

ФРАГМЕНТАЦИЯ КАК ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНАЯ СТРАТЕГИЯ В РОМАНЕ В. НАБОКОВА «ПНИН»

Статья посвящена нарративным стратегиям романа В.Набокова «Пнин» и раскрывает проблему целостности романа, которая решается за счет истории, пробивающейся через затрудненную, фрагментированную форму. В статье также затрагивается вопрос смыслов, лежащих в основе фрагментарной формы, которая понимается не традиционно (как демонстрирующая разорванность жизни), но трактуется как способ выражения специфически нелинейного взгляда на мир, как выражение сугубо человеческой точки зрения.

Ключевые слова: фрагментация, история, стратегия рассказывания, художественная целостность, линейность, прерывность, увлекательность.

В 1955 году редактор издательства «Викинг» отказался печатать новый роман В. Набокова «Пнин», который до этого (в 1953–1955 гг.) появлялся отдельными главами с пропусками в журнале «New Yorker». Первый переводчик и исследователь романа Г. Барабтарло объясняет этот отказ тем, что редактора не удовлетворил «Пнин» как роман, представляющий собой «собрание самостоятельных этюдов, рассказов, нанизанных вроде бусин на одну повествовательную нить, но не образующих целого «романа» [1, с. 239]. Фрагментарность действительно является одним из ключевых функциональных свойств поэтики романа «Пнин».

«Пнин» состоит из семи глав. Шесть из них устами рассказчика Н. описывают отдельные эпизоды жизни профессора Тимофея Павловича Пнина в Вэйндельском колледже. Пнин – русский эмигрант, после Второй мировой войны перебравшийся в Америку из Парижа. Не до конца освоивший английский язык, он преподает русский тем нескольким студентам, которые выбрали этот курс. Эти четыре с половиной года романного времени – самые спокойные годы жизни Пнина, и повествовательная стратегия такова, что яркими «вспышками» озаряются отдельные «случаи», фрагменты жизни Пнина в Вэйндельском колледже, попутно затрагивая и ретроспективные эпизоды детства и юности героя. Такие «вспышки», жизненные моменты и образуют главы. Это может быть описанная в первой главе нелепая история путешествия Пнина на поезде в соседний город для чтения лекций в женском клубе, во время которого он перепутал расписание и чуть было не опоздал на лекцию. Или это может быть образующая вторую главу трогательная история недолгой встречи Пнина с бывшей женой. Она просит его откладывать деньги на карманные расходы ее сына и тут же уезжает.

Традиционная проблема, сразу же возникающая при исследовании этого романа – проблема художественной целостности, поиска скрепляющего каната, который делает

* © Тарнаруккая Е.В., 2011

Тарнаруккая Елизавета Вадимовна (poisk87@mail.ru), кафедра русской и зарубежной литературы Самарского государственного университета, 443011, Российская Федерация, г. Самара, ул. Акад. Павлова, 1.

это произведение единым. Таким композиционным ключом, характерным для поэтики Набокова, по мнению исследователей, в частности, Г.А. Барабтарло является «тематическое согласие взаимодействующих мотивов..., видоизменяемых повторений некоторых подробностей» [1, с. 248]. Эти тематические линии (или «эмблематические фигуры») особенно явны в своеобразной кругообразности глав. Так, вторая глава открывается под звон университетских колоколов и телефонного звонка в доме квартирных хозяев Пнина и заканчивается фотографией университетской колокольни на обложке местного журнала. Также темы или мотивы могут прокладываться по всей повествовательной плоскости романа и представлять в разных формах, например, в образе белки и стеклянной призмы. Белка появляется на картине в детской маленького Пнина, в виде самой настоящей белки в лесу, на открытке, подаренной ему сыном Лизы Виктором и, наконец, в фамилии юношеской возлюбленной Пнина Миры Белочкиной.

С наличием эмблематических фигур, их значимостью для стилистики романа сложно спорить. Техника перекрестных мотивов оставляет еще много возможностей для ее более подробного раскрытия. Однако же, само наличие этих повторяющихся мотивов еще не гарантирует целостности произведения. Во-первых, сомнительной и расплывчатой представляется смысловая наполненность этих деталей. Сам апологет теории мотивов Г. Барабтарло после обстоятельного и скрупулезного исследования этой техники вынужден признать, что эти настойчиво повторяющиеся образы совсем не обязаны нести «сверхзначение», кроме участия в общей стилистике текста [1, с. 257]. Но в таком случае, метафизическое наполнение этих образов если не нивелируется, то, по крайней мере, сильно размывается, потому что знак остается знаком без намека на код. Поэтому эмблематические фигуры остаются всего лишь эмблемами, частью общего плана стилистической техники романа, которая отнюдь не является гарантом художественной целостности произведения. Где же та точка сборки романа, без которой повествовательное здание разрушится? Ответ заключается в своеобразии нарративной стратегии романа.

На наш взгляд, ключевой стратегией этого фрагментированного романа является именно нарративная стратегия «рассказывания историй» в женеттовском понимании (или фабульная, если пользоваться терминами русской формальной школы). Дело в том, что, несмотря на фрагментарность, намеренную неясность некоторых сюжетных ходов, несмотря на, казалось бы, вырванные из контекста и незначимые эпизоды, жизнь профессора Пнина продолжает складываться в более или менее законченную историю.

Кажущаяся произвольность выбора глав, их несвязность между собой при внимательном рассмотрении оказывается ошибочной. Главы выстроены в правильной хронологической последовательности в промежутке четырех с половиной лет действия романа.

Ощущение фрагментированности возникает вовсе не от обрывочности стиля или центонности повествования, а от странного выбора фрагментов или эпизодов. Традиционно феномен фрагментарной прозы связывается с таким типом письма, когда вместо стремления автора сгладить текст, сосредоточить внимание читателя на «изображенном событии» (для чего служили, например, описания природы в литературе 18 века, до того как эти описания превратились в самоценные) налицо, напротив, стремление затруднить письмо, акцентировать внимание на «событии изображения». Выражается это либо в форме автоматической, лишенной причинно-следственной связи комбинации текстов, либо в форме отрывочного, принципиально незаконченного письма. Но у Набокова именно «немотивированный» выбор фрагментов, их «надуманность», бессобытийность, отсутствие акцента на том, какое событие является ключевым, оставляет ощущение «фрагментированности» повествования.

В набокковском романе истории, образующие главы, в контексте человеческой жизни не представляются значимыми и преподносятся как события в ряду других событий. Значимое же, серьезное оказывается отодвинутым далеко от событийных перипетий – в ретроспективное пространство памяти. Например, пятая глава начинается с того, что Пнин долго петляет на своем автомобиле по дорогам Новой Англии в поисках особняка семьи русских эмигрантов Кукольниковых. Далее в самой усадьбе происходит обмен репликами с другими гостями, купание Пнина, игра в гольф, ужин. Глава приближается к концу, а ничего занимательного вроде не происходит, пока в беседе не было упомянуто фамилии давней знакомой Пнина Миры Белочкиной: *«Чтобы существовать рационально, Пнин приучил себя за последние десять лет никогда не вспоминать Миру Белочкину, – не оттого, что память о юношеском романе, банальном и кратком, угрожала его душевному покою..., а оттого, что, положив руку на сердце, никакой совести, а значит, и никакому самосознанию не оставалось места в мире, где возможны были такие вещи, как смерть Миры»* [2, с. 171]. Одно упоминание имени родило ворох чувств в сознании Пнина и вложило в уста повествователя строчки, сделавшие этот роман самым светлым романом Набокова. Та же стратегия действует в первой главе, где с героем происходит небольшой сердечный припадок, и он погружается в фантазии и галлюцинации, которыми грезил во время детской болезни. Этот прием неожиданного погружения героя вглубь своего «я» открывает тему «тотального воспоминания» (total recall) очень важную для В. Набокова. *«Воспоминание для Набокова не есть любовное перебирание заветных подробностей и деталей, а духовный акт воскресения личности. Поэтому процесс воспоминания представляет собою не движение назад, а движение вперед»*[3, с. 161], – пишет Б. Аверин. Воспоминание всегда личное, исключительно «мое», и поэтому только одно оно может насытить человека тем блаженством духовного одиночества, о котором его герои мечтают. Так, Пнин, ругает психиатрию за стремление свести людей в «сиамские соты», называет ее микромиром коммунизма и восклицает: *«Для чего лишать человека права горевать наедине с самим собой? Горе ведь единственное его настоящее достояние на этом свете!»*[2.С.71].

Однако воспоминание, помимо метафизической нагрузки, несет также и нагрузку нарративную, выступает в качестве повествовательной функции. При внимательном рассмотрении оказывается, что ретроспективные вспышки ни в коем случае не задвигают событийную интригу на задний план, не нивелируют сюжет, не простираются на десятки страниц, имеют начало и конец. Напрашивающиеся сравнения с пирожными мадлен Пруста или с идеей чистой длительности Бергсона здесь не работают. Эти сознательные «выходы», отступления из внешней жизни во внутреннюю не являются самоценными, но играют роль именно во внешнем сюжете. Опрокидываясь в воспоминание героя, тем самым, мы достраиваем его историю, скрепляем не соединенные до этого концы его биографии. Эти вынужденные «остановки» в истории создают целостность романа не только в метафизическом плане, но и в самом что ни на есть событийном. Они демонстрируют, как история в своем стремлении рассказываться пробивается через любые поэтологические приемы, стремящиеся ее затруднить и затемнить.

В конечном итоге набор эпизодов из жизни русского профессора в Америке, перемежающийся ностальгическими выходами отражает не столько фрагментированность жизни, сколько «фрагментированность», то есть ограниченность человеческого взгляда на жизнь, поскольку человеческий взгляд – это взгляд изнутри, а он априори не способен быть линейным. Пнин все свои свободные часы проводит в библиотеке, набирая материал для научной работы. *«Он замыслил написать *Petite Histoire* русской культуры, где собрание русских курьезов, обычаев, литературных анекдотов и т. п. было*

бы представлено таким образом, чтобы в нем отразилась в миниатюре *la Grande Histoire, Великая Взаимосвязь Событий*» [2, с. 100]. *Petite Histoire* («маленькая история») — это дискрипция изнутри, побег от онтологических обобщений. Ведь для того чтобы выстроить в линейную последовательность человеческую историю, необходимо быть над-миром, а не внутри него, оказаться на месте Бога, подняться на высоту птичьего полета. Мы же проживаем жизнь не последовательно, а фрагментарно, забегая вперед или замирая, не расставляя акцентов или не понимая, где же произошло то, что требует особого внимания и подчеркивания. Поэтому настоящая Большая история скрыта от нас. Фрагментация, таким образом, демонстрирует и подчеркивает **сугубо человеческий взгляд на жизнь.**

Это звучит парадоксально, поскольку фрагментарная проза возникает во многом как реакция на претензии традиционной литературы слишком «гуманизировать» жизнь, отобразив ее линейно. Ортега-и-Гассет в знаменитой работе «Дегуманизация искусства» пишет о том, что новое искусство принципиально отграничивает себя от всяких претензий на жизнеподобие: «*Новые художники наложили табу на любые попытки привить искусству «человеческое»*» [4, с. 253]. Тем самым утверждается уважение к жизни и демонстрируется раздражение против того, что она так легко смешивается с искусством.

Но у Набокова мы видим, что средства «дегуманизации», стремящиеся затруднить, замедлить коммуникацию и ликвидировать жизнеподобие, работают, напротив, на приближение к «гуманизации», поскольку человеческий взгляд прерывен и не способен видеть целостно. В. Руднев в книге «Прочь от реальности» в главе с характерным названием «Фабулы не существует» пишет о том, что фабульное (то есть хронологическое, линейное) мышление, рождающее представление о биографии как о прямой линии от рождения до смерти, — это «*такой же частный случай..., как геометрия Евклида и физика Ньютона по отношению к геометрии Римана и к физике Эйнштейна. Человек живет и воспринимает свою жизнь с помощью памяти, чувственных данных и ожидания*» [5, с. 154]. Итак, единственное доступное средство, с помощью которого человек способен оглядывать собственную жизнь, — это память, а она и состоит из фрагментов, озарений, всплеск, наитий. Она имеет свойство стирать ключевое и помнить незначимое. Память также может врать и деформироваться. С темой аберрации памяти связана сложная система авторского сознания в романе.

Дело в том, что повествование ведется неизвестным до поры рассказчиком, который иногда вставляет в повествование ремарки своего присутствия и демонстрирует близкое знакомство с главным героем. Так, например, он упоминает о том, что в кармане Пнин хранит бумажник с «*газетной вырезкой письма, написанного им с моей помощью в «Нью-Йорк Таймз» в 1945-м году по поводу ялтинской конференции*» [2, с. 28]. Также в минуту сердечного приступа Пнина рассказчик заявляет, что он его врач. К концу романа становится ясно, что рассказывает историю профессор N. — давний знакомый Пнина, из-за которого Пнину приходится покинуть место в Вэйндельском колледже. На его место заступает N., и Пнин поспешно уезжает из колледжа на автомобиле. Последняя, седьмая глава — уже непосредственно рассказ от первого лица N. — история его кратких встреч с Пниным. Здесь выясняется, что N. виделся несколько раз с Пниным в детстве и юности и имел роман с Лизой — будущей женой Пнина. Однако при этом сам Пнин отрицает некоторые детали их знакомства. Эти детали так и остаются непроясненными, как и тайна немотивированной вражды Пнина к N., который предлагал ему свою помощь в поиске преподавательского места и показывал всяческое благорасположение к нему. Тайну их настоящих взаимоотношений увозит Пнин на своем старом автомобиле. Но, возможно, даже он не знал или не помнил или не понимал настоящей правды. Ведь живя

в этой «телесной храмине», невозможно увидеть жизнь без противоречий, в подлинном свете.

Таким образом, глубинный смысл фрагментации предстает не в виде проблемы разорванности человеческой жизни, но в виде столкновения голосов, посредников — «войны нарративов», повествовательных и жизненных потенциалов и тотальной неспособности человека заглянуть выше потолка собственного сознания, увидеть жизнь как-она-на-самом-деле. Странным образом, у Набокова сознание обладает удивительной глубиной и ценностью — и одновременно демонстрирует собственную ограниченность, неспособность увидеть мир в целостности. Однако эта отчаянная неспособность одновременно рождает и острую жажду целостности, заставляет искать пути, с помощью которых части могут соединиться.

В конечном итоге фрагментированность — свойство любой литературы. «Литература с самого начала своего существования фрагментарна, — писал Гете, — она хранит памятники человеческого духа только в той мере, в какой они были запечатлены письменами и в какой эти письма сохранились» [цит. по 6, с. 20–21]. Но искусство возникает, тем не менее, как попытка упорядочения, как тоска по целостности мира. Исследователь литературы романтизма В.И. Грешных пишет: «Фрагмент схватывает в своем жанровом сознании эту устремленность к целостности... Кажется, возникает парадокс: фрагмент — как кусок, отрывок и фрагмент — как целостность. Но в этом нет ничего парадоксального, ибо фрагмент, вторгаясь, например, в роман и нарушая его классическую структуру, расширяет горизонты этого повествования, т. е. «работает» на целостность, и что самое важное — он сохраняет «в своей памяти» атмосферу целостности» [6, с. 21]. Скрепляющим звеном этой разрозненной целостности может быть лишь *рассказ*, и литература, благодаря тому, что главной ее стратегией является нарративность, всегда будет стоять в авангарде борьбы за целостность.

Поэтому художественную прозу невозможно представить себе без *истории*, в каком бы причудливом виде она ни существовала. Даже орнаментальная или фрагментарная проза, несмотря на попытки любования самовитостью и самоценностью слова как такового — это, в первую очередь, искусство *истории*. Павел Улитин — автор особой формы трудночитаемого фрагментарного письма (его романы представляют с собой куски фраз, предложений из разговоров разных людей, которые он слышал на протяжении жизни) свою писательскую технику называл «стилистикой скрытого сюжета», ибо даже там имплицитно присутствует сюжет. В конце концов, задача интерпретатора такого затрудненного письма состоит не столько в вычленении глубинных смыслов или атрибуции художественных приемов, сколько в объяснении того, что собственно произошло, какова *история* романа.

Однако, помимо нарративности как функции, важной оказывается и другая ее сторона — самоценность в контексте произведения. Мы уже отметили, что ретроспективные остановки, эмблематические фигуры, сложная система авторского сознания — все то, что обычно привлекает исследователя и заставляет видеть главный «код» набоковского текста — все это не затемняет собственно *историю*, не мешает ей двигаться и развиваться. В конце концов, даже эти разные варианты жизни главного героя, разнящиеся в оценке и деталях (в интерпретации Н., интерпретации Пнина, в финале романа, где жизнь Пнина нам дана в виде анекдотов в злых устах коллеги и недруга Пнина Кокереля) — это во многом любование интригой. Три разные истории — возможность для автора и читателя ее три раза пережить, попутно распутывая сложную нить игры, загадок, содержащиеся в сюжете. Процесс чтения здесь напоминает детективную драму, недаром элементы этого жанра весьма близки Набокову.

Любование собственно *историей*, придание качеств авантюристичности, увлекательности, занимательности уже существующему нормальному ходу жизни — одно из свойств

романа. Н.Т. Рымарь называет проблему полноты жизни вечной проблемой романного творчества [7, с. 33]. Как ни странно, но именно стремление к интересной *истории* стали наиболее актуальными во второй половине XX века. Ортега-и-Гассет писал о нетрансцендентности нового искусства, отсутствии его претензий на серьезность, отказе определять художнику мессианскую роль в жизни общества: искусство, в первую очередь, – забава и игра в вымысел. Набокову удалось избежать этой крайности. Его романы – образцы высокой, сложной, затрудненной литературы, чьи смысловые коды, тем не менее, реализуются на материале интересных историй.

Библиографический список

1. Барабтарло Г. Разрешенный диссонанс / Набоков В.В. Пнин. СПб.: Изд. группа «Азбука-классика». 2009. С. 239–303.
2. Набоков В.В. Пнин. СПб.: Изд. группа «Азбука-классика», 2009.- 320 с.
3. Аверин Б. Гений тотального воспоминания: О прозе Набокова // Звезда. 1999. № 4. С. 158–164.
4. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991. С. 218–260.
5. Руднев В. Прочь от реальности: Исследования по философии текста. М.: Аграф, 2000.
6. Грешных В.И. Ранний немецкий романтизм: Фрагментарный стиль мышления. Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1991. 142 с.
7. Рымарь Н.Т. Поэтика романа. Саратов: Изд-во Саратовского университета, Куйбышевский филиал, 1990. 256 с.

*E.V. Tarnarutskaya**

FRAGMENTATION AS THE NARRATIVE STRATEGY OF NABOKOV'S NOVEL «PNIN»

The article is devoted to the narrative strategies of Nabokov's «Pnin» and reveals the problem of integrity of a novel, which is solved by means of history which makes her way through the difficult and fragmented form. In the article the question of meanings lying in the basis of fragment form which is understood not traditionally (as demonstrating the tearfulness of life), but which is interpreted as means of expressing specifically nonlinear view on the world, as an expression of a purely human point of view is also touched upon.

Key words: fragmentation, story, artistic integrity, linearity, discontinuity, story telling strategy, fascination of a story.

* *Tarnarutskaya Elizaveta Vadimovna* (poisk87@mail.ru), the Dept. of Russian and Foreign Literature, Samara State University, Samara, 443011, Russian Federation.