DOI: 10.7816/idil-02-08-16

ДВОЙНОЕ БЫТИЕ В РУССКОЙ ПРОЗЕ ВЛАДИМИРА НАБОКОВА

Дарья ПОГОРЕЛОВА [1]

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается такой аспект русской прозы Владимира Набокова как двойное бытие. Двуплановость бытия намечается писателем через попытки проникновения в тайну сознания, опыты с представлением двух реальностей, наблюдение за героем на границе перехода из одного мира в другой. Это приводит к утверждению во всех текстах Набокова господствующей концепции двоемирия, к определению «узора бытия», который идеально складывается из двух вечностей. Попытка заглянуть в щель между этими вечностями и обнаружить бытийные узоры дается избранным героям Набокова, творящее сознание которых призвано упорядочить хаос и обозначить связь времен.

Ключевые слова: Набоков, двойное бытие, двоемирие, реальность, потусторонность.

[1] Research Assistant, Luhansk Taras Shevchenko National Univesity Ассистент кафедры мировой литературы Луганского национального университета имени Тараса Шевченко, 91011, Украина, г.Луганск, ул.Оборонная, darya_pohorielova@mail.ru

DUAL BEING IN VLADIMIR NABOKOV'S RUSSIAN PROSE

ABSTRACT

The article covers such aspect of Vladimir Nabokov's Russian prose as dual being. Dualism of being is outlined by the writer through attempts to get into the secret of consciousness, experiments with representation of two realities, observation of the hero on the border between two worlds. It leads to affirmation dominant concept of dual-world, defining the "pattern of being," which is being found on the fringe of two eternities, in all Nabokov's texts. The attempt of looking through a slit between those two eternities and discovering patterns of being is given to the chosen heroes of Nabokov whose creative consciousness is aimed at regularizing chaos and defining time connections.

Keywords: Nabokov, dual being, dual-world, reality, hereafter

Двуплановость бытия намечается и выкристаллизовывается как основополагающая концепция творчества уже в ранней прозе Набокова. Первые рассказы насыщены слишком явственными образами потусторонних существ, и это огрубляет понимание потустороннего; существование иной реальности в ранних рассказах зачастую связано с образами небес и миром снов. В дальнейшем попытки обозначения инобытия становятся все более изящными.

Начиная с «Машеньки», своего первого романа, Набоков постоянно возвращается к попытке представления двух миров: мира внешнего, существующего вне сознания героя, и мира внутреннего, субъективного, творимого героем. Ганин созидает мир солнечного российского прошлого, в котором счастливо пребывает, пока его тень живет в сумеречном берлинском настоящем. Герой раскручивает свое воспоминание, упиваясь каждым прожитым мгновением еще раз, и, дойдя до конца, свертывает прошлое и упаковывает его в шкатулку своего сознания. При этом телесная оболочка Ганина, которая живет в берлинском пансионе, меняет местоположение и, соединяясь с мыслящим творческим сознанием, отъезжает навстречу новым впечатлениям. По такой же схеме развиваются события в рассказе «Возвращение Чорба»: герой существует в мире настоящего, в котором он внезапно оказался вдовцом, а его сознание раскручивает спираль прошлого, и Чорб совершает обратный путь по всем местам, где они с женой побывали после свадьбы.

В композиционно совершенном, лирическом рассказе «Весна в Фиальте» мир действительный переходит в «мир как текст». Герой рассказывает о своей возлюбленной, которая существовала абсолютно обособленно от его семейных отношений, «вновь и вновь… впопыхах появлялась на полях» жизни, «совершенно не влияя на основной текст» [Набоков, 2004: 575]. Рассказчик существует между двумя мирами и пытается найти гармонию, осуществить выбор – «хотя бы в порядке отвлеченного толкования собственного бытия» – между миром, где он, «как на картине», сидит с женой, дочками, собаками и прочими атрибутами добропорядочного семейного быта, то есть, «счастливым, умным, добрым миром», и «чем?» [Набоков, 2004: 577] – для описания второго мира и его преимуществ не находится слов.

Поиски узора, в который складываются картинки бытия, занимает писателя на протяжении всей жизни. Выстраивание мира произведения таким образом, чтобы в его пространственно-временном контексте все было предопределено, характерно для романа «Король, дама, валет». По мнению

Б. Бойда, в этом романе Набоков создает и разграничивает два мира в соответствии с бергсоновской концепцией – один мир воспринимается как «пространственный, внешний, механический», а второй – как «временный, внутренний, творческий» [Бойд, 2010: 336]. Пространство романа наполнено повторяющимися деталями, которые позволяют внимательному читателю сложить их в цельную картинку: это манекены всевозможных видов – магазинные, оживающие, живые, куклы – кукла-негр в комнате Франца, кукла с бледным лицом в магазине, ужасно напоминающая Драйера, Франц – кукла-марионетка, все герои романа – куклы в руках всемогущего демиурга. В этот душный вещный мир, наполненный механизмами, вносит необычное творческое движение изобретатель, превращающий неживое в живое, а также хозяин квартиры, в которой живет Франц, – то ли полоумный старик, то ли фокусник Менетекелфарес, то ли истинный творец, в воображении которого и разворачиваются события романа.

Мир вещей, который заведомо обречен на падение, в отличие от мира трансцендентального, духовного, изображается в романе «Защита Лужина». Внутренняя Вселенная гения Лужина даже не нуждается в существовании тяжеловесных шахматных фигур. Но тучное тело, притягивающее к земле, требует пищи и сна (так ненавистного самому Набокову, означающего потерю контроля над мыслящим сознанием), а бесподобные сеансы вслепую, помимо блаженства от игры, которую он вел «в неземном измерении, орудуя бесплотными величинами», сопровождаются страшной усталостью мысли. Шахматный мир – мир абстрактных величин, существующий не столько в мире материи, сколько в мире духа. По мнению В. Александрова, «образность романа в немалой степени подчинена раскрытию дуалистической концепции бытия» [Александров, 1999: 89].

Знакомство Лужина с шахматами развивается в череде своеобразных звуков. Лужин, не желающий становиться взрослым и зваться по фамилии, сбегает из родительской коляски и прячется сначала в лесу, где давит камнем жука, пытаясь повторить первоначальный «сдобный хруст», а потом на чердаке среди ненужных и неинтересных вещей находится треснувшая шахматная доска. После невнятного объяснения тетей значения шахматных фигур Лужин-старший впервые в жизни выгоняет сына из комнаты и гулко хлопает дверью. Когда одноклассники Лужина собираются сыграть в шахматы, первое, что слышит герой, – «деревянно-рассыпчатый» звук, от которого становится жарко и колет сердце. Наконец, Лужин, решившийся на прогул школы, так быстро отворачивается от встреченного по пути учителя географии, что «таинственный предмет» в ранце звякает. Первое же

прикосновение к материальной шахматной фигуре описывается только во время партии в доме у тети со стариком, отмечающим, что Лужин далеко пойдет: Лужин пробует рычаг «вечной ничьей», двигая ферзя из стороны в сторону. Шахматные задачи поглощают оттого, что не приходится возиться с фигурами. Тем не менее, именно карманные шахматы, маленький предмет, затерявшийся в складках материальной действительности, пробудит в Лужине воспоминания о шахматном прошлом.

Более всего Лужина привлекает поиск таинственных узоров бытия. Так, в любимых детских книгах юного Лужина привлекает, в первую очередь, «правильно и безжалостно развивающийся узор». Лужин очаровывается искусством фокусника, но те сложные приспособления, которые описаны в пособии для начинающих магов, раздражают его, ибо «тайна, к которой он стремился, была простота, гармоническая простота, поражающая пуще самой сложной магии» [Набоков, 2009: 322]. Подобную магическую простоту композиционной гармонии Лужин находит в шахматах.

Узоры и симметрию Лужин ищет и в реальной жизни, и сеть повторов, заметных при перечитывании романа, опутывает Лужина все плотнее. Тетя знакомит Лужина с шахматами, и мальчик в порыве необъяснимой нежности целует ей руку – отец, странно веселый, возвращается из Петербурга на дачу и «легализирует» шахматную страсть Лужина; отец во время семейной ссоры выгоняет сына из комнаты, чтобы поговорить с любовницей (тетей Лужина) наедине, и громко хлопает дверью – будущая жена Лужина с громким щелчком захлопывает сумку и отодвигает ее от любопытного шахматиста; он роняет вещи одну за другой, она подает – и с тех пор он начинает тайком следить, не уронит ли она что-то, «как будто стараясь восстановить какую-то тайную симметрию» [Набоков, 2009: 355]. С одной стороны, Лужин в конце романа, подобно Мартыну, герою набоковского «Подвига», растворяется в небытии, оставляя полную комнату людей, выкрикивающих его имя, но с другой стороны, восстанавливает равновесие, соединяет узоры бытия – маленький Лужин, переживающий из-за утраты имени и влезающий в окно семейной усадьбы, и взрослый Лужин, загнанный в угол шахматной доски, выбрасывающийся в узкое окно туалетной комнаты – за край, в клетчатую шахматную бездну.

Подобный узор, когда двуплановость бытия обнажает симметричные складки, между которыми поблескивает вечность, во всей полноте предстает в жемчужине русского периода – романе «Дар». Здесь отсутствует та однозначность, с которой мир «Машеньки» делится на берлинское настоящее и воспоминание о российском прошлом, мир «Короля, дамы, валета» – на мир

механических кукол и мир творческого воображения, мир «Защиты Лужина» – на мир осязаемый и мир духовный. В «Даре» мешается сразу несколько плоскостей, и интерпретация еще более усложняется повествовательными наслоениями, а также сосуществованием различных по жанру текстов внутри одного произведения. В упрощенном виде две реальности, которые преломляются в «Даре» и становятся поводом для главного экзистенциального конфликта, можно обозначить по названию известной набоковской лекции – искусство литературы и здравый смысл.

Федор Годунов-Чердынцев, живущий в Берлине, на родине немца, который в малых дозах пошл, а в больших – пошл нестерпимо, – поэт. И в его характере, и в его поэтическом даре много набоковского, как бы ни открещивался автор от сходства со своим героем. Поэтическое искусство, совершенно лишенное практической значимости, сродни увлечению Годунова-Чердынцева старшего и должно, как предполагает рассказчик в «Круге», вызывать презрение у «известной части нашей интеллигенции» за то, что естествоиспытатель интересуется «лобнорскими козявками» больше, чем русским мужиком. Профессия поэта неприбыльна, противоречит всякому здравому смыслу, обрекает Федора на полунищее эмигрантское существование, однако он, лишенный Родины, отца, возлюбленной, все равно *ищет «создания чего-то нового, еще неизвестного, настоящего, полностью отвечающего дару, который он как бремя чувствовал в себе»* [Набоков, 2004: 277].

От стихотворений Годунов-Чердынцев переходит к сочинению прозы, однако предметом его первого завершенного романа становится не поэт Яша Чернышевский, а его знаменитый однофамилец – поборник здравого смысла, предлагающий своим сторонникам ненависть к чистому искусству и прочим бесполезным вещам. Набоков предугадывает возможные реакции современников на четвертую главу «Дара» и сразу после романа Федора размещает несколько разгромных рецензий – типичных отзывов поборников «здравого смысла». Незавершенной остается биография отца – ее нелегко и даже невозможно замкнуть в круг, загнать в рамки, и Федор отказывается от соблазна «разбавить собой» высокий и совершенный слог отца и других путешественников.

Федор вступает в зрелую пору своего творчества, и в нем зреет замысел совершенно нового грандиозного творения. Его муза Зина справедливо предрекает, как Россия будет изнывать по нему, когда слишком поздно спохватится, какого писателя потеряла. Произведение обрывается еще более неожиданно, чем роман «Подвиг»: герои, наконец, идут навстречу своему

счастью, и только читатель в этот момент знает о фокусе с ключами. Тем не менее, читатель еще не подозревает, что, дочитывая роман «Дар», дочитывает тот самый шедевр Годунова-Чердынцева*, «классический роман, с типами, с любовью, с судьбой, с разговорами»,* о котором Федор рассказывал Зине, причем концовка романа обращает читателя сразу и к Пушкину, и к идеальному произведению, которое начинается и заканчивается сонетом (так ранее законченный рассказ «Круг» начинается с «во-вторых», чтобы завершиться «во-первых»), и к мотивам незавершенности, бесконечности: «…Там, где поставил точку я: продленный призрак бытия синеет за чертой страницы, как завтрашние облака, – и не кончается строка» [Набоков, 2004: 541]. Б. Бойд пишет: «Набоков играет с нашим нежеланием захлопнуть мир книги, покинуть тот уровень, который нам кажется реальностью. Он словно бы дает нам понять, что хотя живущий должен разгадать тайну бытия, ответ – если он вообще существует – можно найти, лишь захлопнув книгу жизни» [Бойд, 2010; 579]. По мнению Набокова, не искусство подражает жизни, а жизнь подражает искусству. Исследователь набоковских текстов вынужден постоянно задаваться вопросом: художник повторяет мир или мир повторяет задумку художника?

Такой внутренний распад пространства романа на доступное восприятию читателя и недоступное, созданное героем и созданное автором романа отчасти объясняет введение в текст мыслей французского «умницы» Делаланда, которого Федор планирует перевести (так что, возможно, именно перевод Федора представлен в тексте). По мнению этого вымышленного мыслителя, *наиболее доступный для наших «домоседных» чувств образ будущего постижения окрестности, который раскрывается лишь по распаде тела, это «освобождение духа из глазниц плоти и превращение наше в одно сплошное око, зараз видящее все стороны света, или, иначе говоря: сверхчувственное прозрение мира при нашем внутреннем участии»* [Набоков, 2004: 484]. Многочисленные вставные тексты, пародии на различные стили существующих и вымышленных писателей, воспринимаемые с точки зрения читателя романа «Дар», обеспечивают многоуровневое восприятие действительности под разными углами зрения. По определению А. Долинина, *«Дар» строится как «микрокосм культуры, как ее отражение в «подвижном зеркале» индивидуального творческого сознания»* [Долинин, 2004: 31]. «Дар» – своеобразный учебник сочинительства, в котором множество мест посвящено зарождению творческого замысла и его обработке, это многоголосие русской литературы, в первую очередь, Пушкина, вошедшего «в плоть и кровь» как главного героя, так и всего романа.

Переход от первого лица к третьему, временные лабиринты, детальное исследование процесса создания произведения изнутри, – темы и приемы, блестяще использованные в «Даре», составляют основу рассказа «Тяжелый дым». Двойственность бытия поглощает главного героя, форма существа которого лишается «отличительных примет и устойчивых границ; его рукой мог быть, например, переулок по ту сторону дома, а позвоночником – хребтообразная туча через все небо с холодком звезд на востоке» [Набоков, 2004: 553] – так существующее на кушетке осязаемое туловище перетекает в бестелесное творческое воображение, то и дело спотыкающееся о материальные преграды мира, раздваивается, не поспевает за телом. В этом рассказе настоящее представляется будущим воспоминанием, а невоплощенные стихи, которые просятся на бумагу, представляются самым невыразимым счастьем, лучшим, что есть на земле, несмотря на то, что ко времени появления новых они непременно «зачахнут».

Еще одним несомненным предвестником и, по словам самого Набокова, «спутником» «Дара» является рассказ «Круг», кольцевая композиция которого («змея, кусающая собственный хвост») отобразится впоследствии в главе о Чернышевском. «Круг» уникален тем, что, закончив его читать, необходимо начинать читать заново, так как грань между воспоминанием и настоящим героя стирается и растворяется между началом и концом произведения, то есть, прошлое и настоящее смешиваются и продолжают вращаться, когда читатель дочитывает последнюю (или все-таки первую?) строку.

Цинциннат, обвиненный за непрозрачность, недоступность, «гносеологическую гнусность», тяготеет к пространству нематериального, духовного. Поначалу, тем не менее, Цинциннат лелеет свою телесность, обращается к своему телу, как к живому существу, не осмеливается довести до конца попытку разобрать себя на части и освободиться от бремени. В этом плане В. Александров сравнивает Цинцинната с Лужиным, ведь обоих героев, состоящих из плоти и крови, «не может не страшить утрата части самого себя, каковой грозит полное растворение в потусторонности» [Александров, 1999: 109].

Как и в «Защите Лужина», в «Приглашении на казнь» двуплановость бытия основана на контрасте мира материального и духовного. Эти миры воплощены в пространственно-временных реальностях «тут» и «там»: тупое «тут», в котором пребывает узник, окруженный «убогими призраками», предателями, пародиями, и манящее «там», полное воспоминаний о Тамариных садах. Ирреальность «тутошнего» подчеркивается его неестественной бутафорностью, карнавальностью, отсутствием в этом мире

человека, говорящего на языке главного героя. Когда такого человека не находится (как нет вокруг вообще ни одного человека – сплошь куклы, «крашеная сволочь», петрушечный балаган, управляемый полишинелем м-сье Пьером и его расторопными молодцами Родькой и Ромкой), Цинциннат обнаруживает необходимость высказаться «всей мировой немоте назло». Выстоять в борьбе за собственную душу, которую так жаждут растлить и приобщить к «земным» наслаждениям палачи, помогают Цинциннату звуки, доносящиеся будто бы из небытия, сны, в которых мир наконец преображался и становился действительным, одухотворенным, образ Марфиньки, трогательной слушательницы, создаваемый в письмах к ней, дневник, завещанный грядущему, наконец, огромная бабочка, избежавшая смертной участи и вылетевшая в окно.

Тело Цинциннata – это тюрьма с решеткой скелета. И сам Цинциннат заключает в себе два «я»: слабого и безвольного человечка, способного только плакать и бессильно подчиняться, но также личность, способную узреть запредельное, не сопротивляющуюся, ибо подчиняющуюся высшей воле и верховному порядку. Тюрьма для Цинциннata есть переходный пункт между этим миром и тем, и, как любая граница между мирами, она представляет мирок, ни на что непохожий, а, возможно, существующий только в сознании Цинциннata. Только пройдя этот пункт, встретившись с демонами, способными мучить его «я» (а для творца как раз пошляки, тупоголовые обыватели есть страшнейшие монстры и мучители), Цинциннат удостаивается чести перейти в другое измерение. Темница Цинциннata – это уродливая нетка, которую вертит перед непонимающим героем автор-демиург. И только во время казни, в секунду отделения головы от телы, в эту решающую «половину мгновения» герою все становится ясно, все складывается в чудесный узор. Истина уже начинает проступать сквозь разлезающиеся на глазах декорации, и стена темницы падает, как только узник покидает ее. Новое бытие, в которое вступает в Цинциннат, – мир идеальных мыслящих поэтических существ, подобных Цинциннату, подчинивших пространство и время, существующих постольку, поскольку существует творящее их сознание.

Это развитие постулата Декарта «Cogito ergo sum» приобретает особое значение в творчестве Набокова. Возможность проникнуть в трансцедентное доступна только мыслящему ясному сознанию. Присутствие в картине мира Набокова этой запредельной реальности, того, что исследователи называют «потусторонностью», подлинным бытием, идеальной действительностью, которую большинство персонажей чувствуют и осознают, - преображение мысли Гегеля об абсолютной идее, первопричине мира, о наличии мирового

духа, способного творить. Во вселенной Набокова этим мировым духом становится писатель-демиург, создатель, творец и первопричина мира художественного произведения.

Таким образом, двуплановость бытия в русской прозе Набокова в своем развитии проходит определенные этапы. В своих зрелых работах Набоков играет точками зрения и пространственно-временными пластами. Попытки проникновения в тайну сознания и в то же время сохранить недосказанность, приводят к обозначению двух планов бытия. Первые опыты с двумя реальностями проявляются в помещении героя в ситуацию двоемирия и наблюдения за ним, раскрытия возможности для героя перехода из одного мира в другой. Это приводит, с одной стороны, к возникновению ряда произведений с поливариантной развязкой и многозначностью толкования двоемирия, а с другой стороны, к определению узора бытия, который идеально складывается из двух вечностей. Попытка заглянуть в щель между этими вечностями и обнаружить бытийные узоры дается избранным героям Набокова, призванным упорядочить хаос и обозначить связь времен.

Библиография

Александров, Владимир. Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика. СПб.: Алетейя, 1999.

Б ойд, Брайан. Владимир Набоков: русские годы: Биография. СПб.: Симпозиум, 2010.

Долинин, Александр. “Истинная жизнь писателя Сирина: две вершины – «Приглашение на казнь» и «Дар»”. Набоков В. В. Русский период. Собрание сочинений в 5 томах. Т. 4. СПб.: Симпозиум, 2004.

Набоков, В. В. Русский период. Собрание сочинений: в 5 т. Т. 2. Сост. Н. Артеменко-Толстой; предисл. А. Долинина; прим. М. Маликовой., В. Полищук, О. Сконечной, Ю. Левинга, Р. Тименчика. СПб.: Симпозиум, 2009.

Набоков, В. В. Русский период. Собрание сочинений: в 5 т. Т. 4. Сост. Н. Артеменко-Толстой; предисл. А. Долинина; прим. М. Маликовой. СПб.: Симпозиум, 2004.