

ТАЛЛИНСКИЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

STUDIA SLAVICA

**Сборник научных трудов
молодых филологов**

III

✚ TPÜ KIRJASTUS
Таллинн 2003

К ТИПОЛОГИИ ФАНТАСТИЧЕСКОГО В ЛИТЕРАТУРЕ (ГОГОЛЬ – КАФКА – НАБОКОВ)

Николай Карпов (Санкт-Петербург)

С точки зрения семиотики, литературная фантастика представляет собой своеобразный парадокс, ибо в основе ее лежит категория реального. Сама категория фантастического структурируется в тексте непосредственно читателем, неизбежно эксплуатируя его жизненный опыт; без этого фантастика просто не может существовать как жанр. Именно то, что невозможно в реальной действительности, выглядит нарушением ее законов, должно априори восприниматься как фантастическое и в литературном произведении. В противном случае фантастическое в литературе в качестве такового попросту бы не воспринималось. Таким образом, все традиционные фантастические тексты целиком оправдывают бытовые, житейские представления читателя об оппозиции естественного и сверхъестественного, нормального и аномального¹.

Непременным условием возникновения фантастического эффекта и служит то, что сверхъестественные события в тексте должны восприниматься в соотношении с бытовой, житейской реальностью. Происходит совпадение двух кодов: читательской модели восприятия реальности, основанной на оппозиции нормальное/сверхъестественное, и структуры текста, апеллирующего к этой же модели. Из этого следует, что референция к житейской реальности в таких произведениях должна быть выражена эксплицитно. Проследим, как обеспечивается корреляция с внетекстовой реальностью в фантастических текстах.

Прежде всего, в качестве подобных медиаторов между внетекстовой реальностью и текстом, знаком их соотношения для читателя выступают мотивировка фантастических событий или какие-либо размышления рассказчика/повествователя об изображаемом. Мотивировка, как правило, призвана «снять» фантастическое, объяснить его рациональным путем² – таким образом,

прочитанный нами текст автоматически маркирует себя как миметический, то есть правдоподобный.

Если подобная мотивировка попросту разрушает, снимает фантастическое, то возможность двупланового (т.е. рационального либо иррационального) объяснения чудесных событий зачастую обеспечивается с помощью другого приема – нагнетания в речи повествователя модальных конструкций со значением неуверенности³. Они призваны отразить сомнения, колебания персонажа (и вызвать соответствующие колебания у читателя) по поводу происходящего. По сути, модальные конструкции тоже функционируют как мотивировка (некий «обман чувств»), но потенциального характера. Гораздо любопытнее то обстоятельство, что референция к внетекстовой реальности продолжает существовать и там, где фантастические события вообще не поддаются никакому логическому объяснению.

Характерным примером подобной ситуации служит гоголевский «Нос». Вслед за снятием всех «оправдательных» мотивировок случившегося, в финале повести рассказчик апеллирует к жизненному опыту читателя, что придает изображенным событиям еще большую абсурдность. Это своеобразная «мотивировка наизнанку», призванная не дискредитировать фантастическое, а поставить под сомнение как раз традиционные читательские представления о границах возможного: «А все, однако же, как поразмыслишь, во всем этом, право, есть что-то. Кто что ни говори, а подобные происшествия бывают на свете, – редко, но бывают» (Гоголь 1977: 63). Перед нами немиметический текст, который пытается утвердить себя в качестве миметического. Повествователь хочет уверить нас в том, что мы имеем дело несколько не с тем референтом, с которым соотносили текст в начале чтения (собственно говоря, подобную цель преследует большинство текстов, где фантастическое заявляет свои права). Однако демонстративная парадоксальность рассуждений повествователя как раз оставляет читателю возможность, пусть и не столь явно обозначенную, этому повествователю не доверять. В итоге именно повествователь обеспечивает в гоголевском тексте корреляцию с реальным внетекстовым миром, который априори и воспринимается как норма. На этом фоне нарушение привычных предметно-логических связей соответственно предстает как абсурд, отклонение от нормы. Таким образом, в «Носе» два указанных нами кода совпадают, и мы имеем дело с весьма при-

вычной оппозицией «норма/антинорма», где маркирован второй член («ненормальное» на фоне «нормального»).

Если у Гоголя связь с «реальностью» обеспечивает повествователь, то в знаменитой новелле Ф. Кафки «Превращение», выстроенной как объективное повествование от лица всезнающего автора, подобную функцию выполняет подчеркнута «реалистическая» манера письма, даже в известной мере натурализм. «Проснувшись однажды утром после беспокойного сна, Грегор Замза обнаружил, что он у себя в постели превратился в страшное насекомое. Лежа на панцирно-твердой спине, он видел, стоило ему приподнять голову, свой коричневый, выпуклый, разделенный дугообразными чешуйками живот, на верхушке которого еле держалось готовое вот-вот окончательно сползти одеяло. Его многочисленные, убого тонкие по сравнению с остальным телом ножки беспомощно копошились у него перед глазами» (Кафка 1999: 335). Сами художественные приемы Кафки в чем-то напоминают гоголевские в «Носе»⁴: в обоих случаях антиреалистичный мир претендует на подлинность, а немиметический в своей основе текст утверждает себя в качестве миметического, правдиво отображающего реальность. Тем самым моделируется классическая ситуация абсурда. Как объективный повествователь у Кафки, так и субъективный рассказчик у Гоголя стремятся подчеркнуть, что все изображаемое принадлежит реальной действительности. Впрочем, сам статус и функционирование фантастического в сопоставляемых текстах различны. Гоголевская фантастика несет сугубо игровую функцию, она самодостаточна и в этом смысле совершенно органична для иронически-шутливого повествования «Носа». Подчеркнутая же серьезность повествователя в новелле Кафки исключает какую-либо игру с читателем. Мир Кафки полностью герметичен, реальность произведения предлагается как единственно возможная, у нее нет альтернативы в рамках текста. По замечанию Ц. Тодорова, «у Кафки происходит генерализация фантастического: в него включается весь универсум книги и сам читатель» (Тодоров 1999: 138). В «Превращении» перед нами некая предельная степень фантастического, за которой неизбежно следует его разрушение. Текст Кафки с некоторой долей условности еще можно отнести к фантастическому жанру: в полностью замкнутом текстовом пространстве референцию к внетекстовой реальности обеспечивают различные элементы стиля и даже сю-

жета. В то же время за реалистической манерой повествования скрывается другая опасность: текст можно прочитать как своего рода притчу, а фантастическое при этом получает уже целиком служебный характер.

На фоне Гоголя и Кафки отчетливо проявляется своеобразиие набоковского дискурса в романе «Приглашение на казнь». Роман изобилует невероятными событиями, причем большинство фантастических фрагментов «Приглашения...» не поддается никакому объяснению с точки зрения здравого смысла. Таковы, например, регулярно происходящие подмены персонажей (директор тюрьмы Родриг Иванович неуловимо преобразается в тюремщика Родиона, и наоборот; сюртук оказывается «запачкан в известку» попеременно то у адвоката, то у директора и т.д.) или знаменитая сцена «развоплощения» Цинцинната: «“Какое недоразумение!” – сказал Цинциннат и вдруг рассмеялся. Он встал, снял халат, ермолку, туфли. Снял полотняные штаны и рубашку. Снял, как парик, голову, снял ключицы, как ремни, снял грудную клетку, как кольчугу. Снял бедра, снял ноги, снял и бросил руки, как рукавицы, в угол. То, что оставалось от него, постепенно рассеялось, едва окрасив воздух» (Набоков 2000: 61). Вот еще один из ярких примеров: «Метались, как райские птицы, слуги, роняя перья на черно-белые плиты» (Набоков 2000: 159); «Слуги, на вербованные среди самых ловких франтов города, – лучшие представители его малиновой молодежи, – резво разносили кушанья (иногда даже перепархивая с блюдом через стол)» (Набоков 2000: 160).

Фантастическая действительность романа Набокова может быть сопоставлена как с «Носом», так и с «Превращением». Но при всем внешнем сходстве с этими произведениями, сюрреалистическая реальность «Приглашения...» принципиально иного свойства. Как и у Кафки, в странном набоковском мире также исключается всякое представление о внеположной ему норме, оно не выражено эксплицитно. Поэтому понятие нормы замыкается здесь на самом тексте. Такая норма в мире «Приглашения на казнь» (как, кстати, и в любом произведении) есть, но, в отличие от «Носа» Гоголя, по отношению к привычной, соотносимой с бытовой реальностью норме она выступает как ее противоположность, «антинорма»⁵. Причем в самом тексте она (поскольку для текста это норма) никак не маркирована.

Здесь крайне показательно то обстоятельство, что набоковский Цинциннат, хотя и считает весь окружающий его мир «ошибкой», бутафорской фикцией, по сути, никак не реагирует на странное поведение реальности, он его просто не замечает. Ведь и бытие самого Цинцинната подчинено этой же перевернутой норме. Альтернатива такой норме (то есть «анти-антинорма») в самом тексте намечена довольно неявно (намек на нее присутствуют, в частности, в размышлениях Цинцинната о подлинном «сонном» мире или рассказе Цецилии Ц. о «нетках»; но не будем забывать о размывании в романе всех основных структурных оппозиций). Скорее, она целиком сосредоточена за его рамками, в руках Автора.

Внешнее сходство с «Превращением» проявляется и в том, что объективное авторское повествование напрочь лишает читателя возможности не доверять изображенному⁶. Поэтому возможность «списать» откровенную немиметичность текста и нарушение в романном мире всяких логических связей на просчеты повествователя исчезает⁷. Отсутствие привычного для фантастической литературы рассказчика или повествователя максимально способствует тому, чтобы ослабить связи с референтом, то есть с внетекстовой реальностью. Но если у Кафки такая связь все же поддерживается с помощью различных элементов структуры, то Набоков делает все, чтобы эту связь нарушить. А поскольку референция отсутствует, мы оказываемся лицом к лицу с текстом *par excellence*, для которого не может быть ничего фантастического или не-фантастического, возможного или невозможного. В этом смысле «Приглашение на казнь» (это же можно сказать и о набоковском дискурсе в целом) выступает своеобразной квинтэссенцией литературы. Как фантастики, так и абсурда здесь в точном смысле слова нет, поскольку текст выдает себя именно за то, чем априори и является; он изначально не претендует на мимесис, какое-либо жизненное правдоподобие.

Итак, странный мир «Приглашения...» оказывается абсолютно немиметичным, но при том отнюдь не фантастичным, хотя и производит впечатление в высшей степени фантастического⁸. Эта фактическая «нефантастичность» набоковской квазифантастической реальности проявляется еще в одной примечательной ее особенности. Зачастую то, что внешне выглядит как фантастическое, на деле является феноменом сугубо лингвисти-

ческого характера. Фантастика редуцируется, теряя собственно изобразительный, фикциональный статус и превращаясь в троп или фигуру речи⁹. Таковы, например, по своей сути, уже цитированные фрагменты о слугах или о превращении камеры Цинцинната в некое водное пространство. «Реализованная метафора <...> становится очень прямым, буквальным воплощением неотъемлемого свойства текста» (Смирнова 1997: 831), – отмечает Т. Смирнова. Таким образом, изображенная в романе действительность выступает в большой степени лишь «функцией языка»¹⁰. Подобное же определение можно применить и по отношению к фантастике Гоголя, начиная с «Носа»¹¹. Набоков в определенном смысле продолжает гоголевскую линию в отношении фантастики, но при этом качественно преобразует природу фантастического¹². Сняв носителя фантастики, Гоголь тем самым пародировал систему романтического двоемирия. Набоков идет дальше: система двоемирия в его романе так или иначе присутствует, но фантастическое (точнее то, что может быть воспринято как фантастическое) существует совершенно автономно от нее. Писатель словно разлагает на составные части то, что в романтизме функционировало как единый структурно-смысловой комплекс.

Само же различие в сущности фантастического у Гоголя и Набокова, как представляется, во многом проистекает из различия в художественных методах двух писателей. Гротескный мир Гоголя, если и не остается в рамках миметического, всегда находится для писателя в тесной связи с миром реальным. И даже откровенный абсурд «Носа» имеет опору в действительности – в том смысле, что воспроизводит нелепость и бессмыслицу окружающего мира. «Сам реальный мир в гротеске Гоголя ненормален, и никакого другого, более правильного мира нет», – справедливо замечает Р. Альбеткова (Альбеткова 1971: 94). Таким образом, во внешней антимиметичности гоголевских текстов заложено скрытое реалистическое начало. В любом случае мы обречены остаться в рамках дихотомии «мимесис/антимимесис». Для Набокова же эта оппозиция, по сути, оказывается нерелевантной; вопрос о каком-либо «подражании» реальной действительности для него вообще не стоит, ибо саму категорию «реальности» как чего-то объективно существующего писатель подвергал определенному сомнению. «Когда мы

говорим “реальность”, – замечает он в лекции о Кафке, – мы имеем в виду все это в совокупности – в одной ложке – усредненную пробу смеси из миллиона индивидуальных реальностей» (Набоков 1998: 328). Для писателя очевидно лишь уникальная реальность индивидуального сознания. Настоящее произведение искусства, по мысли Набокова, есть «фантазия, поскольку отражает неповторимый мир неповторимого индивида» (Набоков 1998: 326). Примером подобной игры фантазии, воображения, вымысла и способно служить то, что может быть воспринято как фантастика в романе «Приглашение на казнь».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Ср., например: «В основе нашего определения фантастического лежит категория реального» (Тодоров 1999: 133); «Все фантастические тексты очевидным образом имеют реалистическую основу, и даже волшебная сказка имеет некоторую опору в реальном, поскольку “нереальное” может быть представлено лишь как оппозиция “реальному”» (Brooke-Rose 1983: 81).

² Классификацию подобных мотивировок см., например: *Тодоров Ц.* Указ. соч. С. 41-42.

³ О значении модальности в фантастической литературе ср.: *Тодоров Ц.* Указ. соч. С. 35-36, 70.

⁴ Кстати, сходство между гоголевской и кафкианской манерой отмечал и сам Набоков: «У Гоголя (в “Шинели”. – *Н.К.*) и Кафки абсурдный герой обитает в абсурдном мире, но трогательно и трагически бьется, пытаясь выбраться из него в мир человеческих существ – и умирает в отчаянии» (Набоков 1998: 329). О перекличках между творчеством Кафки и Гоголя, в частности «Превращением» и «Носом», см., напр.: *Манн Ю.* Встреча в лабиринте (Франц Кафка и Николай Гоголь). – Вопросы литературы. 1999. № 2. С. 162-186.

⁵ Именно по той причине, что фантастическое в привычном понимании подается у Набокова как норма, «как раз о “невозможном” повествуется мимоходом, как о таких житейских мелочах, на которых не задерживается внимание» (Бицилли 1996: 640).

⁶ Очередной парадокс: именно тогда, когда у нас нет возможности не доверять тексту, мы более всего ему не доверяем.

⁷ Сам повествователь в «Приглашении...», безусловно, существует. Но его функции принципиально отличаются от функций привычного рассказ-

чика в фантастической литературе, который является лишь медиумом, но не творцом описываемой реальности.

⁸ Ср.: «Так как в тексте нет “реальности” в прямом смысле этого слова, то, следовательно, для него не может быть и ничего “невозможного”, “фантастического” – отсутствует то, по сравнению с чем фантастика является фантастикой», – считает Т. Смирнова (Смирнова 1997: 832). Эту в целом справедливую формулировку стоит несколько скорректировать, уточнив, что в тексте «Приглашения...» нет не «реальности» (поскольку реальности в точном смысле слова нет ни в одном художественном тексте), а какой-либо референции к ней.

⁹ Ср.: «Если, читая текст, мы отвлекаемся от всякой изобразительности и рассматриваем каждую фразу как чисто семантическую комбинацию, то фантастическое возникнуть не может» (Тодоров 1999: 54).

¹⁰ Подобная роль фантастического неожиданным образом сближает «Приглашение...» с волшебной сказкой, которую «характеризует не статус сверхъестественного, а определенный вид письма» (Тодоров 1999: 48).

Тематическая и образная связь «Приглашения...» с волшебной сказкой отмечена в статье: *Захарова З.В.* Архетипические мотивы волшебной сказки в романе В.В. Набокова «Приглашение на казнь». – Филологические этюды. Вып. 1. Саратов, 1998. С. 106-110.

¹¹ «Можно в известном смысле считать, что у Гоголя фантастика ушла в стиль», – полагает Ю.В. Манн (Манн 1978: 131).

¹² Вопрос о языковой основе набоковской «фантастики» в сравнении с литературной традицией потребует отдельного исследования.

ЛИТЕРАТУРА

Альбеткова Р.И. 1971. Фантастические образы в русском романтизме 30-х годов XIX века. – Из истории русского романтизма: Сб. статей. Вып. 1. Кемерово.

Бицилли П.М. 1996. В. Сирин. «Приглашение на казнь». – Бицилли П.М. Избранные труды по филологии. М.

Бицилли П.М. 1996. В. Сирин. «Соглядатай». Париж, 1938. – Бицилли П.М. Избранные труды по филологии. М.

Гоголь Н.В. 1977. Собр. соч.: В 7-ми тт. Т. 3. М.

Захарова З.В. 1998. Архетипические мотивы волшебной сказки в романе В.В. Набокова «Приглашение на казнь». – Филологические этюды. Вып. 1. Саратов. С. 106-110.

Кафка Ф. 1999. Собрание сочинений. Америка: Роман. Новеллы и притчи: Пер. с нем. СПб.

- Манн Ю.** 1999. Встреча в лабиринте (Франц Кафка и Николай Гоголь). – Вопросы литературы. № 2. С. 162-186.
- Манн Ю.В.** 1978. Поэтика Гоголя. М.
- Набоков В.** 1998. Лекции по зарубежной литературе. М.
- Набоков В.В.** 2000. Собр. соч. русского периода: В 5-ти тт. СПб. Т. 4
- Смирнова Т.** 1997. О романе В. Набокова «Приглашение на казнь». – В.В. Набоков: Pro et contra. СПб.
- Тодоров Ц.** 1999. Введение в фантастическую литературу. М.
- Brooke-Rose Ch.** 1983. A Rhetoric of the Unreal: Studies in Narrative, Especially of the Fantastic. Cambridge.

KOKKUVÕTE

Artiklis käsitletakse fantastilistes tekstides esinevaid tekstiväliseid tegelikkuse referentsi tüüpe. Neist kõige näitlikum on fantastiliste sündmuste loogilise seletuse võimatus. Kui Gogoli jutustus "Nina" tagab korrelatsiooni reaalsusega jutustaja ning Kafka "Metamorfoosi" puhul stiili ja süžee erinevad elemendid, siis V. Nabokovi romaanis "Kutse tapalavale" on lõendlikkus tahtlikult hävitatud. Me satume silmitsi tekstiga *par excellence*, mille jaoks ei ole miski reaalne ega ebareaalne.

«БЫЛО ТАК, А МОГЛО БЫ БЫТЬ ИНАЧЕ»: О «ЗЕРКАЛАХ ВОЗМОЖНОСТЕЙ» В НАБОКОВСКОЙ ФИЛОСОФИИ СЛУЧАЯ (НА МАТЕРИАЛЕ МАЛОЙ ПРОЗЫ)

Аида Хачатурян (Таллинн)

*Играет мысль моя и тклет свободно
цветной узор из жизненных явлений,
из случаев нежданных – но возможных,
возможных, Гоним!*

Владимир Набоков

Один набоковский повествователь размышлял о таинственной «ветвистости жизни», когда «в каждом былом мгновении чувствуется распутие, – было так, а могло бы быть иначе, – и тянутся, двоятся, троятся несметные огненные извилины по темному полю прошлого» (Набоков 1990, 2: 310). Заметим, что под случайностью в философии понимается способ превращения возможности в действительность, причем из нескольких возможностей, могущих превратиться в действительность, реализуется только одна. Набоков писал, что будущее «в каждый миг предстает перед нами как бесконечность ветвящихся возможностей» (Набоков 1999, 4: 538). Как представляется, философия случайности в набоковских рассказах апеллирует к семантике возможных миров. Подробности случайных событий у В. Набокова раскрываются через восприятие одного, а иногда и нескольких разных персонажей. В результате одно событие имеет разные варианты интерпретации, изложения. Эта особенность набоковских текстов является отражением авторской мысли о возможностях и случайностях. Одно событие пропускается сквозь набоковскую «призму», или «магический кристалл». Герои существуют на фоне нескольких возможных реальностей, где игра случая или переплетение мелких случайностей вмешиваются в