

УДК 81'41

## **ЯЗЫКОВЫЕ МАРКЕРЫ АВТОРСКОЙ ПОЗИЦИИ В НОВЕЛЛЕ В. НАБОКОВА «ХВАТ»**

**Н.В. Семенова**

Тверской государственный университет, Тверь

В статье рассматривается функционирование местоимения «мы» в новелле В. Набокова «Хват». С позиций «двуголосого слова» М.М. Бахтина определяются разные способы создания многозначности и двусмысленности в литературном тексте.

**Ключевые слова:** «двуголосое слово», местоимение «мы», точка зрения, автор, В. Набоков.

Определяя существо «непрямого говорения», М.М. Бахтин писал: «Автора нельзя отделять от образов персонажей, так как он входит в состав этих образов как их неотъемлемая часть (образы двуедины и иногда двуголосы) [1: 323]. По отношению к Набокову «двуголосость» персонажей является почти обязательным их качеством, и особые возможности для проведения «по голосам» собственной позиции предоставляют местоимения. В частности, лингвисты отмечают, что при использовании местоимения «мы» многозначность может возникать в плане как смысловых, так и экспрессивных значений [6: 482–483]. Примером может служить функционирование местоимения «мы» в новелле Набокова «Хват». Начало новеллы – это «как бы условный внутренний монолог, которого нет на самом деле, но который в принципе мог бы быть представлен» [7: 63]. Он являет собой образец бытовой речи с характерным для нее «вульгарным стилем» [7: 57].

«Наш чемодан тщательно изукрашен цветными наклейками, – Нюрнберг, Штутгарт, Кельн (и даже Лидо, но это подлог); у нас темное, в пурпурных жилках, лицо, чёрные подстриженные усы и волосатые ноздри; мы решаем, сопя, крестословицу. В отделении третьего класса мы одни, и посему нам скучно» [2: 375].

В употреблении местоимения «мы» можно усмотреть так называемое «монаршее мы», которое имеет значение 'возвеличение', 'утверждение собственного достоинства' [6: 483]. Не случайно сюда включен и момент развенчания, где скобки маркируют авторский голос («и даже Лидо, но это подлог») [2: 375]. Лидо – фешенебельный курорт в Италии, и маршруты коммивояжера, торгующего мелким галантерейным товаром, там, очевидно, не проходили. При этом нельзя не отметить странности автоописания: «тёмное, в пурпурных жилках лицо», «волосатые ноздри», «решаем, сопя» – все эти характеристики содержат явно негативную коннотацию – животность. В этих оценках слышен скорее голос автора, а не персонажа. К тому же в композиции новеллы первый абзац – это традиционный авторский пролог: представление героя, сведения о профессии, внешности. Авторской точке зрения в плане идеологии, казалось бы, должно соответствовать другое грамматическое оформление – местоимение «он».

Вот как выглядел бы набоковский текст в случае последовательной замены местоимения «мы» местоимением «он» и, соответственно, местоимения «наш» местоимением «его».

«Его чемодан тщательно изукрашен цветными наклейками, – Нюрнберг, Штутгарт, Кельн (и даже Лидо, но это подлог); у него тёмное, в пурпурных жилках, лицо, чёрные подстриженные усы и волосатые ноздри; он решает, сопя, крестословицу. В отделении третьего класса он один, и посему ему скучно».

Нетрудно заметить, что эксплицированная в плане фразеологии точка зрения автора разрушает «вульгарный стиль» бытовой речи (приметой бытовой речи как раз является легко осуществимая мена точек зрения). А поскольку именно «фразеологическое использование чужой точки зрения нередко имеет иронический или издевательский оттенок» [7: 57], с отказом от неё исчезает авторская ирония.

Можно предположить, что в данном случае имеет место совмещённая, или «докторская», точка зрения («Ну как мы себя чувствуем?» – реплика доктора в сторону пациента) [6: 483]. Борис Успенский приводит другой пример – обращение к ребёнку «Какие мы красивые!», где использование местоимения «мы» вместо «ты» передает «оттенок соучастия, неразделимости, характерный в отношении к маленькому ребёнку» [7: 58]. В данном случае для нас особенно важно указание на «неразделимость» (психологи говорят в этом случае о симбиотической связи матери и ребёнка).

Набоков, на наш взгляд, совершает в языке художественной литературы то, чего, возможно, никто не совершал до него: он предельно сокращает дистанцию между автором и героем, используя лексическую многозначность, данную в языке, и создавая собственные значения. Местоимение «мы» в этом контексте будет обозначать «я и мой герой».

Очевидно, ту же природу имеет происхождение сквозного набоковского мотива – «автор «отпускает» героя», – что соответствует перерыву в процессе письма или в финале. Новелла «Облако, озеро, башня» заканчивается тем, что повествователь отпускает Василия Ивановича со службы, но, вернее, что это делает автор по отношению к своему герою:

«По возвращении в Берлин он побывал у меня. Очень изменился. Тихо сел, положив на колени руки. Рассказывал. Повторял без конца, что принуждён отказаться от должности, умолял отпустить, говорил, что больше не может, что сил больше нет быть человеком. Я его отпустил, разумеется» [4: 427].

В «Даре» персонажи дважды уходят из романа, «туманятся», переживают свою литературную смерть. «И тут все они стали понемногу бледнеть, зыблиться произвольным волнением тумана – и совсем исчезать... и вот исчезло все» [3: 329]. В финале герои «вышагивают» из романа в жизнь: «Когда я иду так с тобой, медленно-медленно, и держу тебя за плечо, все немного качается, шум в голове, и хочется волочить ноги, соскальзывает с пятки левая туфля, тащимся, тянемся, туманимся, – вот-вот истаем совсем» [цит. раб.: 330]. То же происходит с мотивами и темами из романа о Чернышевском:

«Мотивы жизни Чернышевского теперь мне послушны, – темы я приручил; они привыкли к моему перу; с улыбкой даю им удалиться: развиваясь, они лишь описывают круг, как бумеранг или сокол, чтобы затем снова вернуться к моей руке;

и даже если иная уносится далеко, за горизонт моей страницы, я спокоен: она прилетит назад, как вот эта прилетела» [3: 212].

Связь героя и автора в новелле «Хват» настолько тесная, что в какой-то момент автор наделяет героя свойствами своего зрения, что специально подчеркнуто в тексте. Персонаж из окна поезда разглядывает «барышню в белом джемпере» на платформе, а потом со слов «не смотреть, но все равно будем фиксировать» происходит смена фокуса.

«В лучах напряженного взгляда она начинает млеть и слегка расплываться. Сейчас сквозь неё проступит всё, что за ней, – мусорный ящик, реклама, скамья. Но тут, к сожалению, пришлось хрусталику вернуться к нормальному состоянию, – все передвинулось, мужчина вскочил в соседний вагон, поезд тронулся, она вынула из сумки платок... ритмично покачивая платком, уплыла» [2: 376].

Герой не должен видеть этой её «прозрачности», потому что она в одном с ним измерении художественного пространства – это свойство зрения автора. Слова с семантикой ‘прозрачность’ ещё дважды возникают в тексте. Герой видит, что в вагон вошла черноволосая дама в «полупрозрачном, как желатин, пальто непроницаемом, может быть, для дождя, но не для взгляда» [2: 376]. Здесь отчасти пародируется предшествующий эпизод: «прозрачное» пальто как раз проницаемо для взгляда персонажа.

Той же цели подчинено тройное именование героя «Константин, Костя, Костенька». На первый взгляд, кажется, что тройное именование соответствует трём разным точкам зрения. «Константин» – точка зрения самого героя: так он представляется в своём воображении случайной знакомой: «Ещё возможность: она окажется русской. Позвольте представиться: Константин... фамилию, пожалуй, не говорить, – или, может быть, выдумать? Сумароков. Да, родственники» [2: 375] (для нерусских эта аллюзийная отсылка лишается смысла). «Костя» – имя, которое он называет попутчице в поезде: «А я просто Костя, – Костя и никаких» [цит. раб.: 380]. «Костенька», скорее всего, точка зрения жены, что соответствует её именованию в новелле: «Катенька». Но тройное именование зараз («Константин, Костя, Костенька трижды смачно поцеловал свою ладонь и осклабился» [цит. раб.: 376]) может принадлежать только автору, по отношению к литературному персонажу оно демонстрирует короткую связь между творцом и его созданием.

Среди значений местоимения «мы» базовым является значение: ‘указание на группу лиц, в состав которых входит лицо говорящее’ [6: 482]. Степенью предельного обобщения можно считать использование личного местоимения «мы» с примыкающим к нему указательным местоимением «все».

В финале новеллы В. Шукшина «Хахаль» развязке предшествует попытка героя сформулировать некую притчевую мудрость – паремию. «Все мы какие-то...», – подумал он и о себе. И не додумал» [8: 37]. Во втором абзаце новеллы «Хват» дается формула: «Психоанализ: *мы все* Эдипы» [2: 375]. Сам сюжет представляет бытовую версию психоанализа: если первое сексуальное желание направлено на мать, то вся последующая жизнь – это поиски её замещения. Именно об этом размышляет герой:

«Поздно вечером приедем в маленький сладострастный город. Свобода действий! Аромат коммерческих путешествий! Золотой волосок на рукаве пиджака! О

женщина, твоё имя – золотце... Так мы называли нашу маму, а потом – Катеньку. Психоанализ: мы все Эдипы» [цит. раб.: 375].

Потом в поезде Костя снова мечтает о «золотистой егозе», а его любовное фиаско связано с тем, что интрижка была затеяна с брюнеткой, не повторяющей привычный типаж. Вывод, который будет сделан, вновь подтверждает доктрину психоанализа: «Нет, нам нравятся маленькие блондинки, запомнить это раз навсегда» [цит. раб.: 382].

Отношение Набокова к Фрейдю известно: Фрейда он называл «венским шаманом». Да и сегодня половина интеллектуалов считает, что Фрейд оболгал человечество. Чисто набоковским является уравнивание фрейдизма с пошлостью: две рискованные любовные истории сопровождаются абсолютно тождественной реакцией: «Фуй, – произнесла она с улыбкой» [цит. раб.: 378] (разница только в знаках препинания, во второй раз вместо запятой ставится восклицательный знак: «Фуй! – произнесла она с улыбкой» [цит. раб.: 383]).

Местоимение «мы» в первых трёх абзацах полностью вытесняет местоимение «я». «Я» появляется там, где идёт «оплотнение» персонажа, когда герой строит планы любовных приключений: «Крайне расположен. Ведь как там ни верти, а главное в жизни – здоровая романтика. Не могу думать о торговле, пока не пойду навстречу моим романтическим интересам» [цит. раб.: 375] (в определённо-личном предложении восстанавливается подлежащее – местоимение «я»). «Я» появляется и в описании конкретных событий: «Но я забыл номер дома. Нет, помню: 27. Но, во всяком случае, можно предположить, что я забыл, – никто не обязан иметь такую память. Представляю, какой был бы скандал, если бы я ей доложил сразу после» [цит. раб.: 383].

Грамматические конструкции, которые предполагают местоимение «мы», возникают в составе несобственно-прямой речи. Во всех этих случаях им можно приписать «значение «возвеличение», утверждение собственного достоинства» [6: 483]. Они характеризуют действия героя, который чувствует себя «любовным Геркулесом»: «А Костя между тем думал: знаем мы этих родителей и директоров. Все врёт. А очень недурна. Грудь, как два поросеночка, узкие бедра. Видно, не дура выпить. Закажем, пожалуй, пива... Костенька любовно уложил образцы в чемодан и поставил его обратно на полку, ну, что ж, – приступим» [2: 379].

В финале новеллы местоимение «мы» ещё содержит претензию на авторитетность истины («Нет, нам нравятся только маленькие блондинки, – запомнить это раз навсегда») [цит. раб.: 383]. Но в последнем абзаце авторитетность сменяется иронией, «голос» персонажа звучит всё менее явно, а в последнем предложении затихает совсем. «В поезде битком набито, жарко. Нам как-то не по себе, нам хочется не то есть, не то спать. Но когда мы наедемся и выспимся, жизнь похорошеет опять, и заиграют американские инструменты в весёлом кафе, о котором рассказывал Ланге. А затем, через несколько лет, мы умрём» [цит. раб.: 383]. Последняя сентенция – это точка зрения Другого, транслированная повествователю и переадресованная герою. Здесь имеет место «как бы скольжение авторской позиции, когда говорящий в процессе речи незаметно меняет свою позицию» [7: 51]. О «потусторонности» не может думать герой, подобный набоковскому. В этом смысле финал «Хвата» может быть соотнесен с финалом «Лолиты», где в размышлениях о потусторонности смерти и потусторонности искусства тоже звучит голос автора: «Говорю я о

турах и ангелах, о тайне прочных пигментов, о предсказании в сонете, о спасении в искусстве. И это – единственное бессмертие, которое мы можем с тобой разделить, моя Лолита» [5: 376].

Интересно, что «многоголосность» новеллы, проведение авторской позиции по голосам не остались незамеченными в двух российских театральных постановках «Хвата».

В спектакле Театра у Никитских ворот часть дискурса Костеньки передаётся актрисой, играющей Зонью Бергман. Она же произносит за героя последние слова финальной фразы новеллы. Костя: «А затем, через несколько лет...» – Зонья: «мы умрём». Очевидно, такую реплику режиссер не мог доверить герою-пошляку.

В постановке Тараса Кузьмина (художественный коллектив «Артель Кузьмы Шампанского» в Твери) введена фигура двойника главного героя – это, по замыслу режиссера, его совесть. В финале спектакля исполнитель главной роли выходит на сцену в условном костюме – сером балахоне – и проговаривает речитативом последнюю фразу – отчасти измененную: «Мы едим, мы пьём, а потом мы умрём». Кратность, повтор – ритмический и лексический – становятся в этом случае эквивалентом значения «мы все».

### Список литературы

1. Бахтин М.М. Собрание сочинений в 7 т. М.: Русские словари, Т. 5. 1996. 731 с.
2. Набоков В.В. Собрание сочинений в 4 т. М.: Правда, Т. 2. 1996. 448 с.
3. Набоков В.В. Собрание сочинений в 4 т. М.: Правда, Т. 3. 1996. 479 с.
4. Набоков В.В. Собрание сочинений в 4 т. М.: Правда, Т. 4. 1996. 496 с.
5. Набоков В.В. Собрание сочинений. Американский период в 5 т. Т. 2. СПб.: Симпозиум, 1996. 672 с.
6. Розенталь Д.Э. Русский язык. Справочник-практикум. М.: Мир и образование, 2009. 752 с.
7. Успенский, Б.А. Поэтика композиции // Семиотика искусства. М.: Языки русской культуры, 1995. 360 с.
8. Шукшин, В.М. Шире шаг, маэстро! М.: Вагриус. 2003. 464 с.

### LANGUAGE MARKERS OF THE AUTHOR'S POSITION IN V. NABOKOV'S SHORT STORY «A DASHING FELLOW»

**N. V. Semenova**  
Tver State University, Tver

In the article the functioning of the «we» pronoun in V. Nabokov's short story «A Dashing Fellow» is discussed. From the perspective of M. Bakhtin's «double-voiced word» different ways to create polysemy and ambiguity in the literary text are defined.

**Keywords:** «double-voiced word», «we» pronoun, point of view, author, V. Nabokov.

*Об авторе:*

СЕМЕНОВА Нина Васильевна – доктор филологических наук, профессор кафедры теории литературы Тверского государственного университета, e-mail: ninasemenova@yandex.ru

