

З. М. Чемодурова
Санкт-Петербург, Россия

Z. M. Chemodurova
St. Petersburg, Russia

**ТЕМА ПОЛИТИЧЕСКОГО ТЕРРОРА
В АНГЛОЯЗЫЧНОМ РОМАНЕ В. В. НАБОКОВА
“BEND SINISTER”**

**THE THEME OF POLITICAL TERROR
IN NABOKOV'S NOVEL
“BEND SINISTER”**

Аннотация. Рассматриваются сюжетные и стилистические особенности «политического» романа Набокова “Bend Sinister”, выделяется ряд тем произведения, в том числе темы политического террора и индивидуальности, метатема творчества. Исследуются языковые механизмы репрезентации «маски автора» и средства биспациализации художественного мира произведения.

Abstract. The article addresses the problem of thematic, narrative and stylistic peculiarities of Nabokov's “Bend Sinister”, focusing on the themes of political terror and individual consciousness. The article explores the linguistic means of representing “the author's mask” and creating the “bispatial” fictional universe.

Ключевые слова: политические мотивы; тема политического террора; авторская маска; пространственная модель; биспациальность художественного мира.

Key words: political motives; the theme of political terror; the author's mask; space model; “bispatial” structure of the fictive world.

Сведения об авторе: Чемодурова Зинаида Марковна, кандидат филологических наук, доцент кафедры английского языка.

About the author: Chemodurova Zinaida Markovna, Candidate of Philology, Assistant Professor of the Chair of the English Language.

Место работы: Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена.

Place of employment: Herzen State Pedagogical University of Russia.

Контактная информация: г. Санкт-Петербург, наб. реки Мойки, 48, корп. 14, ауд. 212.
e-mail: english.dept@herzen.spb.ru.

Роман «Bend Sinister» (1947) — второй англоязычный роман В. В. Набокова и первое произведение, созданное писателем, принадлежащим, по выражению его биографа Э. Филда, после переезда в США «первому бездомному миллиону в наш век изгнанников» [Field 1986: 3]. «Bend Sinister» считается одним из наиболее политических романов автора, имеющим явные тематические параллели с русскоязычным романом «Приглашение на казнь», и иногда рассматривается как личный вклад В. В. Набокова в борьбу с фашизмом. Чтобы лучше разобраться в тематических особенностях романа, следует напомнить, что, согласно одному из выдающихся исследователей творчества писателя, идея создания романа возникла у автора, когда немецкие войска в 1940 г. стремительно приближались к Парижу и Набоков, живший там с семьей, испытал панический страх за жену Веру и сына Дмитрия [Boyd 1991: 95]. Роман стал обретать очертания, когда В. В. Набоков осознал, что после нападения Гитлера на Советский Союз страна, которую ему пришлось покинуть после прихода к власти большевиков, превращается в союзника его новой родины, США. В своих лекциях Набоков неоднократно указывал студентам на сходства диктатур в Советском Союзе и Германии, что иногда осложняло его положение университетского лектора, поскольку американцы, временно отбросив все идеологические разногласия с режимом Сталина, горячо поддерживали борьбу Советского Союза с нацистами.

Сюжет романа «Bend Sinister» достаточно прямолинеен: в некоей европейской стране к власти приходит диктатор Падук, возглавляющий партию «среднего человека» (The Party of the Average Man/the Ekwilist Party), чьи лозунги включают «bits of Lenin's speeches, and a chunk of the Soviet constitution, and gobs of Nazist pseudo-efficiency», как пишет Набоков во вступлении к роману [Nabokov 1990: 8]. Единственной силой,

способной противостоять диктатуре Падука и доктрине «среднего человека», цель которой — «духовное единообразие» (spiritual uniformity), является всемирно известный философ Адам Круг (Adam Krug), бывший одноклассник диктатора, прозванный его в школе “the Toad” (жаба). Круг, олицетворяющий собой свободу человеческого сознания, отказывается поддержать диктатуру, несмотря на аресты ближайших друзей и давление новоявленного правителя государства. Потрясенный смертью жены и чувствуя себя в безопасности благодаря своей репутации, он долгое время не осознает, насколько уязвим, и лишь когда власти отбирают у него сына, он, испытывая ужас и панику, готов сделать что угодно, чтобы спасти единственного ребенка. Дейвид Круг погибает в ходе чудовищного эксперимента властей, Круг, оказавшийся в тюрьме, сходит с ума и гибнет, пытаясь убить диктатора. Основная сюжетная линия романа, таким образом, представляется более или менее однозначной, однако В. В. Набоков не случайно рассматривается большинством исследователей как «магистр игры», предлагающий своим читателям поучаствовать в замысловатых «шахматных партиях», удивительно талантливо построенных с помощью множества игровых ходов и мастерски применяемых игровых тактик. Для того чтобы понять, как писатель разрабатывает тему политического террора, направленного на уничтожение индивидуальности и превращение всех людей в образцовых «Mr. and Mrs. Etermon (Everyman)», интересным представляется изучить некоторые стилистические особенности текста, уделив особое внимание игровым аспектам.

Первое, что привлекает внимание вдумчивого читателя, — игровой потенциал имен собственных, использованных Набоковым. Как он сам поясняет во вступлении к роману, слово «krug» означает «the Russian circumference», т. е. является символом завершенности, который оказывается

разомкнутым в романе при помощи такого средства психологического шантажа и давления, как «рычаг любви» — «the lever of love» — the diabolical method (applied so successfully by the Soviets) of tying a rebel to his wretched country by his own twisted heartstrings» [Nabokov 1990: 7]. Имя Адам с очевидной библейской аллюзией может восприниматься как олицетворение индивидуальности. Имя антагониста Круга — Падук (Paduk), — помимо этимологических связей с шекспировским «rajok» или «toad» (так Гамлет называет Клавдия) [см. Bader 1972], для читателя-полиглота, знающего русский («образцовый») читатель англоязычных произведений Набокова владеет русским, французским и, в меньшей степени, немецким языками), напоминает слово «паук», что поддерживается на текстовом уровне описанием герба нового государства, который изображает «корчащегося паука на красном фоне» (a crushed, dislocated but still writhing spider ...upon a red flaglet). Писатель объединяет в этом описании нацистскую свастику и красный флаг, настойчиво подчеркивая сходство коммунистической и нацистской идеологий. Имя основного идеолога новой политической доктрины, «Ekwilism», — Skotoma — переводится с греческого как «убийство» и может выступать как «говорящее».

Хотя роман В. В. Набокова проникнут политическими мотивами, он отличается от произведений Оруэлла (на это указывает и сам автор), прежде всего тем, что это не политическая сатира, а философское произведение, основной идеей которого является свобода человеческого сознания, его неповторимость и могущество. Великий «магистр игры» использует в своем романе «Bend Sinister» механизм «авторской маски», стратегию, ставшую столь популярной во второй половине XX в. в творчестве писателей-постмодернистов, многие из которых считают Набокова своим предшественником. Рассмотрим подробнее, как реализуется данная игровая стратегия в романе.

Первые главы романа «Bend Sinister» моделируют непротиворечивый, самодостаточный фикциональный мир: вымышленную страну, расположенную где-то к востоку от Франции. Экзегетический повествователь, используя экзотическую смесь из английского, немецкого, русского и вымышленного языков, ведет рассказ о судьбе главного героя, создавая трагическую картину хаоса и абсурда, царящих в стране. Однако уже в пятой главе романа в традиционном, объективированном по форме повествовании возникает мотив «сделанности», «вымышленности», театральности изображенного мира, который становится одной из главных тем «Bend Sinister».

Кругу снится сон, скорее кошмар, к которому приложило руку «некое антропоморфное божество» (an anthropomorphic deity, impersonated by me), как пишет В. Набоков в предисловии к роману [Nabokov 1990: 11]: *But among the producers or stagehands responsible for the setting there has been one... it is hard to express it... a nameless, mysterious genius who took advantage of the dream to convey his own peculiar code message which has nothing to do with school days or indeed with any aspect of Krug's physical existence...* [Nabokov 1990: 64].

Набоков, яростно отвергавший влияние теории Фрейда на собственное творчество (в предисловии к роману Фрейд обозначен как *Vienese Quack* [Nabokov 1990: 11]), использует игровой потенциал мотива сновидений, чтобы обозначить авторское присутствие, своеобразную маску автора: *someone in the know* [Nabokov 1990: 64], *some intruder* [Там же], *some anthropomorphic deity* [Nabokov 1990: 147].

Закодированное сообщение о творимости изображенного мира (peculiar code message) поддерживается лексическими единицами, принадлежащими к полю театральности: *producers, stagehands, setting, plays, a show* [Nabokov 1990: 63—64].

Знаки вымышленности становятся все более многочисленными к концу романа, по мере усиления абсурдности и трагичности происходящего в изображенном мире. Повествователь «обнаженно» демонстрирует «режиссерские» функции: (1) *Paduk, clothed from carbuncle to bunion in field grey, stood with his hands behind his back and his back to the reader. He stood, thus oriented and clothed, before a bleak French window* [Nabokov 1990: 142]. (2) *As his thoughts took a different course, he changed the position of the pencil: he now held it by the end, horizontally, rolling it slightly between the finger and thumb... It is not a difficult part but still the actor must be careful not to overdo what Graaf somewhere calls "villainous deliberation"* [Nabokov 1990: 148]. (3) *The seedy tyrant or the president of the State, or the dictator, or whoever he was — the man Paduk in a word, the Toad in another — did hand my favorite character a mysterious batch of neatly typed pages. The actor playing the recipient should be taught not to look at his hand while he takes the papers very slowly (keeping those lateral lower-jaw muscles in movement, please) but to stare straight at the giver: in short, look at the giver first, then lower your eyes to the gift* [Nabokov 1990: 151]. Из «реальных» в фикциональном мире персонажей действующие лица превращаются в роли, куклы, «живые словоформы», «my whims and megrims» [Nabokov 1990: 8].

Такая резкая смена прагматического фокуса достигается конвергенцией стилистических приемов: в первом фрагменте (1) «эффект театральности» достигается при помощи лексического повтор-подхвата (*his hands behind his back and his back to reader*), неожиданным результатом которого становится превращение эмпирического читателя в зрителя. Это впечатление усиливается при повторном указании на пространственную позицию Падука (синтаксический повтор, поддерживаемый повтором лексемы *clothed*). Превращение Падука из ужасного диктатора в жалкую куклу, «роль», осуществляется также при помощи иронического употребления медицинских терминов (*carbuncle, bunion*), содержащих сему боли: *Bunion — A painful, inflamed swelling of the bursa at the first joint of the big toe* [AHD]; *carbuncle — A painful, localized, pus-producing bacterial infection of the skin* [AHD].

Во втором фрагменте (2) эффект «остранения» достигается внезапным переходом от эпического прошедшего времени, типичного для объективированного повествования, к настоящему

комментирующему в сочетании с лексическими единицами *a part, the actor, to overdo*, указывающими на неподлинность, фикциональность изображенного. Эпитет «villainous» однозначно указывает на театральное амплуа Падука («злодей»).

В третьем фрагменте (3) за, казалось бы, достаточном конвенциональным обозначением «my favorite character» следует режиссерская ремарка (the actor playing the recipient...), превращающая данный микротекст в «инсценированный дискурс». Парантетическая конструкция в сочетании с употреблением императивных форм *look, lower* создает эффект перцептуального времени и пространства, в которых происходит реальная коммуникация между автором и читателями. Рефлексивная игра позволяет автору применить механизм очуждения, который Брехт использовал в театре, настаивая на том, что зрители находятся в театре и наблюдают за актерами, а не становятся «свидетелями жизни» [Miller 2002: 24]. Точно так же Набоков допускает прорывы «креативной рамки» [Левин 1998], позволяющие читателям, с одной стороны, эмоционально дистанцироваться от процессов изображенной коммуникации, с другой — стать соучастниками интеллектуальной игры в творение вымышленного мира.

Пространственная модель «Bend Sinister» характеризуется биспациальностью (двоемирием), выражающейся через эксплицитное сопоставление двух миров — сотворенного и творящего. Чудовищная реальность творимого «автором» мира теряет самодовлеющий характер, оказываясь продуктом авторского воображения. Размыкание внутреннего пространства текста (Tm) в более широкий мир «текстовой реальности» (TRe1) становится носителем катарсиса [см. Левин 1998], причем эксплицитно вымышленный мир предстает как мир игровой, театрализованный, при этом его описание не лишается полностью трагического звучания: *Unnumbered scene (belonging to one of the last acts, anyway): the spacious waiting room of a fashionable prison. Cute little model of guillotine (with stiff tophatted doll in attendance) under glass bell on mantelpiece. Oil pictures dealing darkly with various religious subjects* [Nabokov 1990: 214].

«Маска автора», ведущая повествование с позиции «объективированного» наблюдателя, трансформирует творимый мир в «пьесу абсурда»: коммуникативно-речевая форма описания стилизуется под ремарки драматурга, описывающего место действия одного из последних актов трагедии (используются распространенные номинативные предложения). Возникает игровая ситуация, в которой персонажи преобразуются в роли.

Прочитанный микротекст насыщен лингвостилистическими средствами, создающими атмосферу ужаса и «черной комедии» одновременно: оксюморонное сочетание «a fashionable prison»; оценочное прилагательное «cute», описывающее модель гильотины (cute: 1. delightfully pretty or dainty [АНД]), парантеза, вводящая образ «куклы-палача»; лексическая единица «darkly», имплицитно указывающая на самые мрачные библейские сюжеты. Образ тюрьмы становится одним из важнейших образов романа, символом абсурда, хаоса и трагедии.

«Творящий мир», представленный маской «антропоморфного божества», пространство творче-

ского воображения, репрезентируется в романе как единственная текстовая «реальность»:

It was at that moment, just after Krug had fallen through the bottom of a confused dream and sat up on the straw with a gasp — and just before his reality, his remembered hideous misfortune could pounce upon him — it was then that I felt a pang of pity for Adam and slid towards him along an inclined beam of pale light — causing instantaneous madness, but at least saving him.

With a smile of infinite relief on his tear-stained face, Krug lay back on the straw. In the limpid darkness he lay, amazed and happy, and listened to the usual nocturnal sounds, peculiar to great prisons; the occasional akh-kha, kha-akha yawn of a guard, ...the pattering sound made by the excrementa of bats, the cautious crackling of a page which had been viciously crumpled and thrown into the wastebasket and was making a pitiful effort to uncrumple itself and live just a little longer [Nabokov 1990: 233—234].

Впервые в романе Набоков представляет мир «Bend Sinister» как эксплицитно биспациальный, обнаженно демонстрируя власть творца: романное «Я», образ демиурга, творящего вымышленную реальность, реальность Круга, проявляет милосердие по отношению к протагонисту творимого мира. Субъективно-оценочная модальность первой части фрагмента выражается при помощи разнообразных языковых средств: доминированием эмотивной лексики (концепты «страдание», «жалость»), инверсией и параллельными синтаксическими конструкциями, выдвигающими в прагматический фокус микротекста «авторское измерение», тему творчества. Неожиданный игровой эффект создается соположением двух миров — творящего и творимого, — осуществляемым через Круга как «рефлектора»: среди звуков тюрьмы он различает звук скомканной страницы, выбрасываемой в корзину для бумаг. Читатель становится свидетелем актуализации некоего «зеркального эффекта», наблюдая одновременно и за творящим, и за творимыми мирами.

«Творящий мир» репрезентируется при помощи стилистического приема олицетворения: страница рукописи «оживает на наших глазах (a page... was making a pitiful effort to uncrumple itself and live just a little longer), имплицитно указывая читателям на приближение развязки, окончание «игры» и на эмоционально окрашенный напряженный процесс творчества (лексема *viciously* в сочетании с глаголом *crumple*).

Интеллектуальная игра с читателями в творение изображенного мира осуществляется Набоковым в его типичной виртуозной манере, с использованием языковых ресурсов всех уровней: фонетическое оформление «обычных» звуков в тюрьме включает звукоподражательные эффекты и аллитерацию (cautions crackling), использование неологизма (uncrumple), латинского варианта множественного числа (лексема *excrement*). Ирония «маски автора» проявляется сразу на нескольких уровнях текста, создавая эффект остранения; ироническое употребление эпитета *nocturnal* для описания тюремных звуков, в частности действий летучих мышей, ироническое же описание «обычного» (usual) звука шелеста страницы из «друго-

го» мира усиливают ощущение «сделанности» изображенной сцены в тюрьме, в то же время заставляя читателя задуматься, действительно ли Круг слышал «потусторонний» шорох бумаги.

Окончание романа подводит читателей к осознанию в полной мере последних слов из предисловия, написанного Набоковым в 1963 г.: «Круг возвращается в лоно своего творца» («Krug returns unto the bosom of his maker»). Последние страницы романа эксплицитно репрезентируют коммуникативно-творческую стратегию В. Набокова, в основе которой лежит игровая установка на биспациализацию мира произведения, придающая тексту глубину и отражающая концепцию всего произведения:

He saw the Toad crouching at the foot of the wall, shaking, dissolving, speeding up his shrill incantations, protecting his dimming face with his transparent arm, and Krug ran towards him, and just a fraction of an instant before another and better bullet hit him, he shouted again: You, you — and the wall vanished, like a rapidly withdrawn slide, and I stretched myself and got up from among the chaos of written and rewritten pages, to investigate the sudden twang that something had made in striking the wire netting of my window...

Well, that was all. The various parts of my comparative paradise — the bedside lamp, the sleeping tablets, the glass of milk — looked with perfect submission into my eyes. I knew that the immortality I had conferred on the poor fellow was a slippery sophism, a play upon words. But the very last lap of this life had been happy and it had been proven to him that death was but the question of style...

Across the lane, two windows only were still alive. In one, the shadow of an arm was combing invisible hair; or perhaps it was a movement of branches; the other was crossed by the slanting black trunk of a poplar. The shredded ray of a streetlamp brought out a bright green section of wet boxhedge. I could also distinguish the glint of a special puddle (the one Krug had somehow perceived through the layer of his own life), an oblong puddle invariably acquiring the same form after every shower because of the constant spatulate shape of a depression in the ground. Possibly something of the kind may be said to occur in regard to the imprint we leave in the intimate texture of space. Twang. A good night for mothing [Nabokov 1990: 240—241].

Тонкая стилистическая игра членением пространства художественного текста, доминирование «авторского» подпространства над изображенным миром намеренно обнажаются в конце романа, позволяя читателям приблизиться к пониманию философского смысла произведения, стать неотъемлемой частью общего замысла Набокова: последние строки романа, содержащие местоимение «we» в обобщающем значении, провозглашают власть творческих способностей человека, оставляющего свой неповторимый «след» в пространстве и времени.

Тема или, скорее, метатема творчества реализуется в данном фрагменте при помощи конвергенции стилистических приемов. «Сотворенный» мир представлен как конструкт авторского воображения, как «игра воображения», «игра в вымысел», в которой задействованы творец («Я»)

и читатели: лексемы *dissolving, dimming, transparent* превращаются в контекстуальные синонимы, указывающие на «эфемерность» вымышленного мира. Стилистический прием сравнения (like a rapidly withdrawn slide) создает «кинематографический эффект», трансформирующей тюремную стену в границу игровой площадки, отделяющую «реальный мир» от вымышленного. Использование приемов полисиндетона и ретардации приводит к выдвигению образа творца, воплощающего единственную текстовую реальность.

Семантическая связность текста осуществляется при помощи 1) лексического повтора тематической единицы «page» (a chaos of written and rewritten pages), превращающей тему творения вымышленного мира в центральную тему романа, что позволяет представить «сотворенный мир» одновременно и как серьезный, и как игровой, 2) дистанцированного повтора лексических единиц *two windows, branches, poplar, street lamp, a puddle*, который актуализирует авторскую игру с пространственными отношениями в романе: возникает полифонизм пространства, поскольку пейзаж за окнами дома творца изображенного мира оказывается идентичным заочному пейзажу в начале романа.

Первые страницы ранее представлялись внутренним монологом Круга, протагониста творимого мира, воспринимающего окружающую его действительность (*An oblong puddle inset in the coarse asphalt... November trees, poplars, I imagine, two of them growing straight out of the asphalt... [Nabokov 1990: 1—2]*). Читателю, снабженному в конце романа указанием «творца» (*a special puddle <the one Krug had somehow perceived through the layer of his life>*), приходится переинтерпретировать начало романа, так как «авторское» подпространство сливается с топосом Круга. Именно автор-творец преобразует свое «внероманное» окружение в мир вымысла, а свое Я — в «Я» персонажа [Левин 1998: 370].

Последнее предложение романа (*A good night for mothing*) имплицитно указывает на автобиографическое сходство автора-творца с реальным Набоковым, серьезным ученым-энтомологом, несколько иронически подчеркивая таинство индивидуального сознания, в концептуальной системе писателя имеющее приоритетное значение по сравнению с политическими событиями современности, какими бы трагическими и абсурдными они ни были.

ЛИТЕРАТУРА

Левин Ю. И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. — М.: ЯРК, 1998.

AHD = American Heritage Dictionary of the English Language. — 2011.

Bader Julia. Crystal Land: Artifice in Nabokov's English Novels. — Berkeley: Univ. of California Pr., 1972.

Boyd Brian. Vladimir Nabokov. The American Years. — Princeton: Princeton Univ. Pr., 1991.

Field Andrew. VN: The Life and Art of Vladimir Nabokov. — N. Y.: Crown, 1986.

Miller L. This Is a Headline for an Essay about Meta // The New York Times Magazine. — N. Y., 2002. P. 22—26.

Nabokov V. Bend Sinister. — N. Y.: Vintage International, 1990.

Статью рекомендует к публикации канд. филол. наук, проф. М. Б. Ворошилова