что реальность — это бесконечная последовательность шагов, уровней восприятия, фальшивых донец, и, следовательно, недостижима и непостижима. Можно узнавать о чем-то все больше и больше, но всего узнать никогда не узнаешь: это безнадежная затея. Поэтому мы живем, окруженные более или менее призрачными объектами — например, вот эта машина. Она для меня совершеннейший призрак — я в ней ничего не понимаю и она для меня тайна [Nabokov 1962]¹⁴.

В «Истинной жизни Себастьяна Найта» «последовательность <...> фальшивых донец» ведет читателя от одного уровня к другому, приближая к тайне, но так и не открывая, как роман определяет свою собственную реальность.

Тадаши Вакашима выявил сходную структуру в своей статье «Двойная экспозиция: о головокружении перевода “Лолиты”»: «Роман наделен обманчивой глубиной, словно ты видишь его через стереоскоп. <...> Когда смотришь одним глазом, то видишь лишь один из парных миров». Он называет набоковское применение двойной открытости «разновидностью некой единой теории поля, которая помогает, пусть и частично, найти разгадку некоторых вопросов» [Wakashima Nd]. В модель Вакашима мы можем интегрировать принцип дополнительности Нильса Бора, который гласит, что для полного понимания вселенной необходимо учитывать оба аспекта реальности: и волны, и частицы. Таким способом Бор объясняет принцип неопределенности Гейзенберга, который пригодится нам, когда мы дойдем до разбора роли Куильти в «Лолите».

¹⁴ См. также: Набоков В. В. Интервью телевидению Би-би-си, 1962 год / Пер. М. Э. Маликовой; под ред. С. Б. Ильина [Набоков 1997–1999, 2: 567–577].

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru