

СИМВОЛИСТСКОЕ МИРОСОЗЕРЦАНИЕ И РАССКАЗ В.В. НАБОКОВА “ВОЗВРАЩЕНИЕ ЧОРБА”

© 2005 И.Е. Разинькова

Воронежский государственный университет

В современном набоковедении связь символизма и творчества писателя является общеизвестным фактом. Уже в 1934 году в рецензии на “Отчаяние” Г. Адамович отмечает воздействие на прозу В. В. Набокова романа Сологуба “Мелкий бес”. О. Скопичева в статье, посвящённой вопросу о влиянии русского символизма на прозу В. В. Набокова 1920-х – 30-х годов, отмечает, что “вопрос о восприятии В. Набоковым традиций русского символизма, поднятый Саймоном Карлинским вслед за Глебом Струве... затрагивается во многих современных исследованиях” [12, 520]. При этом чаще всего речь идёт о романах Набокова. Задача нашей статьи: проследить преломление традиций символизма в рассказе 1925 г. “Возвращение Чорба”.

Несмотря на то, что рассказ называется “Возвращение Чорба”, он начинается с описания супругов Келлер. И это неслучайно, так как они и столичный германский город – начало сюжета движения главного героя и конечный пункт его возвращения.

Келлеры живут спокойной, размеренной, а потому “легкомысленной”, по определению писателя, жизнью. Келлер – “старый немец” с “обезьяньим” лицом, его жена – полная женщина в русском парике, покрытом вуалью, под которой “лёгкие”, то есть понятные, привычные мысли. “Мир Келлеров мещанский, вещественный, со строго организованной иерархией нравственных ценностей и перечнем добродетелей”, – пишет исследователь Н. Букс [3, 330]. Закон этого мира – здравый смысл. Для Келлеров искусство существует только в театре; за его пределами творческие люди для них – люди не в своём уме, подозрительные, близкие к преступникам. Не случайно гостиница, в которую Чорб отвозит жену после церкви, стала для Келлера-отца “чем-то отвратительным и влекущим, как воспоминание о преступлении” [10, 338. Разрядка моя. – И. Р.].

Супруги, выйдя из театра, то есть отдав положенную дань нормативным развлечениям,

продолжают вести свою обычную жизнь, никак не связанную с театром, – едут в “нарядный кабачок”, а потом домой. Келлеры в рассказе являются олицетворением “фабульного” действия.

В своей статье “Искусство литературы и здравый смысл” Набоков писал: “...чем ярче человек, чем необычайней, тем ближе он к плахе... А раз так, то благословим чужака, ибо естественный ход эволюции никогда не обратил бы обезьяну в человека, окажись обезьянья семья без урода” [9, 466]. Итак, человек – нарушение закона эволюции, нормы, размеренности. Постоянные сравнения в рассказе Келлера с обезьяной (“обезьянье лицо”) позволяют сделать вывод о “недочеловечности” его мира, о необходимости протеста келлеровским нормативам. И это начало позитивной характеристики Чорба, который является уродом и чужаком в мире “обезьян”, потенциальным творцом человека. Далее в статье Набоков предлагает “просто ради забавы взять и аккуратно уронить эту частную бомбу на образцовый город здравого смысла. В ослепительном свете взрыва откроется масса любопытного...” [9, 467] По сути, этот эксперимент автор проделывает в своём рассказе. Чорб (“бомба”) вносит волнение в размеренную жизнь супругов Келлер.

Приезд героя в Берлин – начало сюжетного действия в рассказе. Время же действия переносится сначала на 3 недели назад (смерть жены Чорба), потом возвращается, оставив шестичасовой зазор с сюжетом Келлеров (Чорб приехал в город “около восьми”, а Келлеры возвращались из театра “во втором часу ночи”), а затем углубляется ещё на несколько месяцев назад (день свадьбы Чорба и дочери Келлеров). Челночный принцип движения времени становится метафорой перемещения героя в пространстве собственной памяти. Она для Чорба – сокровищница, из которой он берёт необходимые воспоминания для воссоздания утраченной реальности. Время памяти Чорба движется прихотливо,

непредсказуемо, так как является онтологической, а не физической категорией. С момента смерти жены он начинает жить как бы “в прошлое” в установленных им самим пространственных границах. Путь его возвращения ограничен — из Франции он “поехал обратно в Германию через все те места, где в течение свадебного путешествия они [Чорб и его жена. — *И. Р.*] побывали вдвоём” [10, 336].

В сюжете возвращения происходит как бы раздвоение героя: его воображение создаёт реальность, в которой жена Чорба не мертва и в которой герой живёт параллельно с существованием в обычном мире (=“мир Келлеров”). Как известно, удвоение действительности было основой символистского мирозерцания.

А. Белый в статье “Театр и современная драма” писал: “Искусство окрыляется там, где призывает к творчеству вместе с тем призывает к творчеству жизни.”

Надо понимать под этой жизнью не только поверхность её, кристаллизованную в прочных формах социальных, научных и философских отношений, но и источник этих форм — творчество. Жизнь и есть творчество... Жизнь надо подчинить творчеству, творчески её пересоздать там, где она резкими углами врывается в нашу свободу. *Искусство есть начало плавления жизни*” [2, 154. Курсив А. Белого. — *И. Р.*]. В своём творчестве А. Белый развивал символистскую концепцию жизнестроения. Он мечтал преодолеть границы между жизнью и искусством, выйти за пределы искусства и творить саму жизнь.

В случае с героем Набокова Чорбом “плавление” — это расслоение действительности на несколько уровней (то есть само событие возвращения). Представляется важным выяснить, какую роль играет искусство в преобразовании действительности героем Набокова и является ли Чорб жизнестроителем в символистском смысле. Заметим, что Чорб — литератор, ему свойствен особый, творческий взгляд на мир.

Желание Чорба преодолеть рок, то есть “окончательную смерть” жены, позволяет сопоставить событие “возвращения” в то время, в котором жена жива, с событием мифа, а действия Чорба расценивать как мифологизацию собственной жизни. Я. Э. Голосовкер в книге “Логика мифа” утверждает, что “в аспекте формальной логики здравого смысла здесь [в мифе. — *И. Р.*] всё основывается на *ergo fundamentalis*, то есть на первичном заблуждении, на некоем основополагающем скрытом ложном допущении. Но в аспекте логики чудесного это основоположное заблуждение есть основоположная аксиома” [4, 142]. Исследователь объясняет это тем, что “для эллина логика чу-

десного не нуждается в интерпретации здравого смысла. Он принимает её как эстетический факт, ибо... эстетический факт есть для него объективное бытие — факт онтологический, а не психологический. Логика сюжета требует, чтобы герой стал незримым, и он им становится, надев шлем-невидимку” [4, 150].

Чорб решает преодолеть смерть и поэтому создаёт “вторую реальность” — художественную, в пространстве и времени которой он и стремится осуществить своё возвращение. Этот поступок Чорба выявляет то, что герой расценивает свою жизнь как эстетическое событие. Таким образом, искусство играет большую роль в создании Чорбом “второй” реальности.

Как уже было отмечено, один из главных теоретиков жизнестроительства А. Белый воспринимал жизнь как творение художника в широком смысле этого слова, как эстетический феномен. Чорб движим подобным стремлением. Он хочет, чтобы чудо преодоления смерти произошло в “действительной жизни”. Вл. Соловьёв, идеи которого оказали большое влияние на развитие символизма, писал: “Совершенное искусство в своей окончательной задаче должно воплотить абсолютный идеал не в одном воображении, а и в самом деле, — должно одухотворить, пресуществить нашу действительную жизнь” [13, 89. Разрядка моя. — *И. Р.*]. Слово *пресуществление*, как известно, означает ‘переложение, преобразование, претворение, таинство Евхаристии, Святого причастия, превращение во время литургии хлеба и вина в тело и кровь Христову’ [5, 396]. Таким образом, таинство преобразования действительности — божественное таинство. Искусство, способное к пресуществлению жизни, Вл. Соловьёв называл “теургией”. Личность же творца, способного к теургическому подвигу, по мысли А. Белого, должна быть сама способной к пересозданию, то есть “человек должен переродиться сам” [2, 160]. “Смысл искусства, — пишет А. Белый, — пересоздать природу нашей личности” [1, 95].

Исследователь А. Кан утверждает, что почти во всех произведениях Набокова действует “человек-переход”, осуществляющий связь “между установленными самим героем начальным и конечным пунктами” [8]. Главный герой рассказа “Возвращение Чорба” наделён такими свойствами, то есть способен к перерождению.

Однако, как это всегда бывает у В. В. Набокова, понятие перехода полисеманлично и может быть отнесено не только к герою. Включённое в сферу сюжета, оно обретает значение “граница”.

Чорб приезжает в Германию из Франции (через Швейцарию), то есть пересекает государственную границу: “В Ницце, где её должны были

хоронить, неприятный чахоточный пастор напрасно добивался от него [Чорба. — *И. Р.*] подробностей, — он только вяло улыбался, целый день сидел на гальке пляжа, пересыпая из ладони в ладонь цветные камушки, — и внезапно, не дождавшись похорон, поехал обратно в Германию через все те места, где в течение свадебного путешествия они побывали вдвоём" [10, 336]. Для Келлеров Чорб — "нищий эмигрант и литератор" [Разрядка моя. — *И. Р.*]. Келлер видит в Чорбе также "преступника", который пренебрёг нормами и законами привычного бюргерского мира, то есть "переступил" через них.

Таким образом, "человек-переход" Чорб решает "переплавить" события своей жизни в события мифа, перенося их на другой уровень реальности — художественный. Главный герой рассказа Набокова как будто бы надстраивает новый уровень над "низшей" реальностью, которую олицетворяют в рассказе супруги Келлер. Чорб ставит перед собой задачу — воскресить жену, а это возможно только в реальности искусства. "Ему казалось, что если он соберёт все мелочи, которые они вместе заметили, если он воссоздаст это близкое прошлое, — её образ станет бессмертным и ему заменит её навсегда" [10, 337]. Погружаясь в память как источник воссоздания уже пройденного пути, Чорб творит в создаваемой им реальности миф о жене.

Смысл "возвращения" героя — в преодолении рока, то есть закона вечной необходимости и детерминизма. Известно, что рок — одно из основных понятий античной мифологии. Борьба людей с роком — одна из основных тем мифов, в частности мифа об Орфее и Эвридике, сюжет которого метафорически накладывается на сюжет рассказа. Чорб, как и герой мифа, пытается преодолеть "окончательную смерть" жены. Орфей для этого спускается в Аид, Чорб, являясь житнетворцом, не принимает линейное течение времени и мифологизирует события своей собственной жизни.

Мифологизированная категория "прошлое" может быть сопоставлена в рассказе с категорией "вечности". В связи с этим уровень мифологической реальности может быть рассмотрен с нескольких точек зрения. С одной стороны, Орфей — герой античного мифа, который восстаёт против смерти, разлучившей его с любимой, и поэтому спускается в Аид, чтобы забрать её. С этой точки зрения, Чорб-Орфей решает воссоздать образ жены. Но с другой стороны, античного образа Орфея недостаточно для понимания того, зачем Чорб-творец начал осуществлять своё "возвращение". Герой мифа осмысливается с точки зрения символистской эстетики. Задача Чорба в связи с существованием на уровне реальнос-

ти, соотносимом с вечностью, выходит за пределы только "воссоздания" образа жены.

Миф об Орфее был связан в символизме с идеей богочеловечества, а следовательно, и с житнетворением. Вяч. Иванов в работе "О границах искусства" выделяет "три ипостаси человеческого подвига: подвиг резца, подвиг меча и подвиг креста, каковым соответствуют: дело вдохновенного творчества, дело общественного строительства и дело богочеловечества" [7, 185]. Вяч. Иванов считает, что первый подвиг осуществляется "ваятелем" Пигмалионом, второй — "борцом" Персеем, третий — "воскресителем" Орфеем.

Символизм выявляет в поступке Орфея высокое стремление — освободить людей от вечных законов рока, то есть детерминизма, сделав их таким образом совершенными, приближенными в своём совершенстве к Богу. Чорб в рассказе Набокова стремится не просто "воссоздать" реальность, но преодолеть законы мироздания, упразднить смерть. Поэтому, создавая художественную реальность, Чорб "выпадает" из времени и пространства объективной реальности ("мир Келлеров"), чтобы выйти на уровень вечности. Главный герой стремится к достижению высшего уровня реальности, на котором образ его жены стал бы совершенным, сопоставимым с символическим образом Вечной Женственности. "Оставалось провести всего одну ночь в той первой комнате их брака, а уже завтра — искус будет пройден, и образ её станет совершенным" [10, 339].

Стремление преодолеть рок также является одной из важных житнетворческих задач. В уже указанной статье А. Белый приходит к выводу, что "жизнь в творчестве побеждает рок" [2, 153], а "рок там, где веками внушённая покорность" [2, 154].

Итак, Чорб в своём "возвращении" пытается отчасти реализовать символистскую житнетворческую программу, цель которой — "вырваться из плена земной жизни, далёкой от гармонии и совершенства, в запредельный мир чистых сущностей" [11, 51]. Творческая цель "возвращения" героя организует и сам процесс пути как акт творчества. Ведь Чорб тщательно выбирает детали, оставляя только необходимые для создания бессмертного и совершенного образа. Он ищет не просто камушек, а именно "тот единственный, круглый, чёрный, с правильным белым пояском... который она показывала ему накануне последней прогулки" [10, 337]. Таким образом, "возвращение" является метафорой создания текста, то есть определённым образом организованной системы знаков. Чорб-житнетворец, протестуя, как и Орфей, против законов мироздания, решает создать такую сверх-

реальность, в которой его жена превратилась бы в олицетворение Вечной Женственности, а сам он почувствовал себя истинным творцом, подобным Богу. Ирония Набокова в данном случае заключается в том, что невозможно создать “текст”, полностью копирующий действительность. Копия — всегда подмена. Чорб сам вводит эту подмену, которая в мире (после пробуждения героя) превращается в иронию над самим творцом. В конце рассказа Чорб проснулся и увидел рядом с собой не воплощение Вечной Женственности, а проститутку.

Герой вновь очутился в реальности “мира Келлеров”, в которой он отсутствовал в течение своего “возвращения”. Для Чорба не открылось некое “высшее” бытие, его жизнь не подчинилась творчеству (хотя жизнестроительная программа символистов была рассчитана именно на такое подчинение). Он не обрадовался, когда “проснулся среди ночи... и увидел жену свою, лежавшую с ним рядом”, но “крикнул ужасно, всем животом”. Чорб ужаснулся тому, что миф может иметь статус бытия, то есть стать равным реальности. Но за дверью вместо некоего потустороннего мира оказались всё те же Келлеры и тот мир, который Чорб хотел пересоздать. Не случайно рассказ начинается именно с описания супругов Келлер. Они являются хранителями “здорового смысла” в мире. То, что они входят в комнату Чорба, для автора означает, что миф никогда не станет реальностью, пока существуют законы необходимости и детерминизма, то есть “рок”.

Исследователь А. А. Долинин называет Набокова во многих отношениях продолжателем романтической и символистской традиций. По мнению учёного, писатель перенял у них основополагающую концепцию “двоемирия”. Но исследователь отмечает то, что Набоков “решительно расходился с ними как раз в вопросе о жизнетворчестве... Отлично тренированное, дисциплинированное зрение естествоиспытателя [Набоков был энтомологом. — И. Р.], всегда утверждавшего “примат детали над общим, части над целым”... заставляли его с крайним скепсисом относиться к любым попыткам... навязывать реальности литературные сценарии” [6, 293]. Долинин считает, что для Набокова такое отношение к действительности “равносильно слепоте, незрячести, солипсической невосприимчивости к “впечатлениям живого мира”, из которых истинный художник творит с помощью воображения и памяти свои модели мира” [6, 293].

Набоков иронически обыгрывает надежды символистов на то, что “жизнь в творчестве побеждает рок” (А. Белый). Борьба с роком и победа над ним, по мнению Белого, ярче всего могут

быть воплощены в драме: “В драме впервые осознаётся сокровенный призыв к творчеству как к творчеству жизни. Но на пути к этому творчеству становится рок. В драме изображается поэтому борьба и победа над роком” [2, 155]. Набоков в рассказе “Возвращение Чорба” создаёт драматический финал, который выглядит намеренно театральным и в котором выражается ирония автора по отношению к творцу-символисту, желающему победить рок. Возникает эффект гоголевской “немой сцены”. “Тогда женщина схватила со стола сумку и решительно открыла дверь. Перед ней стоял изумлённый старый господин в матовом цилиндре, с жемчужиной на белой груди рубашки, из-за его плеча выглядывала полная, заплаканная дама... а сзади маленький, бледный лакей поднимался на цыпочки, тарача глаза и делая пригласительные движения рукой. Женщина поняла его знак и проскочила в коридор, мимо старика, который всё с тем же недоумением повернул к ней голову. Дверь закрылась... Казалось невероятным, что там, за дверью, трое людей. Ни единого звука не доносилось оттуда. “Они молчат”, — шепнул лакей и приложил палец к губам” [10, 343]. Чорб в финале, конечно же, не похож на “воскресителя Орфея”: он “сидел в спутанных простынях, спиной к стене, и сквозь растопыренные пальцы сумасшедшим блеском горел один глаз... Он перебрался на кушетку и, сжимая руками волосатую голень, с равнодушной улыбкой смотрел на женщину” [10, 343].

Модернистская эстетика спорила с реалистической, доказывая, что искусство не является лишь отражением жизни, а скорее наоборот, Набоков же спорит с модернистской идеей жизнетворчества, согласно которой искусство служит строительным материалом для жизни. Попытка наложить на жизнь искусственную модель приводит к появлению копий, двойников, а они, в свою очередь, оборачиваются грубой подменой.

Чорб как жизнетворец-символист терпит неудачу, но то, что в нём есть от набоковского типа творца, позволяет считать его если не художником в полном смысле этого слова, то художественно мыслящим героем. Он погружается в память как в творческую сокровищницу, но создание “текста” не в искусстве, а в жизни вызывает иронию автора. Ведь “жизнь талантливее нас” [10, 437]. Это слова героя-писателя из рассказа “Пассажир”, включенного в тот же сборник, что и рассказ “Возвращение Чорба” (“Возвращение Чорба”. Берлин, 1930). Герой считает, что о жизни можно много придумывать в произведении, прибавлять массу деталей, но “горе в том, что неизвестно, может быть, жизнь имела в виду нечто совсем другое, нечто куда более тонкое, глубокое” [10, 443].

В Чорбе Набокову важно стремление вырваться из пошлого мира ("мир Келлеров") в более "подлинный" и "истинный" мир. Писатель высоко ценил отдельную личность, а также её способность к творческому пересозданию жизни.

Итак, В. В. Набоков в рассказе "Возвращение Чорба", являясь продолжателем символистской традиции, трансформирует некоторые идеи и мотивы символизма, утверждая таким образом свои собственные творческие взгляды.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белый А. Смысл искусства / А Белый. // Белый А. Символизм как миропонимание. — М.: Республика, 1994. — С. 90-106.
2. Белый А. Театр и современная драма / А. Белый // Белый А. Символизм как миропонимание. — М.: Республика, 1994. — С. 153-167.
3. Букс Н. "Оперные призраки" в романах В. Набокова / Н. Букс. // В. В. Набоков: pro et contra. Т.2. — Спб.: РХГИ, 2001. — С. 328-334.
4. Голосовкер Я. Э. Логика мифа / Я. Э. Голосовкер — М.: Наука, 1987. — 218 с.
5. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. / В. И. Даль. — М.: Русский язык, 1955. — Т. 3. — 759 с.
6. Долинин А. А. "Двойное время" у Набокова (от "Дара" к "Лолите") / А. А. Долинин /

/ Пути и миражи русской культуры: Сборник. — Спб.: Северо-Запад, 1994. — С. 283-323.

7. Иванов В. И. О границах искусства / В. И. Иванов // Иванов В. И. Родное и вселенское. — М.: Республика, 1994. — С. 199-218.

8. Кан А. Поэтика пространства, времени и формы выражения потустороннего мира в романе В. Набокова "Король, дама, валет" / А. Кан— (<http://www.erudition.ru>)

9. Набоков В. В. Искусство литературы и здравый смысл / В. В. Набоков. // Набоков В. В. Лекции по зарубежной литературе. — М.: Независимая газета, 1998. С. 465-478.

10. Набоков В. В. Король, дама, валет: Романы, рассказы / В. В. Набоков— М.: ООО "Издательство АСТ"; Харьков: "Фолио", 2001. — 512 с.

11. Сарычев В. А. Эстетика русского модернизма. Проблема "жизнетворчества" / В. А. Сарычев— Воронеж: Изд-во Воронежск. ун-та, 1991. — 320 с.

12. Сконечная О. "Отчаяние" В. Набокова и "Мелкий бес" Ф. Сологуба. К вопросу о традициях русского символизма в прозе В. В. Набокова 1920-х — 1930-х гг. / О. Сконечная // В. В. Набоков: pro et contra. Т.2. — Спб.: РХГИ, 2001. — С. 520-532.

13. Соловьёв В. С. Общий смысл искусства / В. С. Соловьёв // Соловьёв В. С. Философия искусства и литературная критика. — М.: Искусство, 1991. — С. 73-90.

Рецензент — В. Л. Гусаков.