

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 ослабилась» [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: Фрейд 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

