

Пересказ и его рецептивные возможности в «Лекциях по литературе» Владимира Набокова

Андрей Павлов

КЕМЕРОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Лекции В. Набокова по русской и зарубежной литературе неоднократно становились предметом научного анализа¹. Однако среди множества исследований по эстетике писателя очень мало работ, посвященных слову самого Набокова. При этом рассматривается, как правило, одна лекция, а не весь цикл, а в исследовательском обороте в целом находятся практически одни и те же тексты.

Это обусловлено тем, что лекции Набокова отличаются своеобразной неуловимостью самого предмета исследования. Дело в том, что их смысловой центр составляет не что иное, как подробный пересказ рассматриваемых писателем книг при минимуме его собственного аналитического слова.

Дискурсивная специфика набоковских разборов и комментариев неоднократно становилась предметом претензий, предъявляемых первыми рецензентами лекций. Так, Р. Олтер отмечает разницу между устной и письменной формой их бытования. «Этот метод, дополняемый живым присутствием Набокова и его эффективным стилем устного изложения, производил... поистине магическое впечатление, но на печатной странице эти обзоры... представляют собой не более, чем обзоры, а цитаты, увы, всего лишь цитаты»². Тем самым, по мнению критика, манера лекционного изложения писателя страдает «ограниченностью». Р. Олтеру вторит Э. Фридман: «Анализ некоторых произведений кажется чересчур упрощенным. Смелое прозрение Нины в конце «Чайки» опущено. Прорыв в понимании и любви, первой настоящей любви Гурова в «Даме с собачкой» све-

¹ См., например: Сараскина Л. Набоков, который бранится // Октябрь. 1993. №1. С.176-189; Линецкий В. Набоков и Горький // Вестник новой литературы. 1994. №7. С.214-220; Барабаш Ю. Набоков и Гоголь // Москва. 1986. №1. С.181-193.

² Олтер Р. Рецензия // Классик без ретуши: Литературный мир о творчестве Набокова. М., 2000. С.533.

дён до плоского пересказа»³. Американских рецензентов не устраивает некоторая поверхностность рассмотрения Набоковым шедевров литературы, отсутствие внимания к центральным психологическим моментам в жизни персонажей – результат того, что, по их мнению, в лекциях осуществляется переход от устной формы изложения к письменной передаче того же материала.

Вместе с тем есть основания полагать, что суждения рецензентов не основываются на глубинном анализе набоковских лекций. К тому же история появления лекций свидетельствует о том, что разница между их устной и письменной формой для самого автора была непринципиальной. Лекции были составлены для чтения студентам в Корнелльском университете, а затем без изменений готовились Набоковым к публикации. Поэтому пересказ как форма построения материала становится для Набокова в какой-то мере определяющим. Тем более, что в самих лекциях возникает момент недоверия автора к своему переводческому и критическому слову. «Мои переводы отдельных мест – это лучшее, на что способен мой бедный словарь; но если бы они были так же совершенны, какими их слышит моё внутреннее ухо, я, не имея возможности передать их интонацию, всё равно не смог бы заменить Гоголя. Стараясь передать моё отношение к его искусству, я не предьявил ни одного ощутимого доказательства его ни на что не похожей природы»⁴.

Поэтому адекватное понимание набоковской эстетики и поэтики возможно только при тщательном изучении организации языка его лекций и выявлении функций пересказа как его жанровой доминанты. Обращение к проблеме пересказа позволяет также рассмотреть курсы лекций Набокова в аспекте их целостности.

Так, по М.М. Бахтину, пересказ есть действие, противоположное функционированию художественной формы. Это некое освобождение от её «завершающих функций». «Этический момент содержания произведения можно передать... путём пересказа: можно рассказать другими словами о том переживаемом поступке и событии, которые нашли художественное завершение в произведении»⁵. Пересказ для М.М. Бахтина приобретает определённые методические функции. «Хороший пересказ, при правильной методически осознанной задаче, может получить большое значение для эстетического анализа. <...> ...пересказ, хотя ещё и сохраняет художественную форму – форму рассказа, но упрощает её и низводит до простого средства для *вчувствования* (курсив мой – А.П.), отвлекаясь по возможности от всех изолирующих, завершающих и успокаивающих функций формы»⁶.

Другая функция пересказа обнаруживается в трудах представителей «поэтики выразительности» (А.К. Жолковский, Ю.К. Щеглов), опирающихся во многом на концепции русских формалистов, а также работы В.Я. Проппа и

³ Фридман Э. Рецензия // Классик без ретуши: Литературный мир о творчестве Набокова. С. 548.

⁴ Набоков В. Лекции по русской литературе. М., 1999. С.131. В дальнейшем тексты лекций по русской литературе цитируются по этому изданию с указанием страниц в скобках.

⁵ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С.131.

⁶ Там же. С.132.

С. Эйзенштейна. Пересказ рассматривается как один из способов анализа и описания собственно литературного произведения. Представители «поэтики выразительности» обосновали методику и направление деятельности по освоению художественного текста: от темы к её словесному текстуальному выражению. Чтобы тема стала текстом, она должна пройти через ряд приёмов выразительности. Анализ текста, с этой точки зрения, может оказаться достаточно объёмным в силу слишком «подробной и дотошной фиксации выразительных решений». На помощь приходит пересказ. «Описание, включающее столь большое количество «мелочей», рискует оказаться слишком громоздким, запутанным, непригодным для чтения; придать ему ясность и обзримость можно по известному риторическому методу последовательных приближений, повторных *пересказов* (курсив мой – А. П.) одного и того же содержания с возрастающей степенью подробности»⁷.

Посмотрим, какие же цели преследует Набоков, используя подобного рода форму высказывания.

Актуализируемая Бахтиным функция пересказа («вчувствование»), по-видимому, не является для Набокова эстетически продуктивной. Во-первых, вследствие того, что пересказ у Набокова тесно переплетается с большими фрагментами, представляющими из себя цитаты из рассматриваемых произведений. Так, лекция «Иван Тургенев» вообще заканчивается обширным цитированием финала романа «Отцы и дети» при отсутствии какого-нибудь собственного комментария. Во-вторых, выход в сферу познавательно-этическую для Набокова оказывается нежелательным, ибо идеи, обобщения не представляют для него интереса: главное – «ощущать» детали. «Хорош стылый свет обобщения, но лишь после того, как при солнечном свете заботливо собраны все мелочи» – отмечает Набоков в статье «О хороших читателях и хороших писателях»⁸.

Набоков настаивает на том, что настоящий писатель «изобретает» новый мир, не располагая готовыми ценностями: «Если материя этого мира и реальна, то она отнюдь не является целостной данностью: это хаос, которому автор говорит: «Пуск!» – и мир начинает вспыхивать и плавиться»⁹. Отсюда утверждение Набокова, что все великие романы – это «великие сказки». Набоков хочет целиком остаться в мире литературного произведения, не имеющем выхода в первичную познавательно-этическую реальность.

Рассмотрим фрагмент набоковской лекции «Иван Тургенев», смысловым центром которой становится рассказ о романе «Отцы и дети».

«По прихоти Базарова двое друзей заезжают в Никольское, где их не ожидали. Проведя здесь четыре нелепых часа ...они уезжают в Марьино. Через десять дней Аркадий возвращается в Никольское... Начинается тема Фенички и Базарова, и мы присутствуем при знаменитой сцене в сиреновой беседке, завершающемся всё тем же приёмом подслушивания в саду...» (166).

Следует вставка из романа «Отцы и дети» – сцена в саду (объяснение Базарова и Фенички).

⁷ Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Работы по поэтике выразительности. М., 1996. С.15.

⁸ Набоков В. Лекции по зарубежной литературе. М., 1998. С.23.

⁹ Там же.

Потом пересказываются эпизоды разговора Павла Петровича с Феничкой, Кати и Аркадия в Никольском. Далее в комментарии даётся такой текст: «Теперь мы должны расстаться с Анной, Катей и Аркадием. Финальная сцена происходит в портике, в саду. Во время следующего разговора нас преследует приём подслушивания. Приём парной симметрии и приём подведения итогов. Аркадий возобновляет ухаживание, и Катя не отвергает его. Анна и Базаров приходят к взаимному согласию» (168). Далее, в цитатном виде передаётся последний, перед болезнью, разговор Базарова с Анной Сергеевной, указывается событие отъезда Аркадия, глава о Тургеневе завершается полным изложением тургеневского текста без каких-либо комментариев со стороны Набокова.

Обращение к этим фрагментам показывает, что для Набокова пересказ становится адекватным способом рассмотрения и описания произведения как раз в аспекте функционирования его приёмов. Актуализируется функция пересказа, отмеченная представителями «поэтики выразительности». Отсюда в статьях и лекциях Набокова постоянно встречаются фрагменты, фиксирующие некий разрыв между «что?» и «как?», между качеством «темы» и формой ей выражающей: «...художественное достоинство целого зависит ... не от того, что сказано, а от того, как это сказано, от блистательного сочетания маловыразительных частностей» (69). Пересказ становится определённой риторической и исследовательской стратегией, позволяющей Набокову проследить функционирование приёмов, с помощью которых «тема» превращается и воплощается в текст, в сюжет произведения.

Пересказ делает текст лекции и статьи более доступным читателю-слушателю (функция, отмечаемая А.К. Жолковским и Ю.К. Щегловым). В зону внимания читателя попадает и тема, и последовательность приёмов её текстового воплощения, а также способ воздействия её на читателя. Всё это происходит благодаря совмещению в одной фразе, в одном фрагменте «своего» и «чужого» слова. Между этими эстетически значимыми моментами не образуется никакого разрыва.

Обращает на себя внимание и то, что для пересказа Набоковым берутся такие фрагменты произведений, как описания еды («Мёртвые души», «Отцы и дети», «Дама с собачкой»), эпизоды, связанные с рождением и купанием детей («Анна Каренина»), эротические сцены, – всё, что имеет отношение к различным телесным деформациям героев, так что при пересказе и цитировании план телесного начинает вызывать внимание читателя. «Во втором поединке между Павлом Петровичем и Базаровым они вступают в схватку за вечернем чаем чрез две недели после первого сражения. (Попутно происходят перемены блюд, которых в общей сложности насчитывается около пятидесяти – по четырнадцати штук три раза в день. Читатель может лишь смутно представить их). Но сначала нужно чётко представлять фон, на котором происходит действие (157)». Так вырастает оппозиция между «идеологическими» (спор Павла Петровича с Базаровым) ценностями и «кулинарными» (перемены блюд), между «словом» и «телом» (физиологическая потребность принятия пищи, рассматриваемая как удовольствие). Именно последние привлекают Набокова, именно на них акцентирует внимание писатель в своих лекциях.

Объяснить подобную закономерность, думается, поможет статья В. Набокова «О хороших читателях и хороших писателях», открывающая цикл «Лекций

по зарубежной литературе» и потому имеющая программный смысл как содержащая установки, необходимые для адекватного понимания самих лекций.

Поскольку, как уже было отмечено выше, автор, создавая произведение искусства, «изобретает» новый мир, действующий по законам, не совпадающим с законами реального мира, то отсюда вытекает специфика и последовательность действий читателя: читатель этот мир должен освоить во всех составляющих его элементах. В данной статье появляется притча о зарождении литературы. «Литература родилась не в тот день, когда из неандертальской долины с криком: «Волк, волк!» – выбежал мальчик, а следом и сам серый волк, дышащий ему в затылок; литература родилась в тот день, когда мальчик пробежал с криком: «Волк, волк!», а волка за ним и не было»¹⁰. Читатель, по сути дела, уподобляется этому неандертальскому мальчику. Он так же, как и древний человек, сначала познаёт мир во всех его моментах и его собственных границах. При этом первоначально освоение мира носит телесный характер. Заново созданный мир читателю вначале даётся в его ощущениях («ощущение деталей»). Обобщение, общие идеи (уровень интерпретации) – это уже явление, с точки зрения Набокова, второстепенное, находящееся в пограничной зоне между произведением искусства и другими областями человеческой деятельности: «Этот мир нужно подробно изучить – тогда и только тогда начинайте думать о его связях с другими мирами, другими областями знания»¹¹.

Сам феномен «ощущения деталей» становится понятным при обращении к одному из моментов пересказа-цитирования рассказа Чехова «Дама с собачкой».

«Чехов, вместо того чтобы описывать его [Гурова] настроение или нагнетать и без того трудное состояние, поступает как настоящий художник: он замечает серый ковёр, сделанный из солдатского сукна, и чернильницу, тоже серую от пыли. С всадником со шляпой в поднятой руке и отбитой головой. Вот и всё; как будто бы ничего особенного, но это самое важное в подлинной литературе» (335). Приведённая цитата, думается, является ответом на претензии, предъявляемые Набокову рецензентами. Отмечается особая зрительная активность Чехова-художника, чей взгляд улавливает мельчайшие детали хронотопа, в котором появляется герой. В ситуации, претендующей на высокую степень психологической насыщенности, обращается внимание не на *внутренние процессы в жизни персонажа*, а на внешние формы его бытия, могущие быть воспринятыми с помощью органов чувств человека. Подобное перцептивное улавливание компонентов мира произведения становится и способом формирования идеальной читательской позиции. Автор лекций фиксирует внимание читателей-слушателей на определённых деталях внешнего бытия человека и мира, практически не останавливаясь на внутренних моментах переживания в человеческой жизни.

Оппозиция между «внешним» и «внутренним» возводится в ранг ценностно и эстетически значимой, благодаря чему становятся понятными оценки Набоковым определённых персоналий русской и зарубежной литературы.

В лекции о Достоевском пересказ оказывается сведённым к минимуму. Это происходит из-за определённых претензий, предъявляемых Набоковым к писа-

¹⁰ Там же. С.28.

¹¹ Там же. С.22.

телю. Произведения Достоевского оказываются обеднёнными информацией, воздействующей на органы восприятия (нет «погоды», практически отсутствуют описания природы, человеческой внешности). Достоевский оказывается художником внутреннего, рефлексивного плана, а внешне выраженные детали в его романах сведены к минимуму, что, по Набокову, являет эстетически непродуктивную позицию, так как подрывает доверие читателя к автору, когда последний заставляет первого поверить ему на слово. «Мы ни разу не видим, как она [Соня] занимается своим ремеслом» (190). О событиях из жизни Сони сказано, но они не показаны.

Описанная выше онтология детали у Набокова перекликается с его представлением о дозированной чтеии. Как отмечается в лекции «Фёдор Достоевский», литературу «не стоит глотать залпом, как снадобье, полезное для сердца или ума, этого «желудка» души. Литературу надо принимать мелкими дозами, раздробив, раскрошив, размолов, – тогда вы почувствуете её сладостное благоухание в глубине ладоней; её нужно разгрызть, ... перекачивая языком во рту – тогда и только тогда вы оцените по достоинству её редкостный аромат, и раздробленные, размельчённые частицы вновь соединятся воедино в вашем сознании и обретут красоту целого, к которому вы подмешали чуточку собственной крови» (184).

Подобное «дробление» чтеии, однако, не обнаруживает тождества с постмодернистским «растаскиванием» текстов. В статье «О хороших читателях и хороших писателях» Набоков обращает внимание на особую *хронотопичность бытия литературного произведения*. В статье предлагается функционально развести понятия «читатель» и «перечитыватель». При «первочтении» читатель не в состоянии эстетически воспринять произведение. Это процесс пространственно-временного перемещения по тексту произведения. «Перечитывателю» же необходимо добиться от чтеии определённого зрительного эффекта, равноценного зрительному эффекту от живописного полотна. «У нас нет физического органа (такого, каким, в случае с живописью, является глаз), который мог бы разом вобрать в себя целое, а затем заниматься подробностями»¹². Лишь в процессе «перечтения» читатель начинает с книгой обращаться как с картиной. Литературное произведение, по Набокову, не может быть прочитано один раз, эстетическое восприятие возникает после повторного обращения к книге. Важно само слово «картина». «Картина» предполагает чёткие, даже визуальные границы, отделяющие мир произведения от остального внетекстового пространства. Кроме того, воспринимающему субъекту необходимо добиться равновесия между частью и целым. То есть, категория «целого», существующего во вполне осязаемых границах, для Набокова становится достаточно актуальной.

Смысл подобного рода «дробления» также раскрывается при обращении к статье «О хороших читателях и хороших писателях». В ней отмечается «три грани» «хорошего писателя»: «рассказчик», «учитель» и «волшебник». Эти функции писателя и выявляются Набоковым в пересказе.

Рассмотрим фрагмент набоковского пересказа романа «Анна Каренина». «Мы ненадолго возвращаемся на четыре месяца назад, затем (в главах 7 – 9)

¹² Там же. С.26.

следуем за Левиным... в Москву в пятницу утром, когда он беседует со своим сводным братом... Мы узнаём, что Левин возвращается домой, чтобы переодеться, и направляется на вечер к Щербацким; попадаем туда и ждём его... На протяжении десятка страниц мы остаёмся наедине с Левиным и Кити» (271). Обращает на себя внимание устойчивое употребление Набоковым местоимения «мы», сопровождаемого глаголами активного действия («возвращаемся», «попадаем»). Подобного рода конструкции как бы переводят читателя-слушателя с позиции вневнеочувствительности по отношению к миру литературного произведения в его внутренний хронотоп. Читатель вводится в мир произведения, в зону особой двигательной, пространственно-временной активности. Если, с точки зрения М.М. Бахтина, пересказ знаменует дистанцию, отдаление от эстетического (можно сказать, от самого произведения искусства слова), то у Набокова пересказ актуализирует читательский потенциал аудитории. Оставляя читателя-слушателя «наедине» с Левиным и Кити, автор лекций стремится вызвать у него определённый эмоционально-чувственный отклик, чему способствует отмеченное выше снятие пространственно-временной границы между миром читателя и внутренним миром произведения. Сами персонажи начинают приобретать функцию гидов, проводников по географическим точкам литературного произведения: «Облонский и Долли в разных главах оказываются как бы путешествующими посредниками, переносящими читателя туда, куда автор хочет его направить» (278). Пересказ становится «картой» пространственно-временного освоения мира произведения, благодаря которой читатель-слушатель получает возможность «путешествовать» по ландшафтам воображаемого мира. Функция автора как «рассказчика», способного вовлечь читателя в мир произведения его сюжетным развёртыванием и доставить удовольствие «поблуждать в дальних областях пространства и времени»¹³, соответствует процессу «первочтения».

При «перечтении», в результате которого и возникает «эстетическое наслаждение», обусловленное «созерцанием глубинной ткани шедевра», Набоковым используется иная стратегия. Если при оценке автора как «рассказчика» и «учителя» лектор стремится вовлечь читателя в мир самого произведения, активизировать его телесно-двигательные и чувственные возможности, то постижение художника как «волшебника» требует обратного процесса – выхода за пределы произведения и даже пространственного и ценностного удаления от него. «Демонстративный» способ исследования «сделанности» произведения протекает у Набокова посредством введения номинаций метафорического плана, из которых можно выделить определённые группы: литературное произведение – еда («Стихотворения в прозе» И.С. Тургенева – «молочные ириски»); литературное произведение – искусно сделанная вещь (роман Дж. Остен – «дамское рукоделие»); литературное произведение – живой организм или его часть («глубинная ткань шедевра»).

Набоков сближает литературное произведение с бытовой жизнью, с теми её сферами, которые перцептивно наполнены для человека, – эротической и кулинарной. При этом сохраняется такой эстетически значимый аспект произведения, как установка на целостность его восприятия: «тогда и только тогда вы оцените по достоинству её [книги] редкостный аромат, и раздробленные, раз-

¹³ Там же. С.28.

мельчанные частицы вновь соединятся воедино в вашем сознании и обретут красоту целого, к которому вы подмешали чуточку собственной крови» (184).

Из «кусков», возникающих в результате «дробления чтения», в процессе «первочтения» складывается, если можно так выразиться, «карта» путешествия читателя по ландшафтам воображаемого мира литературного произведения, на уровне же «перечтения» перед читателем должна возникнуть «*перцептивная карта*» произведения как целого. Сами лекции становятся основой для чтения и «перечтения» книги и получения перцептивных откликов. Как показывает лекция о Чехове, детали выступают в качестве показателей перцептивного многообразия мира, «изобретённого» художником и осваиваемого читателем: «ломать арбуза, и фиолетовое море, и руки губернатора – всё это существенные детали, составляющие «красоту и убогость» мира» (338). Целостность не постигается движением рассудка, то есть логическим путём. Она улавливается на особом, телесно-чувственном уровне.

Слово «карта» появилось в нашем тексте не случайно. Дело в том, что Набоков сам во время лекций неоднократно переводил изображённые в произведении хронотопы в карты-схемы, «сопровождающие документы», из которых известны карта Дублина (к роману «Улисс» Д.Джойса), план квартиры доктора Джекила, вагона Анны Карениной, расположение комнат в «Превращении» Ф. Кафки. В.А. Подорога в работе «Феноменология тела» отмечает особую продуктивность карты как компонента многих исследовательских стратегий: «Картой отрицается господство предвзятой схемы или проекта, карта не калька, она не схематизирует того, что ещё не произошло; она децентрирует положение субъекта по отношению к собственному телу и телу Другого, отменяет превосходство целого над частью. Карта всегда маргинальна, частна, уникальна, частична и поэтому открыта любой экспериментации»¹⁴. «Карта» ставит читателя непосредственно перед текстом произведения, освобождая от готовых мнений, навязываемых ему. Действительно, основной операцией работы с текстом произведения у Набокова становится подробное описание всех его компонентов: его внутреннего мира и структуры, о чём и свидетельствует его обращение к карте-схеме. Описание становится первой и последней процедурой, которую Набоков предлагает студентам. В интервью Пьеру Домергу он заявляет: «Точное понимание маршрутов Леопольда Блума и Стивена Дедалуса, пересекающихся на улицах Дублина, в тысячу раз важнее, чем пресная мнимогомеровская аллегория, которая радует университетских преподавателей и которую Джойс справедливо изгнал из окончательного издания «Улисса»¹⁵.

М. Фуко в работе «Слова и вещи» противопоставлял двух авторов «Естественной истории»: Джонстона и Андрованди. «Последний [Андерованди] по поводу каждого изученного животного давал описание его анатомии и способов его ловли, его аллегорическое использование и его способ размножения, зону его распространения и дворцы его легенд, его питание и наилучший способ приготовления из него соуса. Джонстон же подразделил свою главу о лошадях на двенадцать рубрик: имя, анатомическое строение, обитание, возраст, размноже-

¹⁴ Подорога В. А. Феноменология тела. М., 1995. С.96.

¹⁵ Беседа Владимира Набокова с Пьером Домергом // Звезда. 1996. №11. С.59.

ние... а ведь существенное различие кроется как раз в том, что отсутствует. Как мёртвый и бесполезный груз, опущена вся семантика, связанная с животным. Слова, тесно связанные с животным, были освобождены от этой связи с ним и опущены, и живое существо в своей анатомии, в своей форме предстало как бы в наглядном виде»¹⁶. Джонстон ограничился лишь *описанием* морфологических свойств животного, без обращения к смыслам, привнесённым человечеством. Возникает ситуация, когда слова непосредственно «приложимы к вещам». Отдавая предпочтение «Естественной истории» Джонстона, М. Фуко придавал важность процессу описания как продуктивному способу явленности объекта, который подчиняется прежде всего «оптической логике», избегающей какого-либо номинативного, символического или герменевтического истолкования. Это непосредственно пересекается с понятием «карты», которая и являет объект непосредственно. Аналогичное явление обнаруживается у Набокова: в результате описания литературное произведение предстаёт читателю в его конкретно-зримой форме («ямочка на щеке» как стилистический приём у Дж. Остен).

Свои лекции Набоков чётко противопоставлял традиционным критическим и литературоведческим анализам и разборам литературного произведения: «Существуют, конечно, сотни русских работ. Некоторые очень хороши, но множество других принадлежат к нелепым направлениям вроде «Гоголь – живописец царской России» или «Гоголь – реалист», или «Гоголь – борец с крепостничеством и бюрократией», или «Гоголь – русский Диккенс» (134). Любопытно, что писатель ставил плохую оценку всякий раз, как студенты употребляли слово «символ». Описание у Набокова становится антитезой процессам аналитических и интерпретационных процедур, что позволяет объяснить его недоверие к собственному слову о произведении искусства.

Поскольку «головной мозг есть всего лишь продолжение спинного» (лекция «Чарльз Диккенс»)¹⁷, то действия читателя по осмыслению произведения рассматриваются Набоковым как вторичные. Эти операции квалифицируются Набоковым как «стылый свет обобщения». Поэтому Набоков не нуждается в слове, фиксирующем и отражающем эти операции. Он целиком отдаётся стихии чтения и восприятия читаемого. Онтология такого отношения к чтению подробно описана в литературе. Как отмечает В.А. Подорога: «В любое из мгновений чтения я принадлежу читаемому без всякой опоры на понимаемые процедуры: читаю – не мыслю. Я читаю, потому что желаю читать, а не потому, что я желаю понять... Чтение как процесс не принадлежит читающему. Читать – это значит находиться по другую сторону от собственного понимания, быть вне себя, быть до мысли и до языка»¹⁸. Чтение понимается философом как «психомиметическое событие», предполагающее наличие у читателя перцептивно-телесных реакций в процессе восприятия читаемого.

М. Ямпольский в работе «Демон и лабиринт» несколько дополняет В. А. Подорогу, и, по сути, снимает противоречие между процессами восприятия и понимания, говоря о том, что «психомиметический процесс» следует рассмат-

¹⁶ Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. М., 1977. С.190.

¹⁷ Набоков В. Лекции по зарубежной литературе. С.102.

¹⁸ Подорога В.А. Метафизика ландшафта. Коммуникативные стратегии в философской культуре 20 века. М., 1995. С.15.

ривать не столько как противоположный пониманию, сколько как некий «регрессивный» процесс, пробуждающий некий иной архаический тип понимания, названный немецким психологом Хайнцем Вайнером «физиогномическим восприятием». Суть данного процесса соответствует ранним этапам развития психики, когда «взаимодействие между субъектом и объектом принимает динамическую форму»¹⁹. Объект восприятия вызывает «моторно-аффективную реакцию» организма, на который он воздействует. По Вайнеру и Ямпольскому, «аффективно-моторные» реакции субъекта дорефлективны, а потому дословесны.

Для Набокова, по всей видимости, оказывается продуктивной подобного рода точка зрения. Выше мы уже приводилась набоковскую аналогию читателя и древнего человека, «неандертальского мальчика». Обращает на себя внимание и то, что читатель в «Лекциях» предстаёт как существо активное и динамически наполненное, а его реакции носят естественный, дорефлективный характер.

«Примечательной чертой Джейн Остен является то, что я называю «ямочкой на щеке», – когда между прямыми информативными членами предложения незаметно вводится элемент тонкой иронии. Выделяю курсивом то, что я здесь имею в виду: «Миссис Прайс, в свой черёд, была уязвлена и разгневана; и ответное письмо, исполненное ожесточения против сестёр и содержащее столь неуважительные замечания касательно сэра Бертрама, что *миссис Норрис никак не могла сохранить его в тайне*, надолго положило конец всяким отношениям между ними». Такого рода описания можно назвать пассажами с ямочкой на щеке – с иронической, нежной ямочкой на бледной щеке автора»²⁰.

Текст литературного произведения начинает описываться в категориях тела, благодаря чему устанавливаются определённого рода соотношения: между «лицом» текста, «лицом» героини Фанни Прайс (следом Набоков цитирует фрагмент из романа Дж. Остен «Мэнсфилд-Хаус», посвящённый описанию лица десятилетней девочки) и «лицом» самого автора. Текст литературного произведения становится отражением мимических складок на лице творческого субъекта в процессе написания романа. Способ графической подачи (выделение курсивом) переводит сам письменный текст в зрительную картину, когда на фоне большого однородного фрагмента, напечатанного обычным шрифтом, выделяются по цвету и степени наклона букв фразы, несущие ироническую окраску. Важным оказывается и то, что ироническая складка-«ямочка» становится у Набокова эквивалентом *улыбки* («ироническая, нежная ямочка»). Метафора расширяет свой смысловой объём и становится обозначением наиболее адекватной читательской реакции на указанный фрагмент романа. Слово о произведении искусства начинает выступать как конкретно-чувственный отклик на перцептивно емкие фрагменты русской и зарубежной прозы. Оно выступает носителем определённых телесных и чувственных процессов, происходящих с автором и читателем в процессе творчества и рецепции литературного произведения.

Текст произведения, по Набокову, выступает в качестве посредника, благодаря которому жест, мимика, аффекты передаются от автора к читателю. «Ироническая складка» в романе Дж. Остен вызывает у читателя такую же те-

¹⁹ Ямпольский М. Демон и лабиринт. М., 1995. С.22-23.

²⁰ Набоков В. Лекции по зарубежной литературе. С.95.

лесную реакцию («улыбку»), что сопровождала и автора во время творчества. Происходит встреча телодвижений и жестов одного и другого. В «лекциях» Набокова выстраивается определённый смысловой ряд состояний читателя, связанных с непосредственным восприятием литературного произведения: «чтение позвоночником», «мурашки по спине», «дрожь». Телесные реакции читателя возникают не как результат перехода от внутреннего к внешнему, а как спонтанные, биологические реакции его организма. При помощи пересказа Набоков представляет нам ещё своеобразную *физиологию* чтения. «Пробрасывание» читателя в мир произведения и «проживание» им тех жизненных ритмов, которыми живут герои, имеет смысл актуализации и активизации чтения, превращения читателя в динамически-аффективное существо, а подробный пересказ-цитирование становится эффективным способом «оживления» рецептивных потенций аудитории.

Слово выступает как граница, отделяющая читателя от текста, как препятствие для удовольствия. Поэтому Набоков не считает зазорным пересказ, позволяет себе многостраничное цитирование произведений, иногда полностью отказываясь от собственных комментариев. Не доверяя своему слову (критическому и переводческому), он и стремится заполнить все лакуны с помощью художественного слова изучаемых произведений и использует приём описания, сводящий к минимуму критическое и интерпретационное начало. Таким образом, Набоков выступает не как критик, но как читатель, телесно-динамически и аффективно осваивающий мир произведения.