

В ПОИСКАХ РАССКАЗЧИКА

Столкновение творческих сил в «Соглядатае» Набокова

В повести Набокова «Соглядатай», опубликованной в 1930 г., воспоминания, воображение и действительность сливаются в творческом пространстве как бы посмертного повествования рассказчика. Возникает ощущение, что он одновременно и жив, и мертв, представляет и первое, и третье лицо, выражает и одно мнение, и другое. Разоблачение в конце повести того, что рассказчик (первое лицо) и загадочная фигура Смуров (третье лицо), – это один и тот же человек, является модернистским искажением типового детектива. Мы узнаем, что рассказчик, который якобы подсматривал за Смуровым, на самом деле занимался «самослежкой», то есть он подглядывал за самим собой, как если бы всматривался в зеркало и отстранял свое сознание от образа, который видел там.

Кто создал этот довольно искусно выполненный трюк восприятия (только в ретроспективе мы понимаем, что он неожиданный): Смуров или Набоков? То есть, где сознание Смурова, так легко отделенное от своего физического взаимодействия с окружающим миром, отграничивается от сознания, которое, как всегда случается в художественной литературе, его воображает, от сознания Набокова?

Я предлагаю задать вопросы об отношении Смурова к ненадежности своего повествования, чтобы понять его концепцию своей личности, в особенности, чтобы судить о загадочной судьбе Смурова в конце повести. Смуров представляет повествование как свои воспоминания, но вопрос в том, позволяют ли следы более великого сознания автора – материал уникальной метаконструкции произведения – рассказчику, существующему внутри этого сознания, искренно вспоминать? К тому же, анализ других

моделей памяти в произведении в сравнении с представлением Смурова о том, как воспоминания о нем продолжают жить без его сознания (потому что мы вряд ли можем сказать «после его смерти»), позволит говорить об осознании Смуровым средств, через которые мы, как читатели, вспоминаем (или, точнее, создаем; или воображаем?) его написанное и растиражированное существование.

Смуров представляет события повести с помощью глаголов прошедшего времени и несколько раз даже убедительно ссылается на свою память: «И как живая картина стоит эта сцена у меня в памяти»¹. Прошедшее время всегда намекает на пункт в настоящем, откуда начинается повествование, и Смуров только один раз ссылается на свое настоящее состояние. В первой главе, пока дверь квартиры открывается и Кашмарин, муж любовницы Смурова, входит, чтобы его избить, рассказ останавливается, и Смуров размышляет: «Странное воспоминание... Даже теперь, когда многое изменилось, – даже теперь я слегка замираю, вызывая из памяти, как опасного преступника из камеры, то странное воспоминание» (49). Где и когда происходит это «даже теперь»? Это вопрос гораздо более сложный благодаря тому, что Смуров утверждает, что он стреляет в себя и умирает после этого «столкновения» с Кашмариным, и таким образом воспринимает свое посмертное существование вне времени и пространства.

Еще один вопрос, на который повествование также не дает ответа, – что такое это «многое», которое «изменилось» для Смурова, и как? Даже в конце повести, последние два абзаца которой даны в настоящем времени, нарушения в ощущении времени и места повествования продолжают, так как Смуров говорит, что хочет погрузиться в полную объективность наблюдения: «Единственное счастье в этом мире – это наблюдать, соглядатайствовать, во все глаза смотреть на себя, на других, – не делать никаких выводов – просто глазеть» (93). Этот момент особенно важен, потому что в повести нет «сознающего субъекта» для создания произведения. Таким об-

разом, такие, казалось бы, «неподходящие» вопросы о месте памяти Смурова, ответы на которые невозможно найти в повести, указывают на иногда значительные пробелы в логике героя и позволяют нам сомневаться в его самопредставлении. Для воспоминаний нужен человек, который их производит, и они кажутся сомнительными, когда практически не существует ни их субъекта, ни времени и места, где он вспоминает.

Одни вопросы рождают другие вопросы... что мы знаем о Смурове, (о нашем вспоминающем)? Ответ на такой вопрос еще более усложняется при анализе основной части повести, где рассказчик отделяется от Смурова, за которым он наблюдает, – здесь я имею в виду самого рассказчика, так как очень важно, что рассказчик никогда не осознает свое восприятие фигуры Смурова как «самослежку». Мы убеждаемся в том, что Смуров обладает этим в буквальном смысле полифоническим сознанием, только когда почти в самом конце Кашмарин называет рассказчика «Смуров» и таким образом разбивает стекло метафорического зеркала, которое проецирует Смурова на сферу третьего лица.

Только два раза в повести «я» повествователя признает, что он смотрит на себя. Каждый раз он наблюдает себя в зеркале. Перед тем, как он стреляет в себя, герой видит себя так: «Пошлый, несчастный, дрожащий маленький человек в котелке стоял посреди комнаты, почему-то потирая руки. Таким я на мгновение увидел себя в зеркале» (52). Потом, после заключительного разговора с Ваней: «Взявшись за дверную скобку, я увидел, как сбоку в зеркале поспешило ко мне мое отражение, молодой человек в котелке, с букетом. Отражение со мною слилось, я вышел на улицу» (90). (Здесь составляющие его двойственной личности тоже, может быть, сливаются: скоро мы услышим, как Кашмарин называет нашего повествователя «Смуровым», и загадка будет раскрыта. Кажется, что зеркало разделяет сознание рассказчика.) Повторение такой детали, как котелок, во втором описании показывает, что Смуров, как обычно, характеризует себя через

окружающий мир, а не смотрит прямо (или буквально, или метафорически) на себя. Важно заметить, что зеркала почти разделяют повесть на три части. Обе границы между двумя частями – символическая смерть рассказчика. На первой границе он стреляет в себя, на второй проверяет, есть ли в стене пулевая пробоина. Герой воспринимает это как доказательство своей смерти и того, что все произошедшее после выстрела на самом деле нереально. Память, кажется, способна на искусство...

Кроме того, у рассказчика практически нет личной истории, которая должна была бы составлять воспоминания. Он говорит о Смурове, то есть о себе: «прошлое его было довольно туманно» (64). Рассказчик начинает повествование с такого предложения, которое предполагает определенное начало действия: «С этой дамой, с этой Матильдой, я познакомился в мою первую берлинскую осень» (46). (Где Смуров жил до своей первой берлинской осени, достоверно мы не знаем, кроме того факта, что, наверное, он, как большинство героев творчества Набокова этого периода, следовал биографии самого писателя, русского эмигранта в Европе.) До того, как повесть начинает сама создавать историю и воспоминания Смурова, мы узнаем еще один факт – Смуров «детей никогда не воспитывал» (46). Эта краткая фраза лишает нас шанса узнать о какой-то другой работе, которой занимается Смуров. (Заманчиво представить себе, что Смуров писатель, как большинство героев Набокова, но другие тексты Набокова не должны отвлекать нас от того, что Смуров никогда не говорит, что он занимается писанием.) Загадки продолжают, даже когда рассказчик наблюдает за Смуровым-собой. Работа Смурова тоже начинается в рамках действия повести: герой сменяет старого помощника Вайнштока, и о его работе до этого мы ничего не знаем. На самом деле, Смуров однажды рассказывает длинную историю о себе, «как спасся от смерти» (65), но вся его ложь вскрывается одним персонажем и простым фактом: «в Ялте вокзала нет» (67).

Почти нет указаний на то, когда Смуров начинает заниматься «самослежкой». Здесь его реальность нам дает мало конкретного. Эфемерность самого рассказчика (где, если он умер, его труп? Он только один раз намекает на эту логику: «И с легким любопытством я подумал о том, как это меня хоронили, была ли панихида и кто пришел на похороны», 54), кажется, откликается эхом в его беглых описаниях некоторых персонажей, например, в его первом посмертном описании Вайнштока: «Вайншток носил усы, а теперь их не было, моя мечта не успела их доделать, и вместо усов было на его бледном лице розоватое от бритья место» (55). Кроме того, этот дядя Паша (родственник Вани), который так легко забывает рассказчика («со вчерашнего вечера он успел забыть и лицо мое, и фамилию», 73), уходит из повествования Смурова, как реквизит: «но дядя Паша исчез, – и было что-то магическое в его исчезновении» (76). Примечательно, что Смуров так описывает дядю Пашу после того, как Паша ошибочно поздравляет его с тем, что Смуров с Ваней поженятся. Однако когда Смуров позже понимает, что дядя Паша ошибся и потом узнает о его смерти (выход из другого уровня действительности), рассказчик отчаивается и безрассудно делает Ване предложение (88). Он, наконец, успокаивает себя, убеждая в том, что это нереально: когда пулевая пробоина «показала мне, что я действительно умер, мир сразу приобрел опять успокоительную незначительность» (91).

Пока неконкретное указывает на недостатки в повествовании Смурова и на эмоциональные изменения в его стиле (из-за субъективности его памяти и меняющейся степени его взаимодействия с миром Вани), **значимое конкретное** (в особенности, предметы), которое мы встречаем в части, возможно, относящейся к посмертному состоянию рассказчика, заставляет больше сомневаться в Смурове и его действительности. Упомянем здесь эти предметы: тетради, в которых Вайншток записывает свои разговоры с мертвыми; письмо, книгу и фотографию, над которыми Смуров думает,

когда он обыскивает квартиру Вани; и страницы из эпистолярного дневника Романа Богдановича, которые он перехватывает. Как Смуров сам признается («Мебель, когда я включил свет, оцепенела от удивления», 71), предметы в его мире ведут свое существование и даже жизнь. (В отличие от Смурова, предметы не умирают.)

Каждый из этих предметов осознает, что не Смуров является его «автором». «Письмо было от неизвестного мне лица, от какого-то дяди Паши. Ни одного намека на Смурова. И если это был шифр, то все равно ключа я не знал» (71). По мнению рассказчика, он убежден в том, что в письме есть что-то о Смурове, чужое авторство, шифр сопротивляется его пониманию. В предметах в квартире и в рукописи Романа Богдановича повествователь ищет доказательство того, что Ваня влюблена в Смурова. И в каждом случае доказываемое обратное, и предмет побеждает.

Для читателя, эти предметы тоже функционируют как доказательство: они являются доказательством объективной действительности. Более того, каждый сохраняет воспоминание. В двух разговорах на спиритических сеансах Вайнштока, на которые Смуров ссылается, сохраняется воспоминание и о сеансе, и о мертвых. (И, наверное, из-за того, что кто-то их вспомнил, они и появляются в сеансе.) Смуров, отрезанный от фотографии Вани, вырезан также из воспоминания: «слева от Вани черный локоть — все, что осталось от срезанного Смурова» (71). Роман Богданович описывает свой способ сохранить воспоминания: «Если писать обстоятельно и постоянно, то делается приятное чувство, чувство самосохранения, так сказать, всю свою жизнь сохраняешь, и впоследствии чтение не лишено любопытства» (80). В этой части дневника Романа Богдановича, которая вместе с сеансами Вайнштока является единственным привнесенным текстом в этом произведении, имеется длинное нелицеприятное описание Смурова, и таким образом опять показано сопротивление этой действительности желаниям Смурова.

Письмами, звукозаписями сеансов и фотографией подтверждается подлинность других воспоминаний, которым воображение Смурова не может сопротивляться. Собственно их объективность сталкивается с субъективностью Смурова. Смуров не понимает, как эти предметы содержат и сохраняют воспоминания, потому что его отвлекает поиск (в них) своего эмоционального удовлетворения. Его воображение не превосходит эту действительность: почему Смуров не выдумывает свою биографию? Вместо этого, письма и фотография, которые его отторгают, и тот факт, что нет вокзала в Ялте, обособляют его, загоняют в самоизоляцию.

Многие из набоковских рассказчиков от первого лица являются сознающими, игровыми писателями, что связано с жанром метаромана (Федор Годунов-Чердынцев, Гумберт Гумберт, Пнин, Чарльз Кинбот, Ван Вин и другие). В отличие от них, Смуров никогда не называет себя писателем, и кажется, что он полностью верит в то, что рассказывает, а не играет со своим текстом. Только один раз Смуров сознает, что его произведение письменное, когда, в конце повествования, он гордо намекает на свой «литературный дар»: «И пускай сам по себе я пошловат, подловат, пускай некто не знает, не ценит того замечательного, что есть во мне, – моей фантазии, моей эрудиции, моего литературного дара...» (93).

Критик Григорий Хасин считает: то, что рассказчик не удивляется использованию Кашмариным его имени («Смуров»), доказывает, что повествователь «свободно и корректно пользуется своим именем и индивидуальностью. Для окружающих рассказчик и Смуров – одно вполне вменяемое лицо»². Хасину кажется, что это указывает на попытку повествователя «манипулировать читателем»³, что Смуров управляет игрой восприятия. На самом деле, здесь творческие силы также сталкиваются, и сам Смуров раскрыт как «объект» своего восприятия. В английском переводе повести, подготовленном самым Набоковым и опубликованном в 1965 г., Смуров выражает желание «быть ничем, просто огромным... прозрачным, неми-

гающим оком» (714). Таким образом, мы видим, как буквально обыгрывается английский омоним I-eye (я-глаз), отсутствие которого в русском тексте можно приписать многоязычности Набокова. «Я» Смурова и его «глазной» образ по-английски совпадают и с его миссией «самослежки»: английское «Private I.» (сокращение от «private investigator», «частного следователя») также можно читать как «private eye» («частный глаз»), то есть «шпион».

Таким образом, эта игра слов показывает, как Смуров характеризует себя. И такой самосознающий элемент своего существования в повести Смуров не замечает. (Помните, как Гумберт Гумберт, персонаж американского романа Набокова, пишет о «McFate», о «McСудьбе»? Так он называет судьбу, которую видит в маленьких деталях и совпадениях в жизни: в адресах, номерных знаках и т.д.) Смуров, в отличие от других персонажей, таких как Гумберт Гумберт, обретающих существование в своем писании, не признает, что писание сохраняет воспоминания и создает продолжение их жизни. Он отказывается от своей идеи сохранить себя в словесной памяти: он хочет написать письмо перед тем, как покончит с собой, но «оказалось, что писать мне не к кому» (52). Вместо этого писание Смурова проявляется в форме «я-глаз», сознающей набоковской действительности, в которой «Смуров-глаз» (как «Смуров-я») остается слепым. В конце концов, эмоции Смурова доказывают живость его существования («как мне еще доказать, как мне крикнуть, что я счастлив» (93), завершает он рассказ), но его стремление к счастью в форме «мертвого глаза» завершится полной потерей своего «я». Как утверждает Ксения Басилашвили, «не является ли соглядатаем сам читатель, наблюдающий за текстом, который рождается у него на глазах?»⁴. Смуров, не зная о набоковской раме, в которую он заключен, едва ли видит то же, что читатель.

Кажется, что Смуров обречен на свое бессознательное состояние, не как человек, а как персонаж; он продолжает существовать словесным обра-

зом в таком мире, где словесные улики – самые изобличительные (как дневник Романа Богдановича).

Есть еще один момент в тексте, где мы можем найти набоковский голос, – в голосе Абума, посредника в сеансах Вайнштока между живыми и мертвыми. Можно сказать, что Абум – единственный метарассказчик в «Соглядатае». Приведем полностью этот диалог:

Вайншток. Дух, кто ты?

Ответ. Иван Сергеевич.

Вайншток. Какой Иван Сергеевич?

Ответ. Тургенев.

Вайншток. Продолжаешь ли ты творить?

Ответ. Дурак.

Вайншток. За что ты меня ругаешь?

Ответ (столик буйствует). Надул. Я – Абум (63).

Когда то, что должно быть нереальным (коммуникация с мертвыми), оказывается даже более ложным, шуткой, становится ли оно истинным? Другая ситуация: нельзя существовать после смерти, но так же невозможно достоверно показать свою смерть в искусстве. Логика нашего рассказчика ставится здесь под сомнение логикой самого Набокова, который играет с нашей верой в представленную действительность...

¹ *Набоков В.* Соглядатай // *Набоков В.* Собр. соч.: В 5 т. Т. 3. СПб., 2006. С. 49. Далее ссылки на это издание даются в тексте после цитат.

² *Хасин Г.* Театр личной тайны. Русские романы В. Набокова. М.; СПб., 2001. С. 143.

³ Там же. С. 144.

⁴ *Басилашвили Кс.* Роман Набокова «Соглядатай» // В.В. Набоков: pro et contra / Сост. Б. Аверина, М. Маликовой, А. Долинина. СПб., 1999. С. 805.