

А. О. Дроздова, г. Тюмень

ПЕРЕВЕРНУТОЕ ВИДЕНИЕ В РАССКАЗЕ В. В. НАБОКОВА «ПАСХАЛЬНЫЙ ДОЖДЬ»

Одной из главных тем как раннего, так и зрелого творчества В. В. Набокова является тема «потусторонности». Она связана с характерной для произведений Набокова бинарной моделью мира, где реальность и ирреальность меняются местами, искусство гармонизирует хаос действительности, а необъяснимые случайности входят в цикл исторических повторений. В предисловии к сборнику стихотворений жена писателя Вера Набокова выделяет «метафизичность» произведений мужа: «... хочу обратить внимание читателя на главную тему Набокова. Она, кажется, не была никем отмечена, а между тем ею пропитано все, что он писал; она, как некий водяной знак, символизирует все его творчество» [7: 5].

«Потусторонность» как организующий принцип художественного мира присуща не только зрелой прозе В. В. Набокова (романы «Защита Лужина», «Приглашение на казнь», «Бледный огонь», рассказ «Пильграм» и др.), но и его раннему творчеству. Так, уже в рассказах 1920-х гг. присутствует сюжет взаимодействия героя с иной реальностью. Это взаимодействие проявляется прежде всего в даре «глубокого зрения», в способности видеть незримое. В рассказе 1924 года «Пасхальный дождь» этим даром наделяется вернувшаяся в Швейцарию гувернантка, которая тоскует по России, стране, которую она прежде не любила и считала чужой. В Страстную субботу гувернантка делится своими переживаниями с супружеской парой — русскими эмигрантами, которые холодно относятся к ее сентиментальному рассказу, поскольку имеют свои невысказанные сакральные воспоминания о родине. Героиня испытывает разочарование, в пасхальную ночь она заболевает и неделю находится в пограничном состоянии — пережив подобие «смерти», гувернантка обнаруживает способность видеть то, что недоступно человеческому глазу.

Субъектом видения в рассказе выступает аукториальный повествователь, который выполняет функции нарратора и наблюдателя. Выбор такого типа повествователя неслучаен: точка зрения повествователя динамична, что позволяет создать впечатление присутствия нескольких субъектов визуальной перцепции — такая множественность зрительных планов, как отмечает Б. А. Успенский, положена в основу кинематографического приема монтажа [9: 10].

Во-первых, прием монтажа использован в тех эпизодах, где точки зрения повествователя и персонажа сближаются. Так, взгляд повествователя сфокусирован в точке между поверхностью и «глубиной» объекта восприятия, что маркируется переходом к несобственно-прямой речи: повествователь визуализирует мысли персонажа и в то же время наблюдает за ним на определенной дистанции. К примеру, прежде чем перейти к визуализации внутренней речи героя, взгляд наблюдателя скользит по предметам внешнего мира («цвели яблони», «гладкая лужа», «горы... подернуты дымкой») [1: 118]) и лишь затем фокусируется на самом персонаже. Общий план изображения сменяется крупным: например, описываются руки Жозефины, после чего повествователь принимает точку зрения героини. Таким образом, план идеологии, связанный с несобственно-прямой речью («В России... где ныне Бог вещь что творится...») [1: 119]), пересекается с пространственно-временным планом изображения: процесс воспоминания отождествляется с взглядом вовнутрь самого себя, с переходом в пространство памяти.

Во-вторых, монтаж сопутствует смене внутренних точек зрения разных персонажей. К примеру, этот прием используется в эпизодах диалога, где переход к другой точке зрения не состоит из нескольких этапов, как во фрагментах максимального сближения точек зрения героя и повествователя, а, наоборот, осуществляется в один этап, внезапно для читателя. Резкая смена точки зрения позволяет подчеркнуть разницу в миропонимании персонажей, противопоставить «пространство памяти», индивидуальное для каждого субъекта восприятия. В сцене диалога Жозефины и семьи Платоновых в связи с изменением точки зрения появляется несобственно-прямая речь, которая может принадлежать только Платоновым. Интересно, что мысли двух персонажей сливаются в один внутренний голос: Жозефина именуется «старухой», используются лексемы «безвкусно», «многословно» [1: 120-121]. Пространство России в сознании Платоновых создается из воспоминаний о Крыме, об убийстве сына, о домовый церкви на Почтамтской. Если зрение для Жозефины является средством проникновения в собственное иллюзорное пространство памяти, то для Платоновых зрение является также способом коммуникации:

«Хотелось молчать, думать о своем, говорить одними взглядами...» [1: 121]. Разговаривая с Жозефиной, они фокусируют взгляд на деталях («украдкой взглянул себе на кисть, на циферблат под решеточкой» [1: 121]), но при этом не смотрят на героиню — не создают репрезентативное пространство взглядов, так как зримые объекты, напоминающие родину, имеют разное содержание для персонажей. Примечательно, что в описании глаз Жозефины с точки зрения Платоновых подчеркивается цвет, так как взгляд горничной для Платоновых лишен глубины, плоскостен.

Одним из значимых образов визуальной системы в произведениях Набокова является образ «божественного ока», всевидящего наблюдателя. Переход в иное пространство связывается со зрительной коммуникацией между божественным наблюдателем и человеком: диалог взглядов может произойти в открытом внешнем пространстве в условиях изоляции героя. Так, в рассказе «Пасхальный дождь» Жозефина отвергнута семьей эмигрантов, но в то же время открыта для окружающего мира. Неспособность вести диалог с другими субъектами восприятия определяет возникновение способности расширенного зрения: «Жозефина ... увидела: на краю небольшого мола жидко светится изумрудный фонарь» [1: 122]. Объект визуальной перцепции не только наделяется кинестетической характеристикой («жидко светится» [1: 122]), что необычно для зрительного восприятия, но и наделяется свойствами «божественного ока»: свет фонаря вычлняет из темноты незримое, озаряет тайное. Схожую функцию фонаря обнаруживает М. Ямпольский в «Песнях Мальдорора» Лотреамона: «Фонарь старьевщика участвует в том же поиске, высвечивая из хаоса вещей нечто затерянное в мозаике мира» [11: 53]. В рассказе «Драка» В. В. Набокова фонарь выполняет схожую функцию: в кульминационной сцене драки он позволяет наблюдателю заметить «гармонию мелочей», игру бликов на телах участников драки. Обретенное Жозефиной новое видение имеет мистическую природу, хотя может объясняться ее болезнью — граница между реальностью и потусторонним исчезает.

Мистическая природа зрения открывается в возможности Жозефины возвратиться в пространство «утраченной России». Находящаяся в бреду Жозефина видит пасхальный Петербург: «Царь Петр вдруг прыгнул с медного коня, разом опустившего оба копыта, и подошел к Жозефине, с улыбкой на бурном, зеленом лице, обнял ее...» [1: 123]. В контексте рассказа отсылка к пушкинскому «Медному всаднику» подчеркивает единство стихии и человека, снимает противопоставление личности и государства. Если в реальности воссоединение с «родиной» невозможно, то во сне героиня может переместиться в «свою» Россию. Это перемещение знаменует высшую степень отречения от действительности (Жозефина не принята другими эмигрантами) и высшую степень самопознания: Жозефина становится в один ряд с пушкинским Евгением, она неосознанно открывает свою «текстовую» природу, выходит за границы реальности и текста.

Сон Жозефины можно сравнить с наркотическими видениями, поскольку в этом эпизоде разрушается иерархия перцептивных образов, героиня обращает внимание на фон и на мелкие детали: «Сквозь волны бреда мелькали: цветы обоев, серебряные волосы старушки, спокойные глаза доктора» [1: 123]. М. Ямпольский связывает такое зрение с «тайной чистого бытия»: «Для наблюдателя, не подверженного воздействию наркотика, фон имеет второстепенное значение, для наблюдателя под наркотическим влиянием этот фон вдруг приобретает какую-то совершенно особую, необъяснимую важность» [10: 52].

Другой характерной чертой особого зрения в рассказе является утрата языкового восприятия (к примеру, в бреду Жозефина не может прочитать надпись на газете). При этом смешение букв, которое образует неожиданный новый смысл, происходит еще до болезни героини. Так, Жозефина пишет на пасхальном яйце «Х. Я.» вместо «Х. В.», предсказывая этим собственное «воскресение». Жозефина также не умеет креститься — то есть не обладает церемониальным языком, в самом имени героини парадоксально сочетается русское и французское — в русской семье швейцарка именуется Жозефиной Львовной. Исследователь Брайан Бойд отмечает, что в «Пасхальном дожде» впервые в творчестве Набокова звучит тема алфавита, значимая для зрелой прозы писателя [4: 272]. Так, тема алфавита является ключевой в рассказе 1951 г. «Сестры Вейн», в основе которого — история Цинтии и Сивиллы Вейн, героинь, которые совершают переход в потустороннее пространство (смерть Сивиллы уподобляется путешествию, Цинтия же неоднократно пытается связаться со своими умершими знакомыми). Особое положение букв в этом произведении, как и в рассказе «Пасхальный дождь», является знаком «потустороннего»: буквы в предсмертной записке Сивиллы открывают причину ее самоубийства, Цинтия и ее друг Порлок ищут знаковые опечатки в книгах, наконец, сам рассказчик, изначально относящийся к увлечению Цинтии скептически, после ее смерти неосознанно находит тайное значение в сочетании букв шекспировских сонетов. Наконец, круг мистических совпадений замыкается в последнем абзаце

рассказа, который представляет собой акростих — послание из потустороннего мира. Таинственные опечатки в рассказах связаны с обретением персонажами тайного знания, которое лишь уподобляется бессмысленности, но не является таковым по своей природе: «торможение или отстранение восстанавливает видение, подавленное автоматизированностью узнавания, то есть номинации» [10: 79].

Бинарная модель мира в рассказе строится по принципу зеркальности. Так, многие элементы пейзажа в произведении обладают зеркальной поверхностью: «реклама кинематографа на углу отражалась вверх ногами в гладкой луже» [1: 118], «у освещенного кинематографа отражались в луже вывернутые ступни курчавого Чаплина» [1: 122]. «Зеркален» мир воображаемой родины Жозефины в ее сне, поскольку сознание субъекта перцепции задерживает образы восприятия, соединяет их и выстраивает новую реальность («как гигантское крашеное яйцо, бухали колокола, и входил кто-то, похожий не то на Платонова, не то на отца Элен» [1: 123]). Смысл «перевернутого зрения» открывается лишь в финале рассказа, когда Жозефина замечает не увиденный м-ль Финар клубок ниток. Знаменательным является положение самих персонажей, которое определяет точку зрения повествователя. В финале рассказа не Жозефина оказывается «отраженной» и «перевернутой» относительно окружающего мира, а, наоборот, окружающий мир переворачивается в сознании героини, и ее точка зрения принимается повествователем как правильная и адекватная.

Особенностью дара «перевернутого видения» является то, что герой-наблюдатель теряет возможность запечатлеть увиденное. Творческое бессилие героя, обладающего тайным знанием, — устойчивый мотив ранних рассказов В. В. Набокова. К примеру, в рассказе «Удар крыла» персонаж Керн после встречи с громадным ангелом не может описать свою встречу в письме — письмо таинственно исчезает в день самоубийства героя. В рассказе «Пасхальный дождь» творческое воплощение находит лишь видение «прямое», замкнутое и ограниченное: когда Жозефина пишет письма о своей настоящей Родине, ее письма выходят «прекрасно написанными» [1: 119]. **Функцию творчества Жозефина передает самой природе.** Так, природа создает музыку, задает ритм: «Мокрая ветка тянулась вдоль стекла, и лист на самом конце все вздрагивал под дождевыми ударами, нагибался, ронял с зеленого острия крупную каплю, вздрагивал опять, и опять скатывался влажный луч, свисала длинная светлая серьга, падала...» [1: 123].

Неслучайной в произведении является связь «перевернутого видения» со временем действия рассказа. Сюжет рассказа отсылает к библейской истории об «обретенном зрении» учеников Христа после его воскресения. Интересно, что в рассказе, как и в библейском тексте, акт получения тайного знания предшествует акту восприятия: так, Христос преподает библейский урок Луке и Клеопе, являясь им на пути в Эммаус, однако способность видеть Христа ученики получают позднее: «И бысть яко возлеже с нима, и приимь хлеб благослови, и преломив даяше има: Онема же *отверзостеса очи, и познаста его: и той невидим бысть има*» (Лука 24:30-31). Использование библейского и античного мифа, особенно характерное для русскоязычной прозы В. В. Набокова, как замечает исследовательница О. А. Дмитриенко, не является ироническим переосмыслением его ценности для автора или читателя, а обозначает сакрализацию значимого для персонажа впечатления или переживания: к примеру, в романе «Дар» христианский миф становится «событием внутреннего духовного опыта, глубочайшим личным переживанием» [6: 295].

Таким образом, способность «перевернутого видения» имеет мистическую природу, поскольку оно даруется героине как божественное откровение. Теме метафизической природы обыденного посвящена не вошедшая в книгу «Другие берега» глава «**Mademoiselle O**», **которая, как отмечает С. Польская, частично повторяет сюжет рассказа «Пасхальный дождь»** [8: 57-58]. Центральным в этой главе является образ гувернантки, связанный с детскими воспоминаниями рассказчика. Как и во многих произведениях В. В. Набокова, в главе присутствует мотив метемпсихоза и сна. **Mademoiselle, как и Жозефина в рассказе «Пасхальный дождь», предстает в образе умирающего лебедя:** «Это был старый, жирный, неуклюжий, похожий на удода, лебедь. Он пытался забраться в причаленную шляпку, но ничего у него не получалось. <...> Все это показалось мне насыщенным странной значительностью, как бывает во мне, когда видишь, что кто-то прижимает перст к губам, а затем указывает в сторону, но не успеваешь досмотреть и в ужасе просыпаешься» [2: 572]. Многие визуальные приемы рассказа «Пасхальный дождь» впоследствии будут использованы в зрелой прозе В. В. Набокова. Так, прием монтажа является сюжетообразующим в романе «Камера обскура», который, как замечает Н. Букс, представляет собой текстуализацию фильма [5: 21]. Мотив воскресения, в рассказе связанный с состоянием забытья, присутствует в романе «Дар»: Федор «воскрешает» свои воспоминания об отце,

встречаясь с ним во сне. Кроме того, в романе присутствует тема метафизического зрения, связанного с вечностью: В. Е. Александров отмечает деталь пейзажа — след, который рассказчиком описывается как «всевидящий»: «Возникающая здесь связь между зрением и вечностью становится чем-то вроде кульминации «мотива шага» и предвосхищает всевидящее око» [3: 136]. «Перевернутое» зрение позволяет героям-наблюдателям проникнуть в потустороннее пространство, которое не только строится из воспоминаний и фантазий персонажа, но также имеет метафизическую природу.

Литература

1. Набоков В. В. Пасхальный дождь // Набоков В. В. Полное собрание рассказов. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2015. С. 118-124.
2. Набоков В. В. Mademoiselle O // Набоков В. В. Полное собрание рассказов. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2015. С. 555-572.
3. Александров В. Е. Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика. СПб.: Алетейя, 1999. 320 с.
4. Бойд Б. Владимир Набоков: русские годы: Биография. СПб.: Издательство «Симпозиум», 2010. 696 с.
5. Букс Н. Эшафот в хрустальном дворце. М.: НЛО, 1998. 200 с.
6. Дмитриенко О. Сквозь витражное окно. Поэтика русскоязычной прозы Набокова. СПб.: ООО «Изд-во «Росток»», 2014. 336 с.
7. Набокова В. Предисловие // Набоков В. В. Стихи. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2015. 384 с.
8. Польская С. Вступительная статья к рассказу «Пасхальный дождь» // Звезда. 1999. № 4. С. 57-58.
9. Успенский Б. А. Поэтика композиции (Структура художественного текста и типология художественной формы). М.: Искусство, 1970. 224 с.
10. Ямпольский М. О близком (очерки немиметического зрения). М.: НЛО, 2001. 240 с.
11. Ямпольский М. В. Наблюдатель. Очерки истории видения. М.: «Ad Marginem», 2000. 288 с.

С. С. Козлов, г. Тюмень

БИБЛИОТЕКА КАК ЦЕНТР ЦИВИЛИЗАЦИИ

Моя родина там, где моя библиотека.

Эразм Роттердамский

Нигде так сильно не ощущаешь тщетность людских надежд,
как в публичной библиотеке.

Самюэл Джонсон

С момента зарождения любой цивилизации, человечество стремится сохранить и аккумулировать сумму имеющихся знаний. Собственно говоря, можно определенно утверждать, что цивилизация начинается с появления библиотеки, а заканчивается разграблением библиотек и сожжением книг. К сегодняшнему времени не помешает добавить: сокращением финансирования на издание и приобретение книг и введением законов рыночной экономики там, где это смерти подобно. Следуя логике, следуя историческим примерам, можно уверенно заявлять, если рыночное мурло капитализма уьбет библиотеки, следом умрет цивилизация.

Первые знания человечества хранились в древних ведических текстах, передаваемых изустно. Так, знаменитая Ригведа датируется большинством ученых 10 000 лет до Р.Х. Авеста — 3,5-1,0 тыс. лет до Р. Х. Самая древняя из известных историкам библиотек принадлежала Рамсесу II, называлась «Аптека для души». Принято считать, что первые библиотеки появились 3500 лет назад. Первая библио-