

А. О. Дроздова

студентка группы 27Ф1301

ФГАОУ ВО «Тюменский государственный университет»

ТИП РАССКАЗЧИКА-НАБЛЮДАТЕЛЯ И ТЕМА ДВОЕМИРИЯ В РАССКАЗЕ В. НАБОКОВА «НЕЖИТЬ»

Ключевые слова: двоемирие, перцепция, пространство, повествователь, точка зрения.

Рассказ «Нежить» опубликован вместе с первыми стихотворениями Набокова в журнале «Руль» в 1921 г. В рассказе затрагивается тема «потусторонности»: пространства реальности и ирреальности зрительно противопоставлены, реальный мир представлен как «зрительная иллюзия», отражение мира небесного: «В этом мире страшном, не нашем (Боже!..), / буквы жизни и целые строки / наборщики переставили...» [4, с. 619].

Следует отметить, что в более поздних произведениях В. Набокова наличие этой темы не так очевидно, однако, как отмечает Вера Набокова, она, как «водяной знак», пронизывает все творчество писателя [Там же, с. 19]. В рассказе «Нежить» формируются приемы, позволяющие изобразить пространство потустороннего как пространство визуально неохватное, зрительное восприятие которого связано с определенными трудностями. Перцептивное восприятие мира «ирреального» требует особого типа зрения, которым обладает герой-медиатор, нарратор-наблюдатель. Взгляд наблюдателя направлен и в потусторонний ирреальный мир, недоступный для других людей, и в пространство реальности, в мир обыденности.

В рассказе герой переходит в иное пространство, представленное как онирическое, с помощью «посредника»: в гости к эмигранту приходит Леший, который рассказывает о том, как Русь покидает ее «нежить», а пространство родины постепенно разрушается. Здесь присутствует неаукториальный повествователь 2-го типа (рассказчик): он эмигрант, тоскующий по своей родине (с образом родины связывается образ возлюбленной — «белое платье») [4, с. 30] (*здесь и далее текст цитируется по приведенному в списке литературы источнику*), и несмотря на то, что род деятельности рассказчика не называется, можно предположить, что он является писателем. Так, в начале повествования рассказчик сидит за письменным столом и обводит тень чернильницы. Это действие является оптической метафорой творческого процесса: рассказчик рисует «силуэт» чернильницы, которая является художественным инструментом как для художника, так и для писателя. Художник, рисуя силуэт, и писатель, включающий в свое произведение элементы фантастического, ставят своей целью отображение действительности с помощью намека. Т. Смолярова обращает внимание, что силуэт антиноминативен — «не вдаваясь в детали, выделяет главное, обнажает скрытое», — и приводит слова Эриха Голлербаха, который называет силуэт «намеком на незримое» [5, с. 118].

Само повествование очерчивает «силуэт» действительности: «незримое» (нежить, существа потустороннего мира) становится зримым, при этом «удивительным» для персонажей является не сам факт перехода мистического существа в реальный мир, а то, что реальный мир разрушается. Увиденная деструкция пространства поражает Лешего: примечательно, что разрушение показывается через определенные визуальные образы, которые вводятся в повествование с помощью глаголов зрительного восприятия: «вижу, березки хрустят...», «глядь, бора и нет...», «вижу, лежат люди...», «как ближе взглянул, так и обмер». Эти образы статичны, они составляют центр повествования: используются глаголы настоящего исторического времени («лежат», «трещит» и т. д.), которые позволяют рассказчику-писателю представить апокалипсическую картину разрушения родного дома в настоящем времени, при этом действительным свидетелем описываемых событий в прошлом был другой наблюдатель — Леший. Таким образом, в рассказе точка зрения перемещается между наблюдателями, а сам процесс зрительного восприятия, относящийся

к прошлому, воспроизводится, передается от одного нарратора к другому через движение точки зрения.

Несмотря на то, что «доминирующая» точка зрения принадлежит рассказчику-писателю, особое место в произведении занимают внутренние монологи Лешего, с помощью которых выражена идеологическая точка зрения. Физическая точка зрения, прикрепленная к рассказчику и определяющая хронотоп произведения (место действия — кабинет рассказчика, время действия — период после эмиграции, воспринимаемый персонажами как настоящее время), выполняет роль рамки и представляет собой «общий» пространственно-временной пласт произведения. Рассказчик выступает как скриптор, он фиксирует в том числе и внешность Лешего.

Визуальные образы в этом рассказе являются метафорой потусторонности: в портрете Лешего преобладают серые и зеленые цвета («мшисто-серый клок», «бледно-серебристая бровь», «дымчато-зеленый» правый глаз) — цвета мха и леса. Тень привносит асимметрию в описание лица Лешего: «правый глаз был еще в тени, левый пугливо глядел на меня», «мшисто-серый клок на виске», «едва приметная бровь». Асимметрия в антропоморфном облике Лешего указывает на его неземное происхождение (например, у Гоголя: «осадила сивухой, одноглазый черт» [2, с. 12], «чтоб его, одноглазого черта, возом переехало» [1, с. 123]; у Ф. Сологуба: «Лихо мое, одноглазое, дикое Лихо!» [6, с. 19]). Несмотря на то, что описание световых акцентов служит выделению предмета, обозначает его важность и становится средством выражения «удивительного», в рассказе используется антиприем: тень скрывает удивительное, недоступное взгляду, образ восприятия становится непрозрачным, а значит, приобретает определенную глубину. Знаменательно, что тень накладывается на глаза Лешего, которые, являясь средством визуальной перцепции, становятся объектом восприятия со стороны рассказчика-наблюдателя.

Именно встреча взглядов и последующая фиксация на взгляде Лешего предваряют смену рассказчика: «он нагнулся ко мне, мягко заглянул в глаза». Глаза Лешего описываются в рассказе трижды. В первый раз глаза являются объектом наблюдения рассказчика, поэтому особое внимание уделяется цвету (зрачок «рдел»). Восприятие цвета — первый этап перцепции, предшествующий восприятию формы и фактуры. В следующем эпизоде, где Леший обращается

к рассказчику и вместе с ним вспоминает лес, описывается взгляд Лешего, он оценивается как «мягкий»: устанавливается зрительный контакт между рассказчиком и Лешим, при этом взгляд приобретает глубину. Восприятие фактуры знаменует следующий этап зрительного восприятия. Физическая «точка зрения» также перемещается — она обращена глубже в прошлое. Воспоминания Лешего передаются рассказчику-писателю, его сознание проецируется вовне. В эпизоде, где монолог Лешего достигает эмоционального пика, рассказчик вновь обращает внимание на глаза Лешего: «глаза его блестели, как мокрые листья». Леший уже не является частью леса, его хозяином, а предстает самим лесом. Точка зрения одного наблюдателя сменяется хорovým зрением (термин «хоровое зрение» употребляет Т. Смолярова для характеристики системы наблюдателей в стихотворении Державина «Крестьянский праздник» [5, с. 391]). Несмотря на то, что хранители Руси умирают в изгнании, финал рассказа позволяет говорить о том, что родина обретена героем вновь: пространство России накладывается и переносится на «чужое» пространство.

Монологи Лешего пробуждают в рассказчике воспоминания о прошлом, обращают его взгляд вовнутрь себя. Этот взгляд описывается как мнимое ослепление («Голос его словно ослепил меня, в глазах запестрело, голова закружилась; я вспомнил счастье, гулкое, безмерное, невозвратное счастье...») и как сон («твоя тоска, по сравнению с моею буйной, ветровою тоской, — лишь ровное дыханье спящего»). Мишель Фуко называет вырванный или ослепленный глаз метафорой рефлексии [7, с. 125-126]; сон же сам по себе создает пространство, которое существует только в сознании спящего. Таким образом, пространство России проецируется в сознание рассказчика. Схожая мысль выражена в ранней статье Набокова «Определения». Родина живет в сознании человека, но, кроме того, она жива, пока живо искусство: «Термин “эмигрантский писатель” отзывает слегка тавтологией. Всякий истинный сочинитель эмигрирует в свое искусство и пребывает в нем. У сочинителя русского любовь к отчизне, даже когда он ее по-настоящему не покидал, всегда бывала ностальгической. <...> В течение двадцати последних лет, развиваясь за границей, под беспристрастным европейским небом, наша литература шла столбовой дорогой, между тем как, лишенная прав вдохновения и печали, словесность, представленная в самой России,

растила подсолнухи на задворках духа» [цит. по: 4, с. 12]. Процесс творчества — процесс обретения «прежней» России, создание художественного метапространства, в котором с помощью родного языка фиксируются воспоминания о родине.

Слово в рассказе Набокова сильнее «горя» и даже времени, так как оно сохраняет воспоминания. Осознание возможности синтеза с помощью языка выступает как творческий импульс для рассказчика-писателя, он и является ответом на вопрос о спасении родины: отчизна сохранится через слово и язык, в мире искусства.

Рассказ «Нежить» демонстрирует формирование в творчестве В. Набокова типа рассказчика-наблюдателя, наделенного особым внутренним зрением. Взгляд внутрь самого себя помогает рассказчику-изгнаннику обрести в собственных воспоминаниях потерянную родину. Создается новое метафизическое пространство родины, наделенное свойствами ирреального: оно может наделяться чертами потустороннего пространства, оживляться (например, каждая локация имеет своего хозяина-хранителя). Таким образом, в рассказе формируется концепция инобытия России, которая будет воплощена позднее и в крупной прозе писателя.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гоголь Н. В. Вечера на хуторе близ Диканьки // Полное собрание сочинений и писем: в 23 т. Т. 1. М.: Наука, 2003. С. 67-245.
2. Гоголь Н. В. Шинель // Собрание сочинений: в 8 т. Т. 3. М.: Правда, 1984. С. 121-151.
3. Долинин А. Истинная жизнь писателя Сирина // Набоков В. В. Собрание сочинений русского периода: в 5 т. Т. 1 / сост. Н. Артеменко-Толстой. СПб.: Симпозиум, 2004. С. 9-25.
4. Набоков В. В. Собрание сочинений русского периода: в 5 т. Т. 1 / сост. Н. Артеменко-Толстой; предисл. А. Долинина; прим. М. Маликовой. СПб.: Симпозиум, 2004. 832 с.
5. Смолярова Т. Зримая лирика. Державин. М.: Новое литературное обозрение, 2011. 608 с.
6. Сологуб Ф. Полное собрание стихотворений и поэм: в 3 т. Т. 2, кн. 1. СПб.: Наука, 2014. 990 с.
7. Фуко М. О трансгрессии // Танатография Эроса / сост. С. Л. Фокин. СПб.: Мифрил, 1994. С. 117-138.