

1. Повествовательная форма и эгоцентрические элементы языка. Модернизм

Годунов-Чердынцев старший из романа Набокова «Дар», как известно, возмущался «мордой модернизма». На фоне **постмодернизма**, та деструкция, которую нес с собой модернизм, предстает как нечто мягкое и уютное, т.е. скорее удовлетворяющее нашу ностальгическую тоску по нормальной литературе. Первая глава романа “Пнин”¹ – это умеренный, приятный (по сравнению, в том числе, и с другими опытами Набокова, см. Левин 1990) вариант игры с нормами классического нарратива, когда автор еще оставлял читателю возможность непротиворечивой интерпретации текста в рамках здравого смысла.

В первой главе романа три части. Основным предметом нашего внимания будет часть 1, в которой нас будет интересовать ее повествовательная форма.

Повествовательная форма (термин встречается еще у Эйхенбаума; см. также Манн 1992 и подробно о повествовательных формах в Падучева 1996: 199–219) является важной глобальной функциональной характеристикой нарративного текста. Повествовательной формой называют тот параметр текста, значениями которого являются, в частности:

- повествование от 1-го лица (Ich-Erzählung), как в «Капитанской дочке» Пушкина;
- традиционный нарратив (т.е. повествование в 3-м лице), как в «Пиковой даме»;
- свободный косвенный дискурс, как у позднего Чехова (например, в рассказе «Архиерей»).

Понятие повествовательной формы носится в воздухе, но еще не получило общего признания (ср. термин "тип повествования" в Кожевникова 1994). Из исследований на эту тему в русской традиции наиболее насыщенные материалом (такие как Виноградов 1936/1980; Гуковский 1959) посвящены исключительно классическому нарративу (перволичному и третьеличному). Интерес к неклассическим формам нарратива сейчас резко возрос, что делает несомненной потребность в обобщающем понятии.

Выбор повествовательной формы – один из важных моментов в создании художественного текста. Так, известно, что Достоевский менял повествовательную форму повести “Бедные люди” – сначала это был дневник Вареньки; и лишь потом текст принял свой окончательный вид романа в письмах, см. об этом Топоров 1995: 172.

Другой пример. Мандельштам пишет в “Египетской марке”:

Какое наслаждение для повествователя от 3-го лица перейти к 1-му! Это все равно, что после мелких и неудобных стаканчиков-наперстков вдруг махнуть рукой, сообразить и выпить прямо из-под крана холодной сырой воды.

“Египетская марка” – один из первых образцов модернистской прозы; и самое осязаемое проявление модернизма в этом тексте состоит в нарушении норм, характеризующих уже сложившиеся повествовательные формы (ср. Тименчик 1993).

Третий пример – роман Олеси “Зависть”. Здесь для нашей темы интересно то, что во второй, неоконченной, части романа автор отказался от требовательной и трудной перволичной формы первой части и перешел к немудрящему третьеличному нарративу.

¹ Мы пользуемся изданием: В.Набоков. Пнин. Ардис: 1983; перевод с английского Геннадия Барабтарло при участии В.Е.Набоковой.

Изучение повествовательных форм можно считать основным предметом лингвистики нарратива. Чем в первую очередь отличается язык нарратива от разговорного, который составляет традиционную задачу для “просто” лингвистики? Ответ на этот вопрос стал сейчас очевидностью – коммуникативной ситуацией, в которой происходит передача сообщения от одного субъекта к другому. Лингвистика в основном изучает язык как средство общения, и в полную меру эти возможности языка раскрываются в канонической коммуникативной ситуации, где есть говорящий и слушающий, которые видят друг друга. Между тем нарратив – это передача сообщения в условиях неполноценной коммуникативной ситуацией, и лингвистика нарратива – это лингвистика неполноценных коммуникативных ситуаций. Разные повествовательные формы – это разные способы преодоления неполноценности коммуникативной ситуации и использования возникающих возможностей игры на неполноценности.

В нарративе говорящего и слушающего заменяют, соответственно, повествователь и читатель: при каждом прочтении текста повествователь “представляет” текст новому адресату. Повествовательная форма определяется типом повествователя. Три основные повествовательные формы, упомянутые выше, определяются тогда следующим образом.

I. *Повествование от 1-го лица*; повествователь – это рассказчик: он сам принадлежит миру текста, т.е. участвует в изображаемых событиях.

II. *Повествование в 3-м лице*, традиционный нарратив в узком смысле, как в «Пиковой даме». Повествователь не принадлежит миру текста. Целью такого повествования является “создание картины объективного бытия, действительности как реальности, независимой от восприятия ее автором” [Гуковский 1959: 210]. Эта повествовательная форма создает видимость объективности: мир предстает перед читателем как бы сам по себе, никем не изображаемый – в противоположность перволичной форме.

В перволичном нарративе мир коммуникативной ситуации тождествен миру текста. И повествователь может открыто обнаружить свое присутствие – он находится в мире текста «по праву». Между тем в традиционном нарративе повествователь, вообще говоря, принадлежит другому миру – альтернативной реальности. Он вынужден скрывать свое присутствие в мире текста, поскольку оно незаконно. Участники коммуникативной ситуации – повествователь и читатель – законно присутствуют только в лирических и прочих отступлениях, составляющих своего рода рамку для основного текста; только в таких рамках повествователь может открыто обозначить 1-м лицом себя и 2-м – своего читателя.

III. *Свободный косвенный дискурс*, или персональная форма. Тут повествователь (внеположный миру текста) частично уступает персонажу свое право на речевой акт. Возникает чисто литературная фигура – говорящий в 3-м лице, невозможная в обыденном языке: персонаж 3-го лица замещает говорящего. Это Джейн Остин, Джойс, Фолкнер, Вирджиния Вульф и мн. др. Интересна в этом плане повесть Пастернака «Детство Люверс». Прекрасным образцом свободного косвенного дискурса является повесть Солженицына “Один день Ивана Денисовича”. Свободный косвенный дискурс (СКД) – это повествование, в существенной степени заполненное несобственной прямой речью героев (чаще – одного героя).

Диагностика повествовательной формы требует анализа эгоцентрических элементов текста. Эгоцентрические элементы – это дейксис, модальность, оценочные слова, диалогические слова, показатели экспрессии (*я, здесь, вон, вот, наверно, кажется, да, пожалуй, внезапно, неожиданно, незаметно, прекрасно, правда, между*

прочим, например, *увы* др.). В речевом режиме эгоцентрики обычно ориентированы на говорящего. В нарративе они находятся во владении повествователя или персонажа.

Эгоцентрическими, по Бертррану Расселу, элементами языка называются слова, категории и конструкции, семантика которых предполагает отсылку к говорящему субъекту или к каким-то его аналогам. Сам Рассел имел в виду прежде всего дейктические слова (типа *я, ты, здесь, сейчас, тут, там, этот, тот, вон, вот*). Но к эгоцентрическим элементам следует относить также дейктические грамматические категории (такие как вид и время), показатели субъективной модальности (в частности, вводные слова и предложения, типа *к сожалению*); оценочные слова и экспрессивы разного рода; иллокутивные и метатекстовые показатели, типа *разве* и *неужели* или *по правде говоря*.

Главный признак СКД – это интерпретация эгоцентриков, ориентированная на персонажа в 3-м лице. В контексте 1-го лица те же экспрессивные и диалогические элементы будут интерпретироваться иначе. Так, отрывок из рассказа Набокова “Весна в Фиальте” – это не свободный косвенный, а, так сказать, “свободный прямой” дискурс:

Неужели была какая-либо возможность жизни моей с Ниной, жизни едва воображимой, напоенной наперед страстной, нестерпимой печалью, жизни, каждое мгновение которой прислушивалось бы, дрожа, к тишине прошлого? Глупости, глупости! Да и она, связанная с мужем крепкой каторжной дружбой... Глупости! Так что же мне было делать, Нина, с тобой, куда было сбыть запас грусти, который исподволь уже накопился от повторения наших как будто беспечных, а на самом деле безнадежных встреч!

Эгоцентрический элемент в норме требует контекста полноценной коммуникативной ситуации, которая включает говорящего и слушающего. В неполноценной коммуникативной ситуации происходит сдвиг интерпретации. В Падучева 1986 было введено, с целью уточнения различия между планом повествования и планом речи по Бенвенисту, понятие режима интерпретации эгоцентрического элемента: речевой режим, возможный только в условиях полноценной коммуникативной ситуации, противопоставлен синтаксическому и нарративному.

Эгоцентрические элементы делятся на первичные (которые употребляются только в речевом режиме) и вторичные, которые допускают, наряду с речевой, синтаксическую и нарративную интерпретацию. Ср. частицы *вот* и *вон*; первая допускает, наряду с речевым, нарративное употребление (*Вот едет могучий Олег со двора*, в смысле ‘теперь мы видим, как’ или просто ‘потом’); а *вон* не переводится в нарративный режим²; пассаж из рассказа Набокова “Облако, озеро, башня” – это, конечно, вопиющее нарушение нарративных норм:

Безумно быстро неслась плохо выглаженная тень вагона по травяному скату, где цветы сливались в цветные строки. Шлагбаум: ждет велосипедист, опираясь одной ногой на землю. Деревья появлялись партиями и отдельно, поворачивались равнодушно и плавно, показывая новые моды. Синяя сырость оврага. Воспоминание любви, переодетое лугом. Перистые облака, вроде небесных борзых. *Нас с ним* [т.е. героя и повествователя в 1-м лице] всегда поражала эта страшная для души анонимность всех частей пейзажа, невозможность никогда узнать, куда ведет *вон та* тропинка, - а ведь какая соблазнительная глушь!

В традиционном нарративе первичные эгоцентрики возможны только в контексте отступлений – повествовательных рамок. Так, фразу (1) хочется отредактировать – либо заменив *Пнин* на *я*, либо убрав вводный оборот:

² О неречевом употреблении *вот* см. Николаева 1978.

(1) *По правде говоря*, в эту минуту Пнин был очень доволен собой. (Набоков. Пнин)

Различие между первичными и вторичными эгоцентриками было продемонстрировано Ю.Д.Апресяном (1986) на материале дейксиса. Далее оказалось, что сфера применения этого противопоставления может быть гораздо более широкой. Так, пресуппозиции, носителем которых является не говорящий, а субъект синтаксически подчиняющего предложения, всегда были предметом недоумения. А между тем, слова и категории с такими пресуппозициями просто попадают в класс вторичных эгоцентрических элементов. Или другой пример явления, которое находит себе естественное место в рамках этой концепции: про широко распространенное в русском языке относительное употребление времен можно сказать, что наст. время в русском языке употребляется как вторичный эгоцентрик (т.е. и дейктически и анафорически), тогда как, скажем, в английском ситуация иная: нельзя употребить будущее время там, где требуется будущее в прошедшем.

В сфере видо-временного дейксиса противопоставление первичных и вторичных эгоцентриков отражается как противопоставление “момент речи vs. точка отсчета (point of reference)”, которое дает новый подход ко многим проблемам аспектологии – таким как инвариант видового значения, семантика общефактического и актуально-длительного значения НСВ, перфектное и акциональное значение СВ, видовое значение перформативов, семантическое различие между прош.нарративным и наст. историческим, сочетаемость видо-временной формы с обстоятельствами времени и длительности, и др. Текстовые функции вида и времени – это сдвиг интерпретации, при котором референциальным центром для видо-временной формы становится не момент речи, а текущий момент текста.

Понятие режима интерпретации позволяет рассмотреть все эгоцентрики (шифтеры по Jakobsonу) в единой системе и выявить аналогии между дейксисом и субъективной модальностью – в плане синтаксической неподчинимости, нецитируемости, поведения в контексте прямой и косвенной речи. Параметры, возникающие при изучении дейксиса (прежде всего, противопоставление первичный/вторичный эгоцентрик), могут быть перенесены на модальность.

Чтобы определить повествовательную форму в лингвистических терминах, достаточно охарактеризовать ее по двум параметрам: 1) какие эгоцентрики допустимы в данной форме; 2) в чьем распоряжении они находятся, т.е. кто в тексте с данной формой замещает говорящего. А именно, в традиционном нарративе диалогические эгоцентрики не употребляются; а обычные первичные эгоцентрики контекстуализуются только через повествователя. В свободном косвенном дискурсе употребляются все виды эгоцентрических элементов, включая экспрессивные и диалогические, как в перволичной форме; и все они могут находиться в распоряжении персонажа. Единственное, чего не может персонаж СКД, – это называть себя в 1-м лице: он называется в 3-м лице, потому что 1-е лицо оставляет за собой повествователь.

Итак, в СКД 3-е лицо распоряжается эгоцентрическими элементами как если бы оно было первым. Фраза (2б), где *лично* в тематической позиции требует местоимения 1-го лица, уместна только в персональной форме:

(2) а. Лично мне это безразлично; б. Лично ей это было безразлично.

Из сказанного ясно, что свойственное модернизму разрушение повествовательной формы – это пренебрежение правилами употребления эгоцентрических элементов языка, ср. *Я должен сперва посоветоваться с мэром, который только что умер и еще не избран*. (Набоков. Посещение музея), вплоть до нарушения “референциального

паритета” (ср. термин “дейктический паритет” в Дымарский 2001) – договора читателя с писателем о том, что текст поддается непротиворечивой интерпретации, которая соотносит его с некоторым фрагментом альтернативной реальности.

2. Повествовательные формы у Набокова

Отобрав всего несколько рассказов и ранних повестей Набокова можно составить весьма полное представление о типологии повествовательных форм.

а) Традиционный нарратив

Один из ранних рассказов – “Бахман” (1924), о гениальном пианисте и композиторе. Это традиционный нарратив. В тексте имеется не только повествователь (который называет себя в 1-м лице), но и целый ряд других “рамок”. Начинается – рамкой:

Не так давно *промелькнуло в газетах известие*, что ...

Основным источником информации у повествователя является рассказчик – одно из действующих лиц рассказанной истории, антрепренер Бахмана Зак. Ссылками на Зака буквально пронизан текст:

Зак мне потом *рассказывал*, что в тот первый вечер она произвела на него впечатление необыкновенно темпераментной, – как он выразился, – необыкновенно издерганной женщины;

Зак думает, что, в первый раз прослушав Бахмана и вернувшись к себе домой, Перова села у окна и просидела так до зари, вздыхая и улыбаясь;

Он [Зак] уверяет, что еще никогда Бахман так хорошо, так безумно не играл; – Бахман мучил ее, – настойчиво *повторял* мне *господин Зак*; и т.д.

Потребность в рамке часто ставит автора в трудное положение. Так, если речь идет о внутренних состояниях или передаче внешности, повествователь должен изворачиваться:

Я особенно ясно *представляю себе*, как надела она черное, открытое платье, быстрым движеньем надушила себе шею и плечи, взяла веер, трость с бирюзовым набалдашником, и посмотревшись напоследок в тройную бездну трюмо, задумалась и оставалась задумчивой всю дорогу от дома своего до дома подруги. Она знала, что некрасива, не в меру худа, что бледность ее кожи болезненна ...

Есть даже пресловутый «посторонний наблюдатель» à la Достоевский:

Посетители сомнительных кабачков, ядовито пылавших в тумане угрюмого предместья, *видели* плотного низенького господина с растрепанной плешью и глазами, мокрыми, розовыми, как язвы <...>.

Наконец, последняя сцена рассказа – которая никак не могла иметь свидетелей – предваряется словами:

Я думаю, это была единственная счастливая ночь во всей жизни Перовой. *Думаю*, что эти двое, полоумный музыкант и умирающая женщина, нашли в эту ночь слова, какие не снились величайшим поэтам мира.

И дальше снова появляется Зак-рассказчик:

Когда, на следующее утро, негодующий *Зак* явился в гостиницу, он *нашел* Бахмана, глядевшего с восторженной тихой улыбкой на Перову, которая лежала без сознания под клетчатым одеялом поперек широкой постели.

В некоторых местах повествователь напоминает нам того, который известен из гоголевской “Шинели”, сообщая нам не только то, что знал Зак, но и чего он не знал:

Лично *господин Зак* его [мужа Перовой] *не знал*.

Но в отличие от Гоголя, у Набокова в рассказ вводится динамика узнавания истории самим повествователем:

Оказывается, что в ночь приезда в Мюнхен Бахман удрал из гостиницы ...

Ср. также:

Просматривая с господином Заком тяжелый, как гроб, альбом газетных вырезок, ...

Громоздкая, навязчивая анфилада рамок производит впечатление издевательства над условностями традиционного нарратива. Зная последующие отношения Набокова с повествовательной формой, нельзя считать это нагромождение случайным: возможно, это уже был подкоп.

Вскоре Набоков стал справляться с проблемой стереоскопии с помощью системы “представителей” повествователя. Самый чистый пример – в “Других берегах”, где автор посылает представителя на место происшествия, что позволяет ему в полную меру использовать весь дейктический и субъективный пласт языка – наст. время, несов. вид, ближний дейксис и проч.; пример (в эпизоде о “Мадмуазель О”):

*Я не поехал встречать ее на Сиверскую, железнодорожную остановку в девяти верстах от нас; но теперь высылаю туда *призрачного представителя* и через него *вижу* ясно, как она выходит из желтого вагона в сумеречную глушь небольшой оснеженной станции в глубине гиперборейской страны и что она чувствует при этом.*

В рассказе “Облако, озеро, башня” (1937) идет игра на неоднозначности слова *представитель*. Читатель, знающий “Набор” и “Другие берега”, может подумать, что этот такой же, как те:

*Один из моих *представителей*, скромный, кроткий холостяк, прекрасный работник, как-то на благотворительном балу, устроенном эмигрантами из России, выиграл увеселительную поездку.*

В конце рассказа читатель склоняется было к тому, чтобы понять слово *представитель* как ‘представитель фирмы’. Однако в конце туманное *сил больше нет быть человеком* показывает, что начальное предположение все-таки справедливо; что я – это никакой не босс героя, а речь идет о двойничестве героя с автором:

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

Итак, “Бахман” – это пока безупречный традиционный нарратив.

б) СКД

Прямой противоположностью “Бахману” является рассказ “Подлец”, 1927 г. (о человеке, который бросил вызов на дуэль, но в последний момент в страхе сбежал), где большую роль играет персональная интерпретация эгоцентрических элементов повествования – возникают целые пассажи СКД; эгоцентрические элементы текста, в том числе первичные эгоцентрики, находятся в распоряжении героя в 3-м лице:

Эта поспешность безобразна. Берг нарочно заставляет его сбежать вприпрыжку. Какая пытка... Третий этаж... второй... Когда эта лестница кончится?

Хотя об СКД говорят обычно в связи с синтаксически явными нарушениями (традиционного) нарративного стиля, единственно общим определением может быть только то, которое апеллирует к интерпретации. Ср. отрывок из “Мастера и Маргариты” (приводится в Падучева 1996: 352), где Воланд вводит в заблуждение Лиходеева, который накануне был пьян и может поверить во что угодно:

(1) <...> и рассказал все по порядку. Вчера днем он приехал из-за границы в Москву, немедленно *явился* к Степе и *предложил* свои гастроли в варьете. Степа *позвонил* в московскую областную зрелищную комиссию и вопрос этот *согласовал* (Степа побледнел и заморгал глазами), *подписал* с профессором Воландом контракт на семь выступлений (Степа открыл рот), *условился*, что Воланд придет к нему для уточнения деталей в десять часов утра сегодня... Вот Воланд и пришел!

Ни одно из событий, о которых говорит Воланд (кроме того, что он пришел), не имело места в мире романа. Индикатив этих предложений принадлежит не повествователю, а персонажу. Таким образом, этот текст идентифицируется как СКД. Наше определение СКД, которое опирается не на форму текста, а на интерпретацию, охватывает этот случай: утвердительная модальность – это один из эгоцентрических элементов языка; чья утвердительность – это так же важно, как чья референция, чья номинация и проч.

В Tammi 2003 анализируется следующий отрывок из романа Джейн Остин “Эмма”:

(2) He [Frank Churchill] stopped again, rose again, and seemed quite embarrassed. – He was more in love with her than Emma had supposed <...>.

Второе предложение этого текста передает впечатление Эммы – которое, как читатель скоро узнает, не соответствует действительности. Следовательно, перед нами свободный косвенный дискурс. Причем его нельзя распознать, в примере (2) – так же, как в (1), по формальным признакам: все решает интерпретация.

Если в (1) заранее очевидно, что эпистемическое обязательство несет не повествователь, а персонаж, то в рассказе “Подлец” читатель не сразу понимает, что речь не идет о событиях в мире текста; что это картина, которая рисуется воображению героя и, увы, не соответствует действительности:

(3) – Но как же так? Нужно на что-то решиться, – тонким голосом сказал Антон Петрович. *Может быть*, есть какой-нибудь выход? Помучили его и довольно. *Да, нужно решиться*. Подозрительный взгляд взъерошенной личности [речь идет об администраторе гостиницы]. Что сказать ей? Ну да, ясно: я иду за вещами, они остались на вокзале. Так. С этой гостиницей он рассчитался навеки. Улица, слава Богу, свободна – Леонтьев подождал и ушел. Как мне пройти на ближайшую остановку трамвая? Ах, идите прямо и вы дойдете до ближайшей остановки трамвая. Нет, лучше автомобиль. Поехали. Улицы становятся опять знакомыми. Спокойно, совсем спокойно он вылез из автомобиля. Он – дома. Пять этажей. Спокойно, совсем спокойно он вошел в переднюю. Но все-таки страшно. Он быстро открыл дверь в гостиную. Ах, какое удивление! <...>

Митюшин и Гнушке бросились к нему, заговорили, перебивая друг друга: "Ну и повезло тебе, Антон Петрович! Представь себе, господин Берг тоже струсил. Нет, не тоже струсил, а просто: струсил. Пока мы ждали тебя в трактире, вошли его секунданты, сообщили, что Берг передумал. <...> Вот как тебе повезло, Антон Петрович! Все, значит, шито-крыто. И ты вышел с честью, а он опозорен навсегда. А главное – твоя жена, узнав об этом, сразу бросила Берга и вернулась к тебе. И ты должен простить ее".

СКД начинается со слов *может быть*. А переход из “реальной” картины в воображаемую – после *Да, нужно решиться*. См. о рассказе “Подлец” в Tammi 2003.

в) Повествователь как создатель текста: “Королек”

Рассказ “Королек” (1933) – это уже серьезное нарушение того, что дозволено в нарративе, как классическом, так и неклассическом. Автор не скрывает, что он создатель мира текста (не отводя себе никакого места в этом мире): он ставит декорации, запускает на сцену героев –

Собираются, стягиваются с разных мест вызываемые предметы <...>. Поторопитесь, пожалуйста. <...> Вот овальный тополек в своей апрельской пунктирной зелени уже пришел и

стал, где ему приказано – у высокой кирпичной стены – целиком выписанной из другого города. Напротив вырастает дом, большой, мрачный и грязный, и один за другим выдвигаются, как ящики, плохонькие балконы. <...> И хотя все это только намечено и еще многое нужно дополнить и доделать, но на один из балкончиков уже выходят живые люди – братья Густав и Антон, – а во двор вступает, катя тележку с чемоданом и кипой книг, новый жилец – Романтовский.

После чего как ни в чем не бывало следует и следит за их действиями как обычный повествователь. Повествователь в роли наблюдателя обнаруживает себя, например, так:

Раздается голос Антона.

Если автор позволил себе такую роскошь – признаться в том, что он сам все придумал, – он должен за это поплатиться: отказать себе в праве на незнание. Однако Набоков и не думает ни от чего отказываться. По ходу дела он, в духе Гоголя, признается, что не имеет достоверных сведений о частных деталях:

Голосуйте за список номер такой-то. Ее [надпись дегтем на кирпичной стене] перед выборами намалевали, *вероятно*, братья;

он [Романтовский] счел уместным скрыть неприязнь, боясь, *должно быть*, пренебрежением к Анне разъярить ее жениха.

Но главное – он “не ожидал”, что Романтовский окажется фальшивомонетчиком, месяц назад выпущенным из тюрьмы. Обращаясь к своему герою (*Мой бедный Романтовский!*) на *ты*, он говорит:

А я-то думал вместе с ними, что ты и вправду особенный. Я думал, признаться, что ты замечательный поэт, принужденный по бедности жить в том черном квартале.

Рамка в рассказе “Королек” служит, как кажется, для того, чтобы смягчить и даже снять ужас, который читатель должен испытать от сцен насилия, издевательства и, в конце концов, убийства, мотивированного идеей ‘не наш человек’. Вечно жизненная тема незащищенности хрупкой индивидуальности от окружающего хамства оказывается переведенной в модальность ‘это было и не было’ (см. Якобсон 1975: 221). Как пишет Г.Адамович (2003: 209), Набоков не позволяет читателю испытать “обыкновенную эмоцию”, окутывая каждую историю сетью той или иной изощренной формальной задачи, каждый раз разной.

Несмотря на столь сильную позицию повествователя, в рассказе есть фрагменты с персональной интерпретацией первичных эгоцентрических элементов, т.е. несобственная прямая речь:

- (4) Еще раз: мир будет потен и сыт. Бездельникам, паразитам и музыкантам вход воспрещен. Пока сердце качает кровь, нужно жить, черт возьми. Густав вот уже два года копил деньги, чтобы жениться на Анне, купить буфет, ковер.
- (5) Выяснились и другие причуды: свет горит почти всю ночь; необщителен.
- (6) Так дальше нельзя. Он отравляет жизнь честным людям. Еще, пожалуй, в конце месяца съедет – целый, неразобранный, гордо отворотив нос.

Как мы видим, повествователь и СКД вполне совместимы в одном тексте.

На фоне этого яркого разнообразия повествовательных стратегий мы рассмотрим теперь первую часть главы 1 романа Набокова “Пнин”.

3. Пространственно-временная структура сцены в поезде

Роман “Пнин” позволяет сделать некоторые наблюдения о возможности раздельного течения времени у персонажа и повествователя. Два субъекта – повествователь и персонаж – конкурируют за право владения эгоцентриками.

Несколько соображений, касающихся первой из трех частей главы 1.

В первом абзаце романа масса свидетельств присутствия синхронного наблюдателя. Самое вопиющее – *сейчас*, которое означает ‘в том момент, когда я на него смотрю)’:

Пожилой пассажир <...> был никто иной как профессор Тимофей Пнин. Совершенно лысый <...> он начинался весьма солидно <...>, но как-то *неожиданно* заканчивался парой журавлиных ног (*сейчас* они во фланелевых штанах одна на другой) и хрупкими на вид, почти женскими ступнями.

Фигура повествователя – поначалу экзегетического – откровенно искусственна. Говорится, что Пнин сидел *рядом со свободным местом напротив двух незанятых*, а через несколько строк сказано:

Таким его мог бы увидеть попутчик; но если не считать солдата, севшего в одном конце, и двух женщин, занятых младенцем, в другом, Пнин был один в вагоне.

Если так, то где же помещался наблюдатель, который, судя по всему, должен был видеть, в какие брюки Пнин одет и в какой позе сидит?

Кондуктор, с которым Пнин будет потом объясняться по поводу расписания поездов, находится в этот момент в другом конце поезда и, следовательно, должен был бы быть невидим для повествователя, едущего в одном вагоне с Пниным. Между тем, повествователь видит кондуктора так же хорошо, как Пнина – во всех деталях, в частности,

с кусочком запачканного пластыря на большом пальце [NB Гоголь!].

Получается, что повествователь и персонаж находятся как бы в несоизмеримых пространствах – повествователь видит (изблизки) Пнина, но одновременно он видит и кондуктора. Все это, впрочем, укладывается пока в условные нормы повествования с экзегетическим рассказчиком.

Пока повествователь и Пнин находятся в разных пространствах, время повествователя протекает как бы независимо от времени Пнина: повествователь не следует во времени за персонажем, он живет в своем времени. В доказательство того, что это не безответственная метафора, а лингвистически доказуемое утверждение, приведем несколько фактов, касающихся семантики обстоятельств времени и частиц.

1. Течение текстового времени в 1-й главе ориентировано на повествователя: во фразе *сейчас они во фланелевых штанах* слово *сейчас* фиксирует настоящий момент повествователя вне связи с какими бы то ни было событиями в жизни персонажа. Рядом в тексте настоящее время героя, по всем законам традиционного нарратива, выражено грамматическим прошедшим:

Теоретически было вероятно, что он забудет переложить ее [рукопись] из пиджака, который на нем *был*, в тот, который на нем *будет*.

2. Посмотрим, что значит *теперь* во фразе

Откроем *теперь* секрет: профессор Пнин по ошибке сел не в том поезд.

В принципе, *теперь* (в одном из своих значений) значит ‘после чего-то’. Но это *теперь* не может значить ‘после чего-то, происшедшего с героем’, поскольку пока что никаких событий с Пниным едущим в поезде не происходило: речь шла о 40-х годах и жизни Пнина в Европе, а современный Пнин описывается только в расширенном настоящем (*Ныне, в пятьдесят два года, он был помещан на солнечных ваннах* и т.д.), а не в актуальном. Следовательно, *теперь* тоже ориентировано на повествователя – оно значит ‘после того, как повествователь рассказал то, что он рассказал’.

3. Дальше снова идут общие сведения о Пнине – о колледже, о том, что Пнин был не в ладу с вещами, и т.д. – а затем второе возвращение к актуальному состоянию

Пнина, опять-таки ничем не мотивированное: *Что, впрочем, не меняет того факта, что Пнин ехал не в том поезде*. Ничего не произошло такого, что могло бы изменить это обстоятельство – потому что в актуальном времени текста не произошло ничего.

4. В абзаце, посвященном кондуктору, *теперь* тоже можно считать ориентированным на повествователя:

Кондуктору <...> оставалось *теперь* пройти всего три вагона до того, как добраться до последнего, в котором сидел Пнин.

Здесь *теперь* значит ‘после того, как повествователь рассказал нам об отношениях Пнина с английским языком’.

5. Особенно характерно третье возвращение к актуальному Пнину:

И он *все еще* не знал, что сел не в тот поезд.

Это *все еще* не относится к какому бы то ни было временному интервалу диегетического мира – в этом мире время не движется, поскольку в нем не произошло пока ни одного события; *все еще* апеллирует к времени повествователя, а именно, к временному интервалу, прошедшему между двумя последними возвращениями повествователя к актуальной ситуации в поезде.

Наконец, идет абзац, посвященный актуальному Пнину. Характерное *тем временем* маркирует смену актуального пространства – повествователь переходит от пространства кондуктора к пространству Пнина:

Тем временем Пнин предался удовлетворению особой пнинской страсти. Он был в в пнинском затруднении

Поэтому когда следующий абзац начинается словами *Кондуктор вошел* и не сказано, куда, мы понимаем, что он вошел в вагон, где сидел Пнин – и повествователь, который находится пространственно рядом с ним: тут дейктический нуль. В тот момент, когда Пнин и кондуктор оказываются в одном пространстве, пространство повествователя сужается, совпадая с пространством Пнина, и с этого момента время Пнина и время повествователя становятся, наконец, едины.

Таким образом, получается, что пока повествователь находится в отдельном от героя пространстве, он имеет и отдельно текущее время: это время определяется только событиями, происходящими с ним, повествователем, и не охватывает героя. Так формируется поразительный по геометричности своего построения хронотоп. Можно подумать, что Набоков ставил своей целью показать реальный характер связи между временем и пространством. Пока у повествователя свое

пространство (более широкое, чем у Пнина), у него и свое время. Как только кондуктор входит в вагон Пнина, т.е. все трое – Пнин, кондуктор и повествователь – оказываются в одном месте, повествователь сливается с Пниным во времени.

Особый эффект связан с тем, что поначалу повествователь не называет себя местоимением 1-го лица, заставляя читателя думать, что он имеет дело с традиционным нарративом. Первое лицо появляется сначала в виде наблюдателя при *сейчас* в первом абзаце; потом в форме глагола 1-го лица мн. числа (*откроем теперь секрет*) и в форме притяжательного местоимения 1-го лица (*нашего приятеля; нашего друга; с письма, написанного им с моей помощью; нашему бедному другу; мой приятель*); в качестве субъекта неопределенности: *в 1925, что ли, году*. Но дальше 1-е лицо все-таки появляется:

я тоже хочу это понять; *я* его врач; *я* сомневаюсь в этом; некоторые люди – в их числе *я* – терпеть не могут счастливых развязок.

Мы еще вернемся к тому, как повествователь перевоплощается в текстового персонажа в последующих главах романа.

4. Путешествия во времени

Если первую часть главы 1 мы рассматривали на фоне экспериментов с повествовательной формой, то вторая естественно входит в контекст набоковской темы времени. Время принадлежит к числу любимых тем Набокова, см. Saputelli 1986, Toolan 1992. Сердечный приступ во второй части главы 1 – это один из многочисленных изоощренных механизмов, позволяющих Набокову осуществлять свои путешествия во времени (без плоского “и тут ему вспомнилось ...”).

Это сцена, когда Пнин выскочил из автобуса, идущего в Кремену, поняв, что лекция таки осталась в чемодане, который он для скорости решил не брать из камеры хранения:

Внезапно Пнин (уж не умирает ли он?) заметил, что соскальзывает назад, в свое детство.

<...> Все это произошло мгновенно, но нет возможности передать это короче, чем чередой слов.

Как справедливо замечает Б.Бойд (2001: 329), время интересует Набокова, когда он изучает возможности сознания, соперничающего с реальностью и одерживающего над ней победу: прошлое существует в памяти, и эта форма существования может оказаться более ценной, чем реальное. В этом отношении естественно сопоставить повесть “Машенька” (Берлин, 1926 г.) и рассказ “Возвращение Чорба”. В “Машеньке” герой воскрешает свое воспоминание:

Он был богом, воссоздающим погибший мир. Он постепенно воскрешал этот мир, в угоду женщине, которую он еще не смел в него поместить, пока весь он не будет закончен. Но ее образ, ее присутствие, тень ее воспоминанья требовали того, чтобы наконец он и ее бы воскресил, – и он нарочно отодвигал ее образ, так как желал к нему подойти постепенно, шаг за шагом, точно так же как тогда, девять лет тому назад. Боясь спутаться, затеряться в светлом лабиринте памяти, он прежний путь свой воссоздавал осторожно, бережно, возвращаясь иногда к забытой мелочи, но не забегая вперед.

Но после того, как работа по воскрешению была закончена, реальная Машенька оказалась, как мы знаем, ненужной:

Ганин глядел на легкое небо, на сквозную крышу -- и уже чувствовал с беспощадной ясностью, что роман его с Машенькой кончился навсегда. Он длился всего четыре дня, -- эти четыре дня были быть может счастливейшей порой его жизни. Но теперь он *до конца исчерпал свое воспоминанье, до конца насытился им*, и образ Машеньки остался вместе с умирающим старым поэтом там, в доме теней, который сам уже стал воспоминаньем.

Воспоминание о Машеньке заместило живую женщину, которую герой в свою реальную жизнь не пустил, наколов ее, как бабочку – без большого сожаления – в отведенном ей участке своего сознания. Автор утверждает право героя поступать как сверхчеловек, взирая на свои поступки с чувством превосходства, не уступающим онегинскому. Читатель же скорее испытывает разочарование из-за несостоятельности героя и его вызывающего индивидуализма.

Близкая схема реализуется в рассказе “Возвращение Чорба” (1925). При невнимательном чтении читатель объяснит поведение Чорба как продиктованное безумным горем, не заметив, из чувства самосохранения, той формальной идеи, которую заложил в нее автор – что это сознательный поступок, продиктованный желанием героя сохранить свое прошлое для себя, перенеся его в сознание:

На самом деле он вернулся из-за границы один и только теперь сообразил, что ведь придется все-таки объяснить, как жена его погибла и почему он ничего не писал. Все это было очень трудно. Как объяснить, что *он желал один обладать своим горем, ничем посторонним не засоряя его* и не разделяя его ни с кем?

Чорб перенес прошлое в свое сознание и тем самым сохранил его. Видимо, таким образом спасал себя и сам Набоков, перенося в сознание утраченную им Россию. Другое дело, что сила и возможности сознания у автора “Истребления тиранов” недоступны рядовому читателю.

Итак, в “Пнине” машиной времени, возвращающей героя в прошлое, служит сердечный приступ. Повествователю, впрочем, не нравится тривиальное физиологическое объяснение происшедшего, и он оставляет возможность более неопределенной трактовки:

Была ли эта схватка сердечным припадком? Сомневаюсь. В настоящую минуту я его врач, так что позволю себе повторить, что я в этом сомневаюсь.

В лингвистическом отношении здесь важно то, что сознание предстает как видение: временная точка, в которой находится герой, зависит от того, видит ли он рододендроны в парке Уитчерча или узоры обоев своей детской в России.

Предмет специальной заботы Набокова в “Машеньке” – неопределенность временной локализации (см. Дымарский 2001: 258):

В этой комнате, где в шестнадцать лет выздоравливал Ганин, и зародилось то счастье, тот женский образ, который, спустя месяц, он встретил наяву. В этом сотворении участвовало все, – и мягкие литографии на стенах, и щебет за окном, и коричневый лик Христа в киоте, и даже фонтанчик умывальника. Зарождавшийся образ стягивал, вбирал всю солнечную прелесть этой комнаты и, конечно, без нее он никогда бы не вырос. В конце концов это было просто юношеское предчувствие, сладкие туманы, но Ганину *теперь* казалось, что никогда такого рода предчувствие не оправдывалось так совершенно. И целый день он переходил из садика в садик, из кафе в кафе, и его воспоминанье непрерывно летело вперед, как апрельские облака по нежному берлинскому небу.

Только место позволяет читателю уловить сдвиг во времени: то, что *теперь* обозначает текущий момент вспоминающего, а не вспоминаемого, понимается из того, что небо над головой Ганина *берлинское*. Неопределенность временной локализации свидетельствует о том, что набоковская повествовательная форма уже в “Машеньке” не хочет оставаться традиционным нарративом.

“Пнин” начинается как традиционный нарратив, с внеположным повествователем; всячески подчеркивается условность фигуры повествователя, который неизвестно где помещается и живет по собственным законам пространства и времени. Далее повествователь проявляет, в различных ситуациях, безжалостное отношение к своему герою; обнаруживает, по разным поводам, свою неполную осведомленность касательно фактов его биографии, и так на протяжении пяти глав.

Но вот наступает глава шестая, где читателя поджидает фраза *И Пнин и я примирились с тем <...> фактом, что <...>*: эгзегетический повествователь превращается в рассказчика-персонажа в 1-м лице с именем Набоков: этот Набоков постоянно одерживает верх над Пниным на сюжетном уровне – от любви к нему пытается покончить с собой женщина, в которую Пнин безнадежно влюблен; его берут на работу в колледж, откуда Пнину приходится уйти, и т.д. Но еще задолго до того, в главе первой, повествователь, который еще не Набоков, уже доминирует над Пниным на чисто нарративном уровне, не давая ему права голоса (а точнее, не отдавая в его распоряжение эгоцентрических элементов языка) и издеваясь над его беспомощностью. Это напоминает гипертрофированного рассказчика в гоголевской “Шинели”.

Набоковская игра на повествователе идет дальше, чем у Гоголя, но является ее прямым продолжением.

Литература

- Г.Адамович.* Одиночество и свобода. СПб: Алетейя, 2002.
- Апресян Ю.Д.* Дейксис в лексике и грамматике и наивная модель мира.- В кн.: "Семиотика и информатика", вып. 28, М., 1986, с. 5-33.
- Бойд Б.* Владимир Набоков. Русские годы. М.: Изд-во Независимая газета, 2001.
- Гуковский Г.А.* Реализм Гоголя. М. - Л.: ГИХЛ, 1959.
- Дымарский 2001 – Дымарский М.Я.* Проблемы текстообразования и художественный текст. На материале русской прозы XIX– XX вв.
- Кожевникова 1994 – Кожевникова Н.А.* Типы повествования в русской литературе XIX-XX вв. Москва, 1994.- 335 с.
- Левин 1990 - Левин Ю.И.* Биспациальность как инвариант поэтического мира В.Набокова. - Russian linguistics, XXVIII, 1990, p. 45-124.
- Манн Ю.В.* Об эволюции повествовательных форм (вторая половина XIX в.) //Изв. РАН. Сер. Лит. И яз., 1992. Т.51, N1.
- Николаева Т.М.* Синтаксис устного высказывания и проблемы лингвистики текста. //Tekst. Jezyk. Poetyka. Warszawa: Ossolineum, 1978.
- Падучева Е. В.* Семантика вида и точка отсчета // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. 1986. Т. 45. № 5. С. 413–424.
- Падучева Е.В.* В.В.Виноградов и наука о языке художественной прозы. - Известия ОЛЯ. Серия лит-ры и языка, т.54, N3, 1995, с. 39-48.
- Падучева Е.В.* Семантические исследования. Семантика времени и вида в русском языке. Семантика нарратива. М.: Языки русской культуры, 1996.
- Падучева Е.В.* Подразумеваемые субъекты неопределенных местоимений, или кто же вышел из «Шинели» Гоголя? - Известия РАН, 1997 N 2.
- Тименчик Р.* Еврейские подтексты в «Египетской марке» Осипа Мандельштама. // Jews and slavs. С-Пб, 1993.
- Топоров В.Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М., 1995.
- Якобсон Р.О.* Лингвистика и поэтика. //Структурализм : “за” и “против”. М.: Прогресс, 1975, 193-230..
- Saputelli L.N.* The long-drawn sunset of Fialta.- In: Connoli J.W., Ketchian S.I. (eds.). Studies in Russian Literature in honor of Vsevolod Setchkarev. Columbus: Slavica publishers, 1986, p. 233-241.
- Tammi P.* Risky business: probing the borderlines of FID. Nabokov’s *An affair of honor (Podlec)* as a test case. //Linguistic and literary aspects of free indirect discourse from a typological perspective. Tampere, Tamperen yliopisto taideaineiden laitос, 2003, 41-54.
- Toolan 1992 - Toolan M.J.* Narrative: a critical linguistic introduction. London, 1992.