

УДК 82.09

DOI: 10.26456/vtfilol/2022.3.079

ПРИЕМЫ СМЫСЛООБРАЗОВАНИЯ В ПОВЕСТИ В. НАБОКОВА «СОГЛЯДАТАЙ»

Н. В. Семенова, Е. В. Шмелёва

Тверской государственный университет, г. Тверь

В статье анализируется влияние системы точек зрения на реконструкцию достоверного события в повести В. Набокова «Соглядатай». Из-за невозможности определить носителя точки зрения в плане фразеологии на первый план выдвигается тема произведения, а не фабула, что подтверждается анализом словесного уровня (ключевых слов и лексических эквивалентностей).

Ключевые слова: точка зрения, ключевые слова, событие, тема, потусторонность.

Исследователями увидели в «Соглядатае» становление уникальной формы творчества В. Набокова. В критических работах можно найти указание на загадочность повести, обусловленную интертекстуальными ходами и тупиками [7], проблему памяти как повествовательного аспекта [8], ненадежность рассказчика [1].

На особенность наррации указывает А. Долинин: «Соглядатай» – это первая попытка Набокова построить повествование от лица такого персонажа-рассказчика, чья точка зрения, дистанцированная от авторской, сама по себе претендует на «художественную» переработку сырого «жизненного материала» [2, с. 9]. А. Долинин говорит об игре точками зрения как приеме построения детективного события и разоблачения его организатора: «...сам сюжет «Соглядатай», умаляя и дискредитируя точку зрения рассказчика, выявляет скрытые интенции текста и его невидимого автора. То, что «второй Смуров» мыслит своим самооправданием, становится, помимо его воли, его саморазоблачением, и кругозор рассказчика, казавшийся сначала равным авторскому, обнаруживает свою ущербность и ограниченность» [Там же, с. 10].

О. Дарк в примечаниях к собранию сочинений подчеркивает сложную организацию точек зрения в «Соглядатае», затрудняющую построение цельной картины мира: «В капризной игре воображения героя становится возможным взаимоотождествление очень далеких персонажей и, наоборот, – дробление и размножение целостного (самого повествователя). Трагедия в том, что размываются, становятся выдуманными не только окружающие люди, но и сам Смуров» [4, с. 445].

© Семенова Н. В., Шмелёва Е. В., 2022

При этом не приводятся доказательства, позволяющие говорить, как минимум, о трех повествовательных инстанциях: рассказчике, который остается безымянным, его *alter ego* – Смурове и внутреннем авторе. Невозможность провести это разграничение не позволяет выстроить фабулу, восстановить событие. Главный герой стреляется, но остается до конца непонятным, что происходит с ним дальше: он умирает и функционирует как бесплотный дух, или же имеет место диссоциативное расстройство идентичности (раздвоение личности), и Смуров – одна из его составляющих.

Положение осложняется диффузностью точек зрения и их несопадением в плане психологии и фразеологии. Читатель догадывается о тождественности рассказчика и Смурова. В то же время это равенство полностью отрицается самим рассказчиком: рассказчик – это «я», Смуров – «он». Имеет место несоответствие фразеологического и психологического плана. Четко разграничивая себя и Смурова на языковом уровне (я – он), рассказчик выдает себя неадекватностью реакций и оценок происходящего (пример фрагмента, в котором четко разграничиваются личность повествователя и героя: «В эту минуту можно было видеть на лице у Смурова совершенно неистовое желание, чтобы лифт с Евгенией Евгеньевной и дядей Пашей навеки застрял, чтобы Роман Богданович провалился прямо в пасть к синему персидскому льву, вытканному на ковре, и, главное, чтобы исчез я, – этот холодный, настойчивый, неутомимый наблюдатель» [4, с. 328]; далее ссылки на это издание делаются в круглых скобках с указанием страницы, в данном случае так: (328)).

Говоря о своем стремлении к точности, объективности и беспристрастности, он видит себя исследователем; как Линней, занимается научной систематизацией – только не бабочек, а личин Смурова. Не пытается, по его утверждению, дать свою оценку Смурову, а лишь наблюдает за тем, как преломляется его личность в глазах людей, его окружающих. Тем не менее, попытки интерпретировать отношение окружающих к герою не соотносятся с реальным положением вещей. Например, полагая обнаружить в Ваниной комнате фотографию Смурова, на которой тот, по мнению рассказчика, «вышел великолепно, – очень бледным, с поднятой бровью, слегка в профиль» (324) (здесь есть оценочность, портрет позитивно коннотирован), рассказчик обнаруживает поразительную улику: на фотографии только Ваня и Мухин, Смуров – отрезан. Как же так, ведь «Смуров любим»! «На Ваниной кружевной подушке вдруг появилась звездобразная мягкая впадина – след от удара моего кулака, и вот я уже был в столовой и, еще вздрагивая, пожирал изюм» (324) – довольно необычная реакция для стороннего наблюдателя. Здесь психологическое состояние рассказчика описывается с точки зрения внутреннего автора – очевидна авторская ирония. То, что рассказчик наблюдает за Смуровым-собой,

подтверждается, когда рассказчик уже от первого лица признается, что влюблен в Ваню: «Далее следует короткая пора, когда я перестал наблюдать за Смуровым <...> Ведь она была очаровательна до слез, во мне поднималась со стоном ужасная соленая ночь при всякой мысли о ней <...> И только когда я наконец понял, что все равно мое желание неутолимо и что Ваня всецело создана мной, я успокоился, привыкнув к своему волнению и отыскав в нем всю ту сладость, которую вообще может человек взять от любви» (329–330).

Этим может быть объяснимо трепетное отношение к образу Смурова-жениха, созданного дядей Пашей (тот оговаривается, назвав фамилию Смурова, а не Мухина). Тайна раскрывается только в финале, когда Кашмарин окликает Смурова по фамилии и повествователь оборачивается на звук своего имени.

В структуре повести можно выделить еще одну точку зрения – внутреннего автора. Маркером этой точки зрения выступают цитаты и аллюзии. Встречаются как точные цитаты, так и пересказ прозой стихотворного источника – такая модернистская техника свидетельствует об авторском присутствии. Цитаты выполняют ироническую функцию, разоблачая образ Смурова. Перифраз стихотворения Н. А. Некрасова «Внимая ужасам войны» свидетельствует о несовпадении идеологической точки зрения рассказчика и внутреннего автора (Н. А. Некрасов: «Внимая ужасам войны, / При каждой новой жертве боя / Мне жаль не друга, не жены, / Мне жаль не самого героя» [5]. В. Набоков: «Внимая ужасам войны, – сказал с улыбкой Смуров, – мне не жаль ни друга, ни матери друга, а жаль мне тех, кто на войне не побывал. Трудно передать, какое музыкальное наслаждение в жужжании пуль, – или когда летишь карьером в атаку...» (312)).

Неадекватно интерпретируя происходящее, рассказчик создает образ Смурова, скромного «смельчака, партнера смерти» (314), в то время как в данном эпизоде военная доблесть безапелляционно разоблачается Марианной Николаевной.

Еще один пример скрытого цитирования, выражающего авторскую иронию в адрес Смурова (в последующих цитированиях ключевые элементы полужирным выделены нами. – Н. С., Е. Ш.): «Говорил он мало, но все высказываемое им было **умно** и уместно, а редкие **шутки** его, слишком изящные, чтобы вызвать бурный смех, открывали в разговоре потайную дверцу, впуская неожиданную свежесть. Казалось, что он не мог сразу же не понравиться Ване, именно этой благородной, загадочной скромностью, бледностью лба и узостью рук... Кое-что, – например слово “благодарствуйте”, произносимое полностью, с сохранением букета согласных, – должно было непременно открыть, что Смуров принадлежит к лучшему петербургскому обществу» (313) («Тут был в душистых седирах / Старик, по-старому **шутливый**: / Отменно тонко

и *умно*, / Что нынче несколько смешно» (А. С. Пушкин. «Евгений Онегин». Глава VIII) [6].

Встречаются фрагменты, в которых затруднительно определить субъекта точки зрения: «Мухину стало неловко, он поправил пенсне, хотел что-то спросить, но запнулся, так как в это мгновение сестры вернулись. За чаем Смуров мучительно старался казаться веселым. Но его черный костюм был потрепан и пятнист, галстучек, обычно завязанный так, чтобы в узле скрыть протертое место, показывал сегодня жалкую зазубрину, прыщик на подбородке неприятно горел сквозь лиловые остатки пудры... *Так вот в чем дело...* Неужто и вправду у Смурова нет загадки и он просто мелкий враль, уже разоблаченный? *Так вот в чем дело...*» (321).

Повторяющаяся фраза «так вот в чем дело» акцентирует внимание на рефлексии субъекта, но чья эта рефлексия – рассказчика или внутреннего автора – остается неясным.

Набоков запутывает читателя: невозможность использовать чью-либо точку зрения как надежную и достоверную не позволяет определить событие повести. В отсутствие события на первый план выходит тема произведения, представленная, как это бывает в лирических текстах: «Образность становится “сквозной тканью существования” прозаического текста за счет повторяющихся мотивов, обусловленных “субъектной многозначностью слова” (В. В. Виноградов)» [9]. Попытаемся показать это на примере ключевых слов, формирующих семантические поля, и лексических эквивалентностей.

А. К. Жолковский писал о воплощении темы текста посредством словесного уровня [3]. Так, сформулированная О. Дарком тема искусства – «попытка преодолеть разрыв между мирами-берегами через пересочинение действительности» (445) – актуализуется в повести через ключевые слова, эквивалентности и повторы (независимо от того, в чьей фразеологической точке зрения они представлены).

Ключевым в «Соглядатае» становится мотив творчества. Делается акцент на условности – мыслью умершего творится мир: «Но как цепко, как деловито, словно соскучившись по работе, принялась моя *мысль мастерить подобие* больницы, *подобие* движущихся белых людей между коек <...> Благодушно поддаваясь этим *представлениям*, горяча и поддразнивая их, я дошел до того, что *создал целую естественную картину*, простую повесть о неметкой пуле, о легкой сквозной ране; и тут возник *мною сотворенный* врач и поспешил подтвердить мою беспечную догадку. А затем, когда я стал, смеясь, клясться, что неумело разряжал револьвер, – появилась и моя старушка, в черной соломенной шляпе с вишнями, села у моей койки, любопытствовала, как я себя чувствую, и, лукаво грозя пальцем, упомянула о каком-то кувшине, вдребезги разби-

том пулей... о, как ловко, как по-житейски просто моя *мысль объяснила* звон и журчание, сопроводившие меня в небытие» (307).

Мы не можем с уверенностью утверждать, что этот мир реален. Об *обмане восприятия* говорится уже в первой главе. Хотя поначалу кажется, что это обычная история, преподносимая в реалистическом плане. Тем не менее, есть предупреждающие сигналы. Уже в первом абзаце встречается частотное по отношению ко всему тексту слово *призрак*: «С этой дамой, с этой Матильдой, я познакомился в мою первую берлинскую осень. Мне только что нашли место гувернера – в русской семье, еще не успевшей обнищать, еще жившей *призраками* своих петербургских привычек» (299).

Слово *призрак* соотносится с потусторонностью смерти (повествователь выступает в роли бесплотного духа, наблюдающего за Смуровым). Вместе с тем, *призрак* связан с потусторонностью искусства: «*призрачная* больничная палата», возникшая усилием воли повествователя, призраки-персонажи, обрастающие плотью, обретающие образ. «Вера в *призрачность* моего существования давала мне право на некоторые развлеченья» (310), – утверждает повествователь. Так возникает тема познания потусторонности искусства через потусторонность смерти.

Далее в первой главе мы впервые сталкиваемся с неопределенностью точки зрения в плане фразеологии: «К тому же Матильда стала вскоре меня томить. У нее был один постоянный, гнетущий меня разговор, – о муже. Этот человек – благородный зверь. *Он меня бы убил на месте*, если б узнал. Он обожает меня и дико ревнив. Он в Константинополе шлепал одним французом об пол, как тряпкой. Он страстен до жути. Но в своей жестокости он красив. Я старался переменить разговор, но это был матильдин конек, на который она садилась плотно и с удовольствием» (300).

В этом фрагменте возникает сложность идентификации носителя точки зрения: кого бы убил муж – повествователя или Матильду? Чей это голос? Если это говорит Матильда, то ее прямая речь не маркирована. Возможно, это голос повествователя (более того, сцена «убийства на месте» с ним и произошла впоследствии). Неопределенность точки зрения подтверждается вариативностью в публикациях «Соглядатая». В «Собрании сочинений русского периода в пяти томах» этот фрагмент выделен, как прямая речь Матильды, а в «Собрании сочинений в четырех томах» кавычки отсутствуют.

В сцене расправы (муж Матильды избивает повествователя) происходит явное нарушение восприятия, о чем говорит герой: «Созерцательное оцепенение моих учеников, различные позы, в которых они, как фрески, застывали по углам той или иной комнаты, предусмотрительность, с которой они зажгли свет, как только я попятился в темную столо-

вую, – все это, должно быть, *обман восприятия, отдельные впечатления, которым я придал значительность и постоянство, столь же условные, впрочем, как на репортерском снимке согнутая в колене нога пешехода с портфелем (такой-то по пути на конференцию)*» (304).

Условность «согнутой в колене ног<и>» на снимке эквивалентна «неудобно согнутой руке» во время самоубийства. Такая деталь может свидетельствовать о неудавшемся, условном самоубийстве. По крайней мере, ничто, кроме убежденности рассказчика, не доказывает наступления смерти.

Вся первая глава – это воспоминание. Все глаголы здесь – в прошедшем времени. В сцене расправы повествователь оговаривается, что его точка зрения ретроспективная: «И как живая картина, стоит эта сцена у меня в памяти» (303). Воспоминание характеризуется, как минимум, неточной последовательностью происходящего («Но я не знаю, куда поместить эту минуту, в начало или в самый конец» (304)). Невозможно определить, из какого «настоящего» говорит повествователь, на каком временном отрезке истории он находится. Неопределенность временного плана манифестируется самим героем: перед самоубийством он символически швырял часы до тех пор, пока они не остановились, а после подтвердил условность временного модуса: «Через некоторое время, если вообще тут можно говорить о времени, выяснилось, что после наступления смерти, человеческая мысль продолжает жить по инерции» (307), – или: «Ничего не было общего между моим временем и чужим» (325).

Частотным в произведении является слово *фантазия*. Фантазия – механизм творчества, инструмент, регулирующий загробную жизнь повествователя. Все происходящее с ним – это «очаровательный прием со стороны фантазии, управляющей жизнью» (311). Так, жизнь после самоубийства показана как условность. Она условна в той же мере, как условно художественное произведение. Можно менять конфигурацию, добавлять и переставлять случайности: «Есть острая забава в том, чтобы, оглядываясь на прошлое, спрашивать себя: что было бы, если бы... заменять одну случайность другой, наблюдать, как из какой-нибудь серой минуты жизни, прошедшей незаметно и бесплодно, вырастает дивное розовое событие, которое в свое время так и не вылупилось, не просияло. Таинственная эта ветвистость жизни, в каждом мгновении чувствуется распутье, – было так, а могло бы быть иначе, – и тянутся, двоятся, троятся несметные огненные извилины по темному полю прошлого» (310).

Следующее семантическое поле – ‘психические отклонения’:

- повествователь характеризует Вайнштока и признает, что обнаружил в нем родственную черту – «склонность к навязчивым идеям»;

- в первой главе рассказчик воображает «человека, потерявшего рассудок оттого, что он начал бы явственно ощущать движение земного шара» (301);

Роман Богданович о Смурове: «склонность к краже явление чисто патологическое», «мы имеем дело не с преступником, а с душевнобольным» (336).

Центральный мотив повести – *соглядатайство*. Повествователь – *соглядатай*. Он затевает «охоту, *соглядатайство*, безумную попытку изловить Смурова» (336), он «холодный, настойчивый, неутомимый *наблюдатель*» (328), «*всегда зрячий*». В финале очевидна концентрация лексики в значении ‘наблюдать, смотреть’ (в пределах одного предложения): «Я понял, что единственное *счастье* в этом мире – это *наблюдать, соглядатайствовать, во все глаза смотреть на себя, на других*, – не делать никаких выводов, – *просто глазеть*. Клянусь, что это *счастье*. И пускай сам по себе я пошловат, подловат, пускай никто не знает, не ценит того замечательного, что есть во мне, – моей *фантазии*, моей эрудиции, моего *литературного дара*... Я *счастлив* тем, что могу *глядеть* на себя, ибо всякий человек занятен, – право же занятен!» (345).

В этом фрагменте мотив соглядатайства пересекается с мотивами счастья и литературного дара. Счастье – это творчество. Наблюдатель – это художник, писатель:

- «Какое еще нужно напряжение, до какой еще пристальности дойти, чтобы словами передать зримый образ человека?» (312);
- о литературной условности персонажа и эпизода, в котором он участвует, говорит трижды повторяющееся двойное имя горничной – «...Гретхен или Гильда...»;
- «Ваня, как все другие, только воображение мое, только зеркало» (339);
- «навсегда оставил Ваню на балконе, вместе с ветром, вместе с мутным весенним небом, вместе с таинственным басовым звуком невидимого аэроплана» (341) (писатель, который «отпускает» своего персонажа).
- «Меня же нет. Но Смуров будет жить долго» (344).

В пьесе А.П. Чехова «Чайка» беллетрист Тригорин говорит о себе, что он постоянно наблюдает, а не живет – это неотъемлемая черта профессии. Подобное видим в следующем фрагменте: «Я же, всегда обнаженный, всегда *зрячий*, даже во сне не переставал *наблюдать* за собой, ничего в своем бытии не понимая, шалея от мысли, что не могу забытья, и завидуя всем тем простым людям – чиновникам, революционерам, лавочникам, – которые уверенно и сосредоточенно делают свое маленькое дело. У меня же облочки не было» (300–301).

Резюмируя, отметим двойственность ключевых слов. Условность, которая соотносится с обманом восприятия, свидетельствует о психиче-

ском заболевании героя. Условность, соотносимая с фантазией, воображением, работой мысли, – это искусство. Призрак – это потусторонность в двух значениях (смерть и искусство). Через потусторонность смерти делается попытка познать потусторонность искусства.

Список литературы

1. Басилашвили К. Роман Набокова «Соглядатай» [Электронный ресурс] // Владимир Владимирович Набоков. URL: <http://nabokov-lit.ru/nabokov/kritika/basilashvili-soglyadataj.htm> (дата обращения: 01.03.2022).
2. Долинин А. Истинная жизнь писателя Сирина: от «Соглядатай» – к «Отчаянию» // Набоков В. В. Собрание сочинений русского периода: в 5 т. Т. 3. Санкт-Петербург: Симпозиум, 2006. С. 9–41.
3. Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Работы по поэтике выразительности: Инварианты – Тема – Приемы – Текст. Москва: Прогресс, 1996. 344 с.
4. Набоков В. В. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 2. Москва: Правда, 1990. 448 с.
5. Некрасов Н. А. «Внимая ужасам войны...» [Электронный ресурс] // Интернет-библиотека Алексея Комарова. URL: <https://ilibrary.ru/text/1126/p.1/index.html> (дата обращения: 01.03.2022).
6. Пушкин А. С. Роман в стихах «Евгений Онегин». Глава VIII. Строфа XXIV [Электронный ресурс] // Евгений Онегин. URL: <http://www.poetry-classic.ru/8-24.html> (дата обращения: 01.03.2022).
7. Смирнов И. Как Владимир Набоков обманывал читателей. «Соглядатай» – повесть об экранизации литературы [Электронный ресурс] // Звезда. URL: <https://zvezdaspb.ru/index.php?page=8&nput=3311> (дата обращения: 01.03.2022).
8. Смоленская М. А. Проблема точки зрения в произведении с «ненадежным» нарратором (на материале повести В. Набокова «Соглядатай») // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. 2021. Т. 23. № 79 (1). С. 151–154.
9. Фатеева Н. А. Синтез целого: на пути к новой поэтике [Электронный ресурс] // CoolLib. URL: <https://coollib.com/b/298248-natalya-aleksandrovna-fatееva-sintez-tselogo/read> (дата обращения: 01.03.2022).

METHODS OF MEANING FORMATION IN V. NABOKOV'S STORY "THE EYE"

N. V. Semyonova, E. V. Shmelyova

Tver State University, Tver

The article considers the category of “point of view” as a technique in V. Nabokov’s short prose. The influence of the system of points of view on the reconstruction of a reliable event in the story “The Eye” is analyzed. From episode to episode, the possibility of an event is denied. This is facilitated by the inability to determine the bearer of the point of view (the main character – the

narrator – the inner author). The theme of the work becomes important, not the plot. This is confirmed by the analysis of the verbal level (keywords).

Keywords: *point of view, event, theme, otherworldly*

Об авторах:

СЕМЕНОВА Нина Васильевна – доктор филологических наук, профессор кафедры истории и теории литературы Тверского государственного университета (170100, г. Тверь, ул. Желябова, 33), e-mail: Semenova.NV1@tversu.ru.

ШМЕЛЁВА Елизавета Васильевна – аспирант кафедры истории и теории литературы Тверского государственного университета (170100, Тверь, ул. Желябова, 33), e-mail: lizashmeleva@gmail.com.

About the authors:

SEMENOVA Nina Vasilevna – Doctor of Philology, Professor at the Department of History and Theory of Literature, Tver State University (170100, Tver, Zhelyabov str., 33), e-mail: Semenova.NV1@tversu.ru.

SHMELYOVA Elizaveta Vasilievna – Postgraduate Student at the Department of History and Theory of Literature, Tver State University (170100, Tver, 33 Zhelyabova Str.), e-mail: lizashmeleva@gmail.com.

Дата поступления рукописи в редакцию: 09.08.2022 г.

Дата подписания в печать: 02.09.2022 г.