

Прометей, амбивалентна: она либо поднимает человека на недостижимую высоту гения, либо всё уничтожает. Именно поэтому она так страшна для Сталина: огонь нельзя контролировать. Сорокин и Гаврилов, претендующие на обладание «божественным огнём», получают возможность стать Прометеями, но не способны ею воспользоваться. Поэтому и возникает обвинение в адрес Творца: почему люди, созданные по одному образу и подобию, неравны? Для таких «посредственностей» остаётся другой огонь — огонь Герострата, в котором гибнут величайшие творения искусства.

И. С. Беляева

### **КОД ПОСТМОДЕРНИСТСКОГО ДЕТЕКТИВА И ДОГАДКА О НЕОПРЕДЕЛЕННОСТИ РОМАНА В. НАБОКОВА «БЛЕДНОЕ ПЛАМЯ»: К ВОПРОСУ О ФИКЦИОНАЛЬНОМ КОММЕНТАРИИ**

Роман Владимира Набокова «Бледное пламя» (1962) имеет славу «одного из наиболее сложных романов, когда-либо написанных»<sup>1</sup>. Первая и изначальная его сложность – в структуре. Роман построен так, что не просто невозможно отделить «содержание», проблемно-тематическую структуру от формальных композиционных структур, но последние даже играют роль генераторов глубинных пластов «содержания»<sup>2</sup>. На первый взгляд кажется, будто формально нам задана следующая *привычная* иерархическая схема текстов в книге:

- «первичный», главный, текст – поэма «Бледное пламя», принадлежащая перу поэта Джона Шейда;

---

<sup>1</sup> Kermode Frank. *Zemblances* // *New Statesman*. November 9, 1962. P. 671; цит. по: **Tammi Pekka**. *Problems of Nabokov's Poetics: A Narratological Analysis*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia, 1985. P. 198.

<sup>2</sup> Левин Ю. И. Повествовательная структура как генератор смысла: текст в тексте у Х.Л. Борхеса // Левин Ю. И. *Избранные труды. Поэтика. Семиотика*. М.: «Языки русской культуры», 1998. С. 445. По части формальных приёмов, «изобретений и выдумок» у Борхеса и Набокова, этих «поэтов-волшебников, поэтов-чародеев» (Патриция Меривейл), действительно много общего.

- «вторичный», подчиненный, текст – научный аппарат к поэме: предисловие, комментарий и именной указатель, подготовленные ученым и издателем Чарльзом Кинботом.

Но попробуем посмотреть на «содержание» романа.

Поэт американец Шейд и уроженец некоей Земблы, страны на севере Европы, доктор Кинбот – коллеги-преподаватели в небольшом американском университетском городке; к тому же они соседи и нередко прогуливаются пред сном, приятно беседуя. Во время таких прогулок Кинбот рассказывает Шейду о своей стране, о революции, вынудившей его эмигрировать, и о своем короле, Карле Ксаверии Возлюбленном, которому тоже удалось спастись бегством, но за которым, тем не менее, идет охота со стороны революционеров – организации так называемых Теней. Кинбот убежден, что эти его рассказы становятся сюжетом поэмы, над которой Шейд в это время работает, но которую, пока она не завершена, он Кинботу не показывает. Поэма, однако, так и остается незаконченной: Шейд не успевает дописать последнюю, тысячную строку: его, идущего рядом с Кинботом по лужайке, по ошибке застреливает подосланный Тенями убийца, целившийся в Кинбота, ведь (как мы к тому времени уже понимаем) Кинбот и есть последний король Земблы Карл Ксаверий Возлюбленный. Будучи уверен, что обозленные неудачей Тени подошлют к нему другого убийцу, Кинбот покидает городок, но при этом забирает с собой поэму Шейда, которую намеревается издать со своими комментариями. Всё вышеизложенное, включая историю Земблы, мы узнаем именно из этих комментариев, а не из поэмы, т.к. Шейд не воспользовался рассказами Кинбота (и описал в поэме не *его* жизнь, а *свои* переживания и ощущения, *свое* понимание жизни, смерти и искусства). Таким образом, комментарии Кинбота – это комментарии к воображаемой *им* же поэме, а по отношению к поэме Шейда они суть *псевдокомментарии*: Кинбот «вчитывает» в поэму содержание, которого там нет. Этот факт и некоторые оброненные им по ходу повествования детали заставляют читателя усомниться в надежности повествователя, в его «вменяемости». Если Кинбот – сумасшедший, то и Зембла, и ее король – лишь

плод его воображения, и нет ни Теней, ни подосланного ими убийцы. К тому же, как сообщает сам Кинбот, полиция опознает убийцу Шейда как преступника, сбежавшего из сумасшедшего дома, к заключению в котором его приговорил судья, внешне, к несчастью, очень похожий на Шейда. Так что мы вправе предположить, что убийца вовсе не промахнулся, как считает Кинбот, а метил действительно в Шейда, которого принял за судью.

Таким образом, задолго до конца романа у читателя возникает вопрос относительно непосредственного «содержания» романа, а чтобы разобраться в нем, необходимо установить истинную личность повествователя. Более того! Несмотря на то, что поэма и комментарий говорят о совершенно разных вещах, между ними существует множество точек соприкосновения, которые ставят перед читателем вопрос о *количестве* повествователей: может быть, и поэма, и научный аппарат к ней написаны одним только Шейдом или одним только Кинботом, причем здесь сразу возникает очередной вопрос, *каким* из Кинботов?

Как видим, отношения «первичного» и «вторичного» текстов здесь противятся привычной иерархической организации вплоть до стремления к ее обращению: роман оказывается допускающим несколько прочтений, и при некоторых прочтениях комментарий может стать текстом, объясняемым *поэмой*. Иными словами, в «Бледном пламени» «содержание» зависит от формы, поскольку отношения между повествовательными уровнями «возведены в основной организационный принцип повествования»<sup>1</sup>. Эти отношения составляют самую *сущность* романа и поэтому очевидны: уже при первом чтении романа они если и не осмысляются (конечно, нет!), то, несомненно, чувствуются. Именно это «прочувствование» отражено в первом же (1962) критическом отклике на роман – статье Мэри Маккарти с показательным названием «Гром среди ясного неба». Роман в ней характеризуется как «шкатулка с секретом, жемчужина Фаберже,

---

<sup>1</sup> Tammi. Problems of Nabokov's Poetics... P. 188, 46n.

заводная игрушка, шахматная задача, адская машина, ловушка для критиков, игра в кошки-мышки, роман-сделай-сам»<sup>1</sup>.

Таким образом, роман Набокова ставит читателя «перед открытой проблемой [и] соприкаса[е]тся – в плане *необходимости читательской вовлеченности* – с «текстами» типа *кроссвордов* и *головоломок*, вообще как бы не существующими (актуально) без «отгадывающего»<sup>2</sup>. И тут нам следует вспомнить, что второй критический отзыв на «Бледное пламя» явился также отзывом и на вышеупомянутую статью Маккарти. Маккарти в нем была названа любительницей *головоломок*, а *статья* Маккарти о «Бледном пламени» – «детективно-исследовательской работой, выполненной на самом высоком уровне»<sup>3</sup>.

И слово «детектив» появилось здесь тоже неслучайно. «[Н]а протяжении своего творческого пути писатель [Набоков. – *И. Б.*] не раз использовал приемы одного из самых почтенных и популярных жанрово-тематических канонов массовой литературы XX века»<sup>4</sup>, при этом пародируя его и «подрыва[я] доверие читателя к внешне вполне традиционному тексту и провоциру[я] перенос внимания с фабульной стороны на иные средства выразительности»<sup>5</sup>. Иными словами, для построения своих романов Набоков всегда умело использовал *детективный код*, причем код *постмодернистского* детектива.

В постмодернистском детективе в большей мере, чем в каком-либо ему предшествующем детективе, приобретает значимость не загадка («самый предмет, что-либо загадочное, сомнительное, неизвестное, возбуждающее

---

<sup>1</sup> McCarthy Mary. A Bolt from the Blue // Nabokov Vladimir. Pale Fire. Penguin Books, 2000. P. v; рус. пер. цит. по: Пестерев В. А. Модификации романной формы в прозе Запада второй половины XX столетия. Волгоград: Издательство ВолГУ, 1999. С. 163-164.

<sup>2</sup> Левин Ю. И. Повествовательная структура как генератор смысла... С. 446, 447; курсив мой - *И.Б.*

<sup>3</sup> Макдональд Дуайт. Оцененное мастерство, или Месть доктора Кинбота // Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова: Критические отзывы, эссе, пародии / Под общей редакцией Н. Г. Мельникова. М.: Новое литературное обозрение, 2000. С. 363.

<sup>4</sup> Мельников Н. «Детектив, воспринятый всерьез...». Философские «антидетективы» В.В. Набокова // Вопросы литературы. 2005. №4. С. 77.

<sup>5</sup> Ратке И. Р. Русская интеллектуальная проза 20-х гг. XX в. (Б. Пильняк, Е. Замятин, В. Набоков). Автореферат дис. ... канд. филол. наук. Волгоград: Волгоград. гос. пед. ун-т, 2005. С. 16.

любопытство»<sup>1</sup>) и ее *отгадка* (*отгадывать* значит «дознаться чего собою, от себя, дойти до чего своим умом, разгадать, догадаться; узнать что неизвестное, скрытое, без прямых данных, остроумием ума или чутьем, чувством»<sup>2</sup>), но *догадка* («мнение, дума о чем, заключение»<sup>3</sup>).

Абстрактная модель догадки, согласно Умберто Эко, – лабиринт<sup>4</sup>. А лабиринты бывают трех видов. Первый – греческий: лабиринт Тесея: «входишь, добираешься до середины и из середины иди к выходу»<sup>5</sup>. В таком лабиринте никому не удастся заблудиться, особенно если у него нить Ариадны. Вторым лабиринтом – маньеристический, образуемый разветвленными коридорами со множеством тупиков и одним выходом, найти который поможет опять-таки Ариаднина нить. И наконец, существует сетка, «ризоматическая», устроенная так, что в ней каждая дорожка имеет возможность пересечься с другой. Здесь нет центра, нет периферии, нет выхода. Потенциально такая структура безгранична.<sup>6</sup>

Можем без натяжек сказать, что три описанные Эко типа лабиринта соответствуют трем типам детектива. И у «простого» греческого, и у более сложного маньеристического лабиринтов есть выход, и он один; так что эти лабиринты являются иллюстрациями классического и модернистского детективов с их единственным решением тайны – отгадкой. А безграничная ризоматическая, из которой нет выхода, представляет собой модель детектива постмодернистского, отличающегося отсутствием в нем одного ответа, но предполагающего множество догадок. Не зря Эко продолжает: «Пространство догадки – это пространство *ризомы*»<sup>7</sup>.

И понятно, что в такой *ризоматической* конструкции возрастает роль читателя. Конечно, «каждый лабиринт подразумевает своего Тесея, того, кто

<sup>1</sup> Даль Владимир. Загадывать // Даль Владимир. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4-х томах. М.: «Русский язык», 1978. Т. 1. С. 566.

<sup>2</sup> Даль Владимир. Отгадывать // Даль. Толковый словарь живого великорусского языка... Т. 2. С. 718.

<sup>3</sup> Даль Владимир. Догадывать // Даль. Толковый словарь живого великорусского языка... Т. 1. С. 449.

<sup>4</sup> Эко Умберто. Заметки на полях «Имени розы». СПб.: «Симпозиум», 2002. С. 62.

<sup>5</sup> Там же. С. 62.

<sup>6</sup> Там же. С. 62-63.

<sup>7</sup> Там же. С. 62-63; курсив мой. – И.Б.

«расколдовывает» его тайны и находит путь к центру»<sup>1</sup>. В классическом детективе это, в первую очередь, сыщик, персонаж, так что «читатель детективного романа не обязан «сорасследовать», он может пассивно следить за чужим расследованием»<sup>2</sup>. А модель-лабиринт ризоматического детектива следует трактовать «более широко как специфику структуры и формальный элемент поэтики игрового текста, [и] функции «Тезея» гораздо уместнее уступить читателю, от которого и требуется разобраться во всех обманах, ловушках и хитросплетениях сконструированной автором игровой системы»<sup>3</sup>.

Несомненно, Набоков, «коварный конструктор игровых структур» (А. М. Люксембург), пользовался приемами именно *пост*модернистского детектива. Однако «Бледное пламя» занимает в ряду набоковских «детективных» романов *особое* место и, более чем какой-либо другой роман Набокова, заслуживает определения «роман с «детективной» приманкой»<sup>4</sup>.

Нам представляется, что именно *фикциональный* (т.е. игровой) комментарий романа обеспечивает его неопределенность и возможность множества прочтений.

Как сказано, роман образуют взаимоотношения поэмы и комментария, и взаимоотношения эти специфичны. Во-первых, комментарий толкует не то, о чем говорит поэма; при этом (и это во-вторых) объем комментария во много раз превышает объем поэмы; наконец, в-третьих, комментарий уверяет, что без него «текст Шейда попросту не имеет никакой человеческой значимости»<sup>5</sup>. Таким образом, комментарий становится множественным симулякром: он и симулякр истории, приложенный к тексту (поэме), и симулякр автора, и симулякр самого текста. *Симулякр* же есть *не* реальность, но знак реальности, за которым самой реальности нет, но который воспринимается реальнее, чем сама реальность.

---

<sup>1</sup> Лотман Ю. М. Выход из лабиринта // Эко Умберто. Имя розы. М.: «Книжная палата», 1989. С. 472.

<sup>2</sup> Левин Ю. И. Повествовательная структура как генератор смысла... С. 447.

<sup>3</sup> Лотман Ю. М. Указ. соч. С. 472.

<sup>4</sup> Носик Борис. Мир и дар Владимира Набокова. Первая русская биография писателя. М.: Издательство «Пенаты», 1995. С. 491.

<sup>5</sup> Набоков В. В. Бледное пламя // Набоков В.В. Собр. соч. американского периода: В 5-ти т. СПб: «Симпозиум», 2004. Т. 3. С. 307-308.

Иными словами, симулякр есть реальность ради себя самой, «фетиш» утраченного /отсутствующего объекта<sup>1</sup>.

Фактически, все это оказывается возможным потому, что в «Бледном пламени» сталкиваются *природа* комментария как жанра филологического исследования и непосредственно *художественная задача* фикционального комментария в этом романе. Действительно, с одной стороны, мы имеем *комментарий*, а комментарий, по определению и сути своей, призван дать ответ, «*достигнуть дна*, предъявив в качестве разгадки текста окончательно-единичное имя, факт, прототип, дату, ссылку»<sup>2</sup>. Это делает его «детективной интригой загадок и расследований»<sup>3</sup>, причем – ввиду единственно возможного ответа – интригой *классически* детективной. С другой же стороны, в «Бледном пламени» комментарий назначен обеспечить ризоматический детектив, что он успешно делает, превратившись в симулякр.

«Я не желаю мять и корезить недвусмысленный apparatus criticus, придавая ему кошмарное сходство с романом», – говорит Кинбот<sup>4</sup>. Но в результате (набоковского, не кинботовского, замысла!) apparatus criticus, – действительно, повторим, *по определению* своему недвусмысленный, – оказывается смят и покорежен и приобретает-таки кошмарное сходство с романом – становится симулякром.

Это-то несоответствие, противоречие в *одном комментарии* двух назначений, *двух типов* детектива; классического и постмодернистского, а значит, и двух типов «истины»: единственной отгадки и множества догадок – порождает неопределенность, двусмысленность романа и делает бесплодными попытки ее разрешить. В этом отношении набоковский роман родственен шекспировскому «Гамлету»: «[п]о прекрасному выражению Берке, на картину наброшен флер, мы пытаемся поднять этот флер, чтобы рассмотреть картину; оказывается, что флер

<sup>1</sup> См.: Ильин И. П. Симулякр // Ильин И.П. Постмодернизм. Словарь терминов. М.: ИНИОН РАН (отдел литературоведения) INTRADA, 2001. С. 256-258; Эпштейн М. Постмодерн в России. Литература и теория. М.: Издание Р. Элинина, 2000. С. 56-57.

<sup>2</sup> Зенкин С. Комментарий и его двойник // Новое литературное обозрение. 2004. № 66. С. 78; второй курсив мой. – И.Б.

<sup>3</sup> Там же. С. 78.

<sup>4</sup> Набоков В. В. Указ. соч. С. 354.

нарисован на самой картине. И это совершенно верно. Очень легко показать, что загадка нарисована в самой трагедии, что трагедия умышленно построена как загадка, что ее надо осмыслить и понять именно как загадку, не поддающуюся логическому растолкованию, и если критики хотят снять загадку с трагедии, то они лишают самую трагедию ее существенной части»<sup>1</sup>.

Итак, мы предложили свою догадку (одну из множества возможных догадок) о неопределенности «Бледного пламени»: неразрешимую загадку структуры романа во многом обеспечивает его фикциональный комментарий. Этот комментарий не дает *ответа* на вопросы поэмы, но формулирует *вопрос* (и это вопрос более высокого нарративного уровня), чем труден для понимания сам набоковский роман<sup>2</sup>.

Н. Ю. Грибовская

## ЯЗЫКОВОЙ ОБРАЗ ЧЕЛОВЕКА В ВОСПРИЯТИИ ТВЕРСКОГО ДИАЛЕКТНОСИТЕЛЯ

Территориальные диалекты, будучи одной из форм существования языка народности, являются важным объектом для исследования. Представляя собой особый уникальный тип русской разговорной речи, отражающей многовековой опыт народной речевой культуры, диалекты сегодня не исчезли под влиянием литературного языка, несмотря на бытовавшее долгое время отношение к диалектной речи как к неправильной, безграмотной и подлежащей безоговорочному искоренению. Трудно преувеличить всю важность изучения особенностей слов, не вошедших в фонд литературного языка вследствие своей территориальной ограниченности. В диалектной лексике отражено оригинально-специфическое народное мироощущение, в ней – богатейший материал для

<sup>1</sup> Выготский Л. С. Психология искусства. Анализ эстетической реакции. М.: Издательство «Лабиринт», 1997. С. 201.

<sup>2</sup> Ср. мысль М. Л. Гаспарова: «Задача комментария – сформулировать вопрос: чем трудно для понимания такое-то стихотворение. Не ответ, а вопрос». Гаспаров М. Л. Записи и выписки // Новое литературное обозрение. 1995. № 16. С. 426.