

ФИЛОЛОГИЯ

ФУНКЦИИ МОТИВА СМЕРТИ В РАННИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ В. НАБОКОВА

© 2006 Н.Н. Афанасьева

Воронежский государственный технический университет

Мотив смерти возникает уже в ранних произведениях Набокова: в рассказах, драматических произведениях и даже стихах.

Начало творческой карьеры В. Сирина — произведения разных жанров, написанные и опубликованные им до романа “Машенька” (1926 г.). И уже в этих работах можно выявить мотив смерти. Рассмотрим функции мотива смерти в произведениях этого периода.

А. Долинин назвал ученические стихи Сирина 1916—1919 гг. прологом его “истинной жизни”. Нельзя разобраться в художественном наследии писателя, минуя его творческий пролог. Это одна из важных причин, побудивших нас обратиться к поэтическим произведениям автора.

Можно сказать, что именно в стихах зарождаются основные темы творчества Набокова, и это является еще одной причиной нашего обращения к стихотворным опытам художника, несмотря на то, что, с одной стороны, сам он считал “...первую ... книжечку стихов ... исключительно плохой...” и разделял “критическое отношение современников к своим ранним стихам” [2, 776–778], а с другой, большинство исследователей признает превосходство прозаических произведений Набокова над поэтическими, снисходительно позволяя Мастеру прозы стихотворную слабость. (Первые поэтические сборники Сирина были довольно равнодушно встречены критикой: «Это хороший образец поэта “первого ученика”... Все отпечатано по изношенным клише. Нигде, ни в чем нет бьющегося “своего” пульса...» (Роман Гуль). «У Сирина есть все данные, чтобы быть поэтом: у него вполне поэтические восприятия, стихи его музыкальны и органичны, и, несмотря на сказанное, за исключением нескольких действительно хороших стихов, сборник “Горный путь” скучная книга» (Вера Лурье). “Сирину нужно освободиться от пут логичности, связующей творческую свободу. От чтения его стихов — часто хороших, умелых сти-

хов!— становится тяжело и душно, хочется како-го-то порыва, зияния — хотя бы ценой нарушения гармонии” (Г. Струве). Но были и подбадривающие молодого автора высказывания: “Думается, что... работая над собой, он достигнет ценных результатов и над его поэтическими длиннотами верх возьмет уже и ныне доступный ему поэтический лаконизм, желанная художническая скупость” (Ю. Айхенвальд) [2, 785]. В современном набоковедении поэтическое наследие художника недостаточно изучено, хотя осуществляются попытки восполнить этот пробел — например, в работах А. Ю. Мещанского, П. Н. Малофеева, Г. Воробьевой и др.).

Первый поэтический сборник Набокова “Гроздь” (конец 1922 г.) посвящен памяти его отца, В. Д. Набокова, который был убит 28 марта 1922 года на одном из эмигрантских собраний в Берлине. Смерть отца, погибшего от пули, предназначавшейся не ему (В. Д. Набоков заслонил собой П. Милюкова), безусловно, потрясла В. Набокова и, по выражению В. Федорова, “поставила его в иные, во многом неясные для нас, отношения с потусторонним...” [4, 6].

Отголоски переживаний, связанных со смертью отца, находим в стихотворении “Пасха”:

*Я вижу облако сияющее, крышу
блестящую вдали, как зеркало... Я слышу,
как дышит тень и каплет свет...
Так как же нет тебя? Ты умер, а сегодня
синеет влажный мир, грядет весна Господня,
растет, зовет... Тебя же нет [3, 458].*

Но, как праздник Пасхи связан с воскресением Христа, так и отец воскресает в “пении ручьев”, в “перезвоне капели”:

*Но если все ручьи о чуде вновь запели,
но если перезвон и золото капели —
не ослепительная ложь, —
а трепетный призыв, сладчайшее “воскреси”,*

*великое “цвети”, – тогда ты в этой песне,
ты в этом блеске, ты живешь!..*

Мотив смерти возникает в первой части стихотворения (“нет тебя”, “ты умер”). Во второй же части – преодоление смерти через воскрешение (“ты в этом блеске, ты живешь”).

Мы можем посмотреть на мотив смерти с другой стороны.

В сборнике прочитывается противопоставление родины чужбине. Жизненное пространство разделяется на две части: с одной стороны – оставленная Россия, с другой – эмиграция, где все “неродное”, “нерусское”. Россия выступает в образе сада – яблоки, груши, вишни, сливы; однако хозяин “вертограда” – это лилейно-белый павлин, представитель чужбины. Трагичное несоответствие – павлин в российском саду – навеяно разлукой с родиной.

Оппозиция родина-чужбина в данном сборнике соотносима с оппозицией двух несовместимых миров.

Тема раздвоения пройдет через все творчество Набокова, но свое начало она находит именно в его первых поэтических работах.

Мир в авторском понимании разбивается на пространство родины и пространство чужбины. Возвращение назад, т. е. в прошлое, невозможно, следовательно, все, связанное с родиной, уходит в небытие, а значит, умирает – так на метафорическом уровне в поэтических текстах возникает мотив смерти.

С помощью мотива смерти раскрывается двойственность восприятия мира: один мир уходит в небытие, так как умирает все, связанное с ним: ловля ночных бабочек в саду, сам сад, запах меда... Остается другой мир – чуждая лирическому герою эмигрантская среда; мир, который напоминает о безвозвратно потерянном прошлом. Поэтому и герои сборника не люди, а призраки – бестелесные бродят они по чужбине, обращаясь в шорох, птиц, снег, цвет:

*Мы только шорох в старых парках,
мы только птицы, мы живем
в очарованьи пятен ярких,
в чередованьи звуковом.
Мы только мутный цвет миндальный,
мы только первопутный снег,
оттенок тонкий, отзвук дальний, –
но мы пришли в злоеший век.
 (“Нас мало – юных, окрыленных...” [3, 447]).*

Получается, что мотив смерти в данном сборнике связан не с физическим умиранием героев, а с “умиранием” важных для героя реалий – пасхи, рождества, – того, что ассоциируется в его

памяти с Россией. С помощью мотива смерти автор показывает, что связь с одним из миров прервана.

Выявлению противопоставления родины чужбине (и, соответственно, двойственному восприятию мира) способствует образ лирического героя.

Лирический герой предстает перед читателем одиноким странником в чужой стороне:

*Моряк косматый и суровый,
хожу по водам много лет...
 (“Я помню только дух сосновый...” [3, 461]).*

*Мы к чистой звезде потеряли дорогу,
мы очень страдали, котомки пусты,
мы очень устали...
 (“Viola Tricolor” [3, 462]).*

Мотив странничества в традиции русской литературы связан с поиском правды, истины, счастья, иными словами, – с темой правдоискательства. Тема правдоискательства – вековечная. В русской литературе XIX века это характерная тема в творчестве Н. Лескова и И. Тургенева, Н. Некрасова и Л. Толстого; в XX веке ее продолжают такие художники, как А. Платонов.

Каков странник Набокова и с чем сопряжен мотив странничества у этого художника? Рассмотрим мотив странничества в творчестве Набокова с оглядкой на героев-странников, созданных предшественниками писателя.

В русской литературе XIX века одни герои, как Касьян из рассказа И. С. Тургенева “Касьян с Красивой Мечи” (цикл “Записки охотника”), заняты поиском правды, справедливости, желанием найти сказочную и счастливую землю с птицей Гамаюн и золотыми яблоками. Для таких героев “Правда – светлее солнца”. Это странники-правдоискатели, которые мечтают о сказочной стране, так как не видят в окружающей социальной действительности “правды” и “справедливости”. Другие герои, как лесковские праведники, имеют определенную систему ценностей, собственные правила, которых придерживаются. Это цельные натуры, которые всегда поступают согласно своим взглядам и убеждениям. Это люди, стремящиеся к добру, справедливости. Их совесть “белее снега”. Они идеальны в каждом своем проявлении, живут и любят совершенно. Подобные качества делают их аномалией в обществе, а жизнь их, согласно Г. Б. Курляндской, напоминает “народную утопию” [1, 22]. Следует сказать, что правдоискательство неотделимо от народных представлений об утопии. Только одни герои ищут “утопичной” страны за пределами

действительности, а другие могут жить по законам Правды в любых условиях, своим образом жизни доказывая возможность осуществления “утопии” в современной реальной действительности.

А. Платонов развивает тему странничества, которая является одной из ведущих в его романе “Чевенгур”. Странствуют герои по степи, то расстаются, то вновь встречаются и скачут дальше вместе, то сталкиваются с новыми путниками. Движения платоновских героев представляются хаотичными. Однако хаотичность эта кажущаяся, и в ней заключен определенный смысл. Устремления героев “Чевенгура”, бредущих по необъятной российской земле, связаны с поисками справедливости и направлены на успех и счастье других людей. А. Платонов продолжает традиции литературы XIX века. Художественный строй романа определяет тема правдоискательства, и его герои странствуют по земле в поисках правды, счастья.

А что у В. Набокова? С какой целью странствуют его герои?

Герои Набокова – странники скорее по принуждению, чем по убеждению. Это странники-изгнанники, люди, лишившиеся дома, “застрявшие” в пространстве “междумирья”. Мотив странничества, таким образом, отсылает нас к двойственному восприятию мира. С одной стороны, наблюдается мир настоящего, чужая земля, по которой блуждают герои-призраки, с другой стороны – мир прошлого, родина, “чистая звезда”, к которой они держат путь.

Странники Набокова – это не правдоискатели в лесковском или платоновском понимании, а скитальцы, изгнанные, потерянные, бредущие по чужбине в поисках родной земли. Все они – бездомные путники (“мы целомудренно бездомны”, “повесть беглеца”, “потеряли дорогу”, “котомки пусты”). “Беглец” Набокова одинок. Есть подобные ему люди-призраки, затерявшиеся в чуждом мире, но их мало (“нас мало – юных, окрыленных...”), и объединяет их именно чувство одиночества от осознания своей непричастности к тому мировому пространству, в котором они вынуждены пребывать.

Одиночество героя вызвано оторванностью от родины, которая живет в его памяти, в его сердце, в его мыслях, воспоминания о которой греют душу и лелеют мечту о возвращении:

*В глуши морей, в лазури мрачной,
в прибрежном дымном кабаке –
я помню свято звук прозрачный
цветного дятла в сосняке.*

(“Я помню только дух сосновый...” [3, 461])

*...Нет глубже упоенья,
нет сладостней тоски, чем любоваться им
в те чуткие часы, средь ночи одинокой,
когда бывает дух ласкаем и язвим
воспоминаньями о родине далекой...*

(“Ты видишь перстень мой?..” [3, 460])

*...Скорей!
И сердце бьется, сердце хочет
взлететь и перегнать коней.
О, звуки, полные былого!
Мои деревья, ветер мой,
и слезы чудные, и слово
непостижимое: домой!*

(“Горний путь”: “Домой” [3, 547])

*О Боже!...
Дай нам, дай нам вновь под теми деревьями
Хоть миг, да постоять.*

(“Горний путь”: “Я думаю о ней,
о девочке, о дальней...” [3, 556])

Сила одиночества лирического героя выразилась в сопоставлении его судьбы с судьбой тушканчика, которого привез из “дальних краев” “путешественник в синих очках” и, написав доклад о “складке на лапке”, забыл о нем.

*Кто заметит тебя? Ты один,
тушканчик мой бедный!
И с тоскою великой любви
я в глаза углубляюсь твои,
большие, больные:
в них вся жалоба жизни моей,
в них предсмертная кротость детей,
страданья родные...*

(“В зверинце” [3, 462])

Как тушканчик незаметен среди белых сияющих павлинов, “желтых” львов, так и лирический герой теряется в чуждом ему жизненном окружении, где вечер “неродной”, равнина “нерусская”, ночь “чудовищная” и “душная”, и потому воспринимает себя “крошечным” и “пленным”. Он прячется от одиночества в своих воспоминаниях (“О, прошлое мое, я сетовать не вправе! О, Родина моя, везде со мною ты!”), и мысленно переносится из чуждой страны в “сумерки” “тоскующего сада”:

*...я помню вечера в начале листопада,
и дуб мой на лугу, и запах медовой,
и желтую луну над черными ветвями, –
и плачу, и лечу, и в сумерки я с вами
витаю и дышу под ласковой листвою.*

(“Ночные бабочки” [3, 463])

Россия живет в его мыслях (“живое прошлое”), целью странника является возвращение на родину. Но цель эта недостижима, на что указывают встречающиеся обреченные риторические восклицания: “Простим ли страданию, найдем ли звезду мы?” Счастье, ассоциирующееся с обретением дома, с возвращением на родину, оказывается, таким образом, далеким и невозможным.

Характеризуя образ лирического героя, мы выяснили, что это одинокий скиталец в неродной стороне. В его понимании мир раскололся на две части. Первая связана с настоящим и отождествляет мир чужбины, вторая ассоциируется с прошлым и отождествляет родину. Образ лирического героя, следовательно, отсылает нас к двойственному восприятию мира.

Итак, функция мотива смерти в данном поэтическом сборнике сводится к выявлению существования двух миров — мира прошлого, или мира родины, утрата которого болезненно переживается лирическим героем, и мира эмиграции, или мира чужбины, где все “неродное”, “не свое” (поэтому и герои здесь — призраки). Образ лирического героя помогает выявить двойственную сущность мира. Также в сборнике впервые намечается один из способов преодоления смерти, связанный с воскресением героя.

К раннему периоду творчества Набокова (до 1926 г.) относятся такие его драматические произведения, как “Скитальцы”, “Агасфер”, “Смерть”, “Дедушка” (1923 г.), “Полюс”, “Трагедия господина Морна” (1924 г.).

Обращение к драматургии писателя представляется нам необходимым, так как ее составляют такие мотивы, которые позже, по выражению М. Маликовой, станут “основой набоковской поэтики” [2, 804]. Мотив смерти, являющийся предметом рассмотрения, заявлен уже в ранних драматических произведениях. Посмотрим, какие функции призван выполнять означенный мотив в драме “Смерть”.

Уже в самом названии заключено разделение жизни на существование “до” и “после” смерти. Мотив смерти вводится в ткань драматического повествования с самого начала: молодой студент (Эдмонд) узнает от магистра наук (Гонвила), что умерла Стелла (жена Гонвила, которую любит Эдмонд). Посредством мнимой смерти Стеллы в драме раскрывается отношение к смерти двух героев — Эдмонда и Гонвила. Эдмонд боится жить, боится “ощущать под пальцами толчки тугие сердца”, потому что мучится проблемой смысла и цели жизни. Он хочет умереть, надеясь, что после смерти ответы на волнующие его вопросы будут найдены:

*Вот видишь ли, — я мучусь...
Мне кажется порой: душа — в плену ...
... Догадки мировые —
все, древние и новые, — о цели,
о смысле сущего — все, все исчезли
пред выводом твоим неуязвимым:
ни цели нет, ни смысла; а меж тем
я втайне знал, что есть они!.. Полгода
так мучусь я ...
... и страшно мне не только
мое непониманье, — страшен голос,
мне шепчущий, что вот еще усилье
и все пойму я...
... я боюсь
существовать... Недуг необычайный,
мучительный ... Лекарство,
однако, есть. ... Гонвил,
решил я умереть.*

[3, 678-679]

Для Эдмонда жизнь — “безумный всадник”, а смерть — “обрыв неожиданный, немислимый”. Он желает “сорваться” с “обрыва”, решив, что за ним открывается вечность:

*Там, вон там, в стене, на полке,
за черной занавеской, — знаю, знаю, —
стоят, блестят наполненные склянки,
как разноцветные оконца — в вечность...*

[3, 680]

Гонвил считает, что за “обрывом” начинается пустота:

*...Вдруг
дорога обрывается. Он [всадник] с края
проскакивает в пустоту.*

[3, 685]

Гонвил, выдумывая смерть жены, преследует низменные, “пошлые” человеческие стремления: он пытается, воспользовавшись доверчивостью, искренностью, открытостью ученика, уличить Стеллу в измене с Эдмондом:

*ты мне внушил — сперва чужую смерть,
потом — мою, — чтоб я проговорился...*

(слова Эдмонда [3, 693]).

Выяснив, что измены не было, Гонвил признается в обмане своему студенту. Но Эдмонд, приняв “яд” и посмотрев на мир “изнутри”, уже не хочет возвращаться в реальность. Он ощущает себя “за гранью”, где ему “легко”, “покойно”, и он боится прервать свой полет в “вечность”:

*Дверь, дверь закрой! Прошу я! ...
Повремени, не прерывай полета ...*

[3, 694]

Через отношение к смерти разных персонажей автор изображает два типа героев. Первый — стремящийся к истине, боящийся “существовать”, видящий в смерти спасительный переход в вечность; второй — “пошляк”, интересующийся мирскими тревогами, и потому усматривающий после смерти только “пустоту”. Этот тип героя оказывается неспособным выйти за рамки бытия, ограниченного существующей реальностью. Первому типу свойственно стремление вырваться за рамки реального с целью приобщения к иному, “вечному”, “запредельному” миру.

Смерть является чертой, разграничивающей два мира. Смерть — лишь миг, означающий переход либо в “вечность”, либо в “пустоту”. Одним героям за этой чертой открывается вечность, для других начинается пустота.

Функция мотива смерти, заявленного в начале драмы, заключается в разграничении мира на мир реальный, действительный, т. е. существующий “до” смерти и мир запредельный, недействительный, открывающийся “после” смерти. Этот “иной” мир открыт не для всех героев. К тому же граница миров настолько хрупка, что герою трудно бывает определить, в каком мире он пребывает. Так, в сознании Эдмонда размывается черта, разделяющая мир на реально существующий и запредельный. Его состояние сродни пребыванию во сне. (Заметим в скобках, что неразличение сна и яви характерно для творчества Набокова.)

Итак, мотив смерти отсылает нас к двойственности восприятия мира — мира реального и мира потустороннего. Два типа героев соотносятся с разными мирами.

Интерес представляют ранние рассказы Набокова. Посмотрим, как в некоторых из них находит свое выражение мотив смерти.

В рассказе “Мечь” (1924 г.) результатом мести профессора является смерть его жены, представленная в финале. Но мотив смерти заявлен раньше — в упоминании о бывшем возлюбленном героини, уже умершем, явившемся ей во сне.

Два героя — муж и жена — соответствуют разным мирам. Муж — представитель реального, вещественного, естественного мира. Жене близок мир духов и призраков — сверхъестественный, загадочный, запредельный. Ей, верящей в духов, жаль, что муж, “изучающий все пылинки жизни, не хочет войти к ней в мир, где текут стихи Деламара и проносятся нежнейшие

астралы” [3, 59]. Мотив смерти, таким образом, служит средством для выявления существования двух миров.

Возможно, возлюбленный приходит к жене профессора во сне с целью забрать ее в “свой” мир. Героиня, умирая, отрывается от земного бытия и “перемещается” для существования в иной мир, в котором есть призрак ее возлюбленного.

Два типа героев, представленных в образе профессора и его жены, соотносятся с разными мирами: видимым и невидимым, реальным и сверхъестественным, ограниченным и запредельным.

Герои В. Набокова (что прослеживается на страницах всех последующих произведений), держащиеся только за почву реального мира, примитивны и пошлы. Профессор — один из них. Его мечь глупа, потому что неосновательна, и по той же причине бесчеловечна. Жене же она дает возможность выйти за границы реального мира, что доступно лишь наиболее развитым духовно, т. е. наиболее совершенным, героям. Открытость героини для приобщения к другому миру ставит ее выше профессора, находящегося в рамках видимого мира.

Функция мотива смерти в данном рассказе — показать читателю существование двух миров (реального и запредельного) и способность (или неспособность) героев к приобщению к “другому” миру.

В рассказе “Удар крыла” (1924 г.) умирает “летучая” Изабель, прозванная так “толпой гладких и матовых молодых людей... всюду сновавших за ней” [3, 36]. Ее гибель показана читателю в конце рассказа, но в ходе повествования встречаются упоминания о смерти: Керн среди перебираемых журналов наталкивается на тот, где помещена фотография его умершей жены; сам он, не видящий смысла в жизни, помышляет о самоубийстве.

На примере Керна и Изабель художник показывает два разных подхода в отношении к жизни и смерти. Керн тяготится жизнью, а для Изабель жизнь — “великолепный лыжный полет, стремительный смех — духи и мороз” [3, 45]. И портрет Изабель характеризует ее как созданную для полета: “В ... глазах летала усмешка”, “крылом торчал... гребень в... волне волос”, “поздоровалась взмахом улыбки” [3, 36].

Разные подходы в отношении к жизни и смерти вызваны разными взглядами на мир. Для Керна мир — пространство, где он сиюминутно существует, для Изабель мир не ограничивается существующей реальностью.

Изабель не такая как все — по ночам она общается с Ангелом, приобщаясь таким образом к

невидимому и неведомому окружающим миру. Ей, летучей Изабель, дано выйти за рамки реальности в сферу сверхъестественного. Ее жизненный полет становится полетом через смерть в вечность.

Керн, ограниченный рамками земного бытия, и после смерти скорее натолкнется на “черную стену” небытия, чем соприкоснется с миром, открывшимся для Изабель.

Функция мотива смерти сводится к выявлению существования двух миров и способности некоторых из героев открывать для себя “другой”, стоящий за гранью действительности, мир.

Итак, мотив смерти заявлен уже в ранних произведениях писателя: стихотворениях, драмах, рассказах. Смерть выступает границей двух миров. Мир, открывающийся после смерти, представляется разным героям либо “вечностью”, либо “пустотой”. В соответствии с тем, что видится им за чертой смерти, выделяется два типа героев. Герои, не удовлетворенные существующей реальностью и стремящиеся выйти за пределы действительности, — наиболее ценностные и значимые в набоковском творчестве, — смотрят на смерть как на миг, знаменующий переход из одного жизненного состояния в другое, и желают слиться с вечностью. Другие герои — “пошляки” — не готовы к такому переходу, для них после смерти начинается “пустота”. Мотив смерти отсылает нас к двойственному восприятию мира.

Образ героя-скитальца в поэтических произведениях способствует выявлению двойственной сущности мира. Уже в поэзии заявляется один из способов преодоления смерти — воскресение героя — и возникают первые соприкосновения с миром потустороннего. В драмах углубляется рассмотрение двойственной сущности мира путем выделения двух типов героев. В рассказах два типа героев, выявляемые в связи с разным отношением к жизни и смерти и соотносимые с двумя мирами, представлены более четко. Функция мотива смерти в произведениях раннего периода (до 1926 года) сводится, таким образом, к раскрытию двух миров.

ЛИТЕРАТУРА

1. Курляндская Г. Б. Творчество Лескова / Г. Б. Курляндская, А. В. Лужановский. — Тула: Приок. кн. изд-во, 1980. — 274 с.
2. Маликова М. Примечания / М. Маликова // Набоков В. Русский период. Собр. соч.: В 5 т. — СПб.: Симпозиум, 2004. — Т. 1. — 832 с.
3. Набоков В. Русский период / В. Набоков // Собр. соч.: В 5 т. — СПб.: Симпозиум, 2004. — Т. 1. — 832 с.
4. Федоров В. О жизни и литературной судьбе Владимира Набокова / В. Федоров // Набоков В. Стихотворения и поэмы. — М.: Современник, 1991. — 574 с.

Рецензент — В. М. Акаткин.