

Е.Н. Проскурина, Ст. Ермоленко

ПОЭТИКА СМЕРТИ — ВОСКРЕСЕНИЯ В РАССКАЗЕ В. НАБОКОВА «РОЖДЕСТВО»

«Рождество» — один из рассказов В. Набокова, входящих в цикл «Возвращение Чорба», созданный в Берлине в 1929 году. Название всему циклу было дано по названию заглавного рассказа. Внутренняя же целостность задается здесь мотивом *возвращения*, являющимся сквозным для данного сборника и ключевым в плане понимания авторской мысли¹.

Так, в «Возвращении Чорба» это возвращение героя к самому себе через отказ от воспоминаний об умершей возлюбленной; в «Сказке», непосредственно предшествующей рассказу «Рождество», это возвращение из вымышленного, иллюзорного мира в реальность, из царства мнимости — в царство действительной жизни; в «Грозе», следующей сразу за «Рождеством», это возвращение на дорогу к небесному Дому, сотканную из реалий обыденной жизни (песня нищей, гроза), куда вплетается чудесный сон — разговор с Ильей-пророком. В заключающей цикл новелле «Ужас» речь идет о возвращении героя из сферы метафизического страха перед смертью в реальную жизнь — ценой смерти конкретного человека: его возлюбленной. Это своего рода воспитание преодоления страха смерти через смерть. Тематическая близость первого и последнего рассказов цикла — смерть возлюбленной — закольцовывает повествование, чем творчески реализуется само понятие цикла как *круга*².

Какое же место в этом круговращении занимает рассказ «Рождество»? Откуда и куда *возвращается* его герой? Вот вкратце фабула произведения, состоящего из четырех коротких глав³.

Глава I: Слепцов — главный герой — возвращается «по вечеряющим снегам» в свой загородный дом из соседнего села, позднее (во

второй главе) выясняется, что он вернулся с могилы своего маленького сына, похороненного там день назад.

Глава II: Утро следующего дня «после ночи, прошедшей в мелких нелепых снах» (320). Слепцов посещает те места, где самое счастливое летнее время провел его сын.

Глава III: Вторая половина того же дня. Слепцов отправляется на могилу сына. Вечером, по возвращении, он оказывается внутри летнего дома, где находит вещи сына, среди которых дневник и кокон индийской бабочки.

Глава IV: Слепцов приносит обнаруженные вещи в зимний флигель, где его слуга Иван пытается поставить рождественскую елку. Слепцов вспоминает, что сегодня Сочельник, но ему не до праздника. Читая дневниковые записи сына и все более проникаясь тяжестью невыносимого горя, он решает уйти из жизни в канун Рождества. В это время в комнате, где находится Слепцов, слышится необычный звук — из казавшегося мертвым кокона появляется «громкая ночная бабочка, индийский шелкопряд» (425). Герой воспринимает случившееся как чудо. К нему возвращаются жизненные силы.

Таким образом, герой этой набоковской новеллы тоже *возвращается*: из сферы смерти в сферу жизни, из душевного небытия к воскресению души. Можно сказать, что в жанровом плане «Рождество» представляет собой *святочный рассказ* в его сюжетном варианте *сбывшегося рождественского чуда*⁴. Главной антитезой рассказа является *смерть/воскресение* души героя через внезапно появляющееся в финале чудесное событие. При этом чудо здесь насколько неожиданно, настолько и реально: бабочка из казавшегося мертвым кокона появилась «оттого, что изнемогающий от горя человек перенес жестяную коробку к себе, в теплую комнату ... оттого, что сквозь тугой шелк кокона проникло тепло...» (324). Однако такое нечудесное основание набоковского чуда несколько не умаляет его поистине чудесной значимости в плане изменения судьбы героя. Рассказ заканчивается мощным аккордом, звучащим как «ода радости» жизни: «И тогда простертые крылья, загнутые на концах, темно-бархатные, с четырьмя слюдя-

¹ Подробно см.: Кузнецов И.В. Мистерия Сириня: анализ новелл Владимира Набокова, материалы для занятий. Новосибирск, 2000.

² См.: Сапогов В.А. Цикл // Краткая литературная энциклопедия. Т. 8. М., 1975. С. 399.

³ Рассказ цитируется по изданию: Набоков В. Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. М., 1990. Страницы указываются в скобках, курсив в цитатах наш. — Е.П., Ст.Е.

Елена Николаевна Проскурина — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Института филологии СО РАН (Новосибирск);

Станислав Ермоленко — выпускник Православной гимназии во имя преп. Сергия Радонежского (Новосибирск, Академгородок).

⁴ О сюжетных разновидностях святочного рассказа см.: Дущечкина Е.В. Русский святочный рассказ. Становление жанра. СПб., 1995.

ными оконцами, вздохнули в порыве нежного, восхитительного, почти человеческого счастья» (325).

Мастерски реализованный автором эффект неожиданности чуда дал основание для исследовательской точки зрения о «безраздельно доминирующей» в рассказе сфере смерти «вплоть до наступления в действии пуанта»⁵. Однако внимательное вглядывание в поэтику текста рассказа дает возможность откорректировать эту исследовательскую позицию через обнаружение более сложных отношений между членами главной оппозиции: *смерть/воскресение*.

Итак, «вернувшись по *вечереющим* снегам из села в свою мызу, Слепцов сел в *угол*, на *низкий* плюшевый стул, на котором он не сиживал никогда» (319). Это первое предложение рассказа является своего рода квинтэссенцией, сконцентрированным отражением общего настроения начальной главы, где почти все пространство представляет собой поэтическую реализацию темы *смерти*. Кроме активизации низкого, замкнутого пространства (тяготение *вниз*, в *угол*), о чем подробнее будет сказано ниже, в тексте появляется мотив *вечера* как *конца дня*, то есть как *смерти света*, а также как *угасания жизни* во внутреннем пространстве героя. Далее это *вечерне-ночное* время суток окажется доминирующим в рассказе, развивая мотив неустойчивости, кризиса, упадка в душе героя на протяжении всего повествования: «после *ночи*, прошедшей в мелких *нелепых* снах» (II глава, 320); «Войдя в комнату, где летом жил его сын, он ... наполовину отвернул ... белые створчатые ставни, хотя *все равно* за окном *была уже ночь*» (III глава, 322); «*Ночь* была *сизая*, лунная <...> когда Слепцов, *озябший*, *заплаканный* ... пришел из большого дома...» (IV глава, 323) и т.д. Даже дневниковым записям сына мотив *вечера* придает оттенок печали, тоски, уныния: «Сегодня — первый экземпляр *траурницы*. Это значит — *осень* [вечер года — С.Е.]. *Вечером* шел дождь. Она, вероятно, *уехала*, а я с нею так и не познакомился. *Прощай*, моя радость. Я *ужасно тоскую*...» (IV глава, 324). И сами эти записи в контексте последующих событий (короткой болезни и смерти) звучат как предчувствие, предзнаменование.

В связи с мотивом *вечера-ночи* в тексте возникает и определенная символика цветов смерти, во многом семантически тождественная цветовой символике в поэзии Серебряного века: синий и его оттенки (синий цвет — доминирующий в палитре второго тома «трилогии вочеловечения» Блока), а также черный. Затем к синему и черному добавляются желтый (цвет тле-

ния. Ср.: в поэзии А. Блока: «*желтые фонари*», «*желтая заря*», позднее у А. Платонова в повести «Котлован» появится «*желтая заря*, похожая на свет погребения») и металлически-серый (цвет искусственной, неживой природы), а также снежно-ледяной (ср. со «Снежной маской» А. Блока): «Комната плавала во *тьме*, в окно, сквозь *стеклянные перья мороза*, густо *синел* ранний *вечер*» (I глава, 320); «комната за комнатой заполнялись *желтым* светом» (III глава, 322); «...все равно за окном была уже *ночь*. В *темно-синем* стекле загорелось *желтое* пламя — чуть копящая лампа...» (III глава, 322); «*Ночь* была *сизая*, лунная; тонкие тучи, как совиные перья, рассыпались по небу, но не касались легкой *ледяной* луны. Деревья — груды *серого* инея — отбрасывали *черную тень* на сугробы, загоравшиеся там и сям *металлической* искрой» (IV глава, 323); «*Смерть*, — тихо сказал Слепцов, как бы кончая длинное предложение... Тикали часы. На *синем* стекле окна теснились *узоры мороза*» (IV глава, 324).

Вновь обратимся к первому предложению рассказа, в котором предельно густо представлена топика смерти: «...*Слепцов сел в угол*, на *низкий* плюшевый стул, на котором он не сиживал никогда». Важнейшую роль здесь играет пространство, ведь недаром автор подчеркивает, что Слепцов *никогда* не сидел на *низком* стуле в *углу*. Узкое, низкое, ограниченное, «нежилое» пространство наиболее соответствует внутреннему состоянию героя, ослепленного (ср. «говорящее» имя: Слепцов) горем непоправимой утраты, поэтому он интуитивно выбирает именно это место во всем доме и погружается в него, как в темноту. Погружается, садясь, — то есть *опускаясь вниз*, словно на дно или в могилу. Далее Набоков уточняет, что «*В углу*, на плюшевом стуле, хозяин *сидел*, словно в *приемной у доктора*. Комната *плавала во тьме*...» (320). Ограниченное, темное, тяготеющее вниз пространство изображается автором как среда, в которой существует больной человек, воспринимающий реальность искаженно.

Далее пространственная модель будет подвергаться все большей герметизации: «Флигель соединен был деревянной галереей — теперь *загроможденной сугробом* — с главным домом, где жили летом. Незачем было будить, согреть его...» (I глава, 320); «Иван ... внес *заправленную*, керосиновым огнем налитую, лампу, поставил на стол и беззвучно *опустил* на нее шелковую *клетку*: розовый абажур» (I глава, 320); «*сугробы подступали* к самым окнам флигеля, *плотно держали в морозных тисках оглушенное* деревянное *строенье*» (II глава, 320) и т.д. Описание летнего дома является, пожалуй, одним из самых эмоционально окрашенных эпи-

⁵ Кузнецов И.В. Указ. соч. С. 44.

зодов рассказа. Тяжелую драматическую природу чувств, переживаний героя подчеркивают детали окружающего его вещного мира: «мебель в саванах», «вместо люстры висел с потолка незвенящий мешок», серые квадраты «завешенных картин», «узкий шкаф», «диван и кресла в чехлах». Из приведенных примеров можно увидеть, что пространственная модель в рассказе построена на принципе предельного однообразия: абсолютной ограниченности и узости, — причем, ограничение и обуживание среды обитания героя происходит как бы с двух сторон. С одной стороны, это некое действие извне, вторжение внешних природных сил: «сугробы подступали к самым окнам флигеля, плотно держали в морозных тисках оглушенное деревянное строенье»; с другой — действие изнутри, организация внутреннего пространства по модели, заданной извне: «Иван ... внес запроваженную, керосиновым огнем налитую, лампу, поставил на стол и беззвучно опустил на нее шелковую клетку: розовый абажур». Таким образом, внешняя обстановка и внутреннее пространство героя практически тождественны и, кажется, представляют собой безраздельное царство смерти. На это указывает и аморфное поведение героя, в котором практически отсутствует какое-либо действие, движение, кроме направленного вниз и внутрь. Но обратимся к концу первой главы: «Слепцов поднял руку с колена, медленно на нее посмотрел. Между пальцев к тонкой складке кожи прилипла застывшая капля воска. Он растопырил пальцы, белая чешуйка треснула» (320). В этом жесте героя — первое, хотя и неосознанное действие, направленное на разгерметизацию его внутреннего мира. Чешуйка воска, видимо, оставшаяся на его пальце после панихиды, трескается, как трескается короста на заживающей ране, давая возможность вытечь накопившемуся под нею гною. Эта художественная деталь в конце первой главы словно прорывает плотный саван поэтики смерти, вселяя робкую надежду на внутреннее возрождение героя.

Мотив возрождения души получает активную разработку в следующей, второй главе, по своей интонации и поэтике выступающей в позиции контрапункта по отношению к предыдущей:

Когда на следующее утро, после ночи, прошедшей в мелких нелепых снах, вовсе не относившихся к его горю, Слепцов вышел на холодную веранду, так весело выстрелила под ногой половица, и на беленую лавку легли райскими ромбами отраженья цветных стекол. Дверь поддавалась не сразу, затем сладко хрюснула, и в лицо ударил блистательный мороз. Песком, будто рыжей корицей, усыпан был ледок, облепивший ступени крыльца, а с выступа крыши, острыми вниз, свисали толстые сосули, сквозящие зеленоватой синевою. Сугробы подступали к самым окнам

флигеля, плотно держали в морозных тисках оглушенное строенье. Перед крыльцом чуть вздувались над гладким снегом белые купола клумб, а дальше сиял высокий парк, где каждый черный сучок окаймлен был серебром, и елки поджимали зеленые лапы под пухлым и сверкающим грузом. (320)

Это апофеоз жизни, ее торжество, выраженные в свете, цвете, звуке. И звук этот веселый, сладкий, а слова-то какие: *выстрелила, хрюснула*. В них не просто наличие жизни, но активность, стремительность ее проявления. Многогранность цветов и оттенков здесь, особенно в сравнении с описанием летнего дома, просто поражает. Причем, бросается в глаза отсутствие в этой цветовой палитре четкого синего цвета. Он оттеняется зеленым — цветом жизни («зеленоватая синева»). При этом мороз блистает, парк сияет, отражения стекол, кстати, цветных, названы автором *райскими*. Здесь не только цвет, но и свет — почти невечерний. Изменяется и форма пространства: оно расширяется, и за пределами по-прежнему загерметизированного слепцовского дома в нем появляется объем, стремление вверх: «белые купола клумб», «высокий парк».

Но вот вопрос: видит ли, осознает ли эту полную жизни картину Слепцов? В «Рождестве» можно выделить три взгляда на реальность. Первый — каким ее видит герой; второй — как ее видит автор; и третий — реальность, видимая читателю. При этом читатель находится в наиболее выгодном положении. Его взгляд на происходящее более объемный, ибо в поле зрения читающего попадает не только герой, но и автор, который, в свою очередь, также наблюдает за героем. При внимательном чтении начала второй главы остается непонятным, чьими глазами — героя или автора — увиден столь роскошный зимний пейзаж. Однако далее становится ясно, что Слепцов все же подмечает яркие особенности открывшейся ему утренней картины. Но при этом он прежде всего удивляется тому, «что еще жив, что может чувствовать, как блестит снег, как ноют от мороза передние зубы» (321). То есть герой способен реагировать в первую очередь на *физические* раздражители: блеск снега, физическую боль. Но и само чувство удивления, посетившее его, — тоже жизнь. А дальше оказывается, что его сознание способно также рождать необычные, сказочно-фантастические образы-видения: «Он заметил даже, что оснеженный куст похож на застывший фонтан, и что на склоне сугроба — песьи следы, шафранные пятна, прожегшие наст» (321). Эти элементы художественного видения героем мира дают понять, что жизнь все же существует внутри Слепцова, она лишь замерла под тяжестью свалившегося на него горя.

Однако на временность такого состояния намекает возникшая в сознании героя аналогия «оснеженного куста» с образом «застывшего фонтана», отсылающая нас к сказке о Спящей Красавице.

Но пока это ясно лишь автору, на основании изменений в поэтике текста предчувствует такого рода развязку и читатель. Сам же герой после прогулки по тем местам, где в последний раз ходил его сын, еще в большей степени погружается в атмосферу беспросветного, безысходного горя, граничащего со смертью. «Слепцов, высоко подняв ногу, свернул с тропы и, оставляя за собой в снегу *синие ямы*, пробрался ... к тому месту, где парк *обрывался к реке*» (321). После наметившейся во взгляде героя направленности вверх — вдруг к концу главы резкое изменение вектора, ибо во фразе «парк обрывался к реке» важен прежде всего *обрыв* к реке (а не река как таковая), рождающий смысловые ассоциации с Летой — рекой в царстве мертвых, а в плане жеста сходной с идиоматическим выражением «кануть на дно». То есть напряженная борьба жизни со смертью в этой части рассказа заканчивается победой смерти, что поэтически выражено через оксюморонную конструкцию в последней фразе второй главы: «за легким серебряным туманом деревьев ... *слепо сиял* церковный крест» (321).

И далее вся третья и практически вся четвертая глава представляют собой последовательное развитие темы смерти на нескольких уровнях. Расширяется топика смерти: ее приметы обнаруживаются и в большом барском доме: «мебель в саванах», желтое пламя коптящей лампы, «диван и кресла в чехлах», стены «в синеватых розах», проплывающая по стене «громкая тень Слепцова» и т.д. Кроме цвета и света, смерть проявляет здесь себя и через звук, а точнее, через его отсутствие, возникающее еще в первой главе, где слуга Слепцова «беззвучно» опускает на керосиновую лампу абажур. В третьей главе «вместо люстры» с потолка висит «*незвонящий* мешок», а если в близком от героя пространстве и появляются звуки, то они также больше относятся к миру смерти, чем жизни: дверь в барский дом, откуда «пахнуло каким-то особенным, незимним холодком», открывается «с тяжелым рыданием», паркетные полы под ногами хозяина «тревожно затрещали».

Можно, таким образом, отметить, что звук занимает в поэтической структуре рассказа Набокова особенное, чрезвычайно значимое место. В этом внимании автора к звуковой стороне текста несомненно прослеживается влияние символистов, и прежде всего А. Блока. Известно, что исполненную шума революционную эпоху он почувствовал прежде всего как время

беззвучия: «Все звуки прекратились. Разве вы не слышите, что никаких звуков нет?»⁶. Именно отсутствие звука стало для этого чрезвычайно музыкального поэта определяющим в восприятии революции как торжества антижизненных сил. Набоковский рассказ «Рождество» в этом плане может быть рассмотрен как поэтическая рецепция блоковского мотива.

Поэтому отнюдь не случайно, что в поэтике *воскресения* у Набокова первоочередное место занимает именно звук, сам факт его наличия. Кроме уже описанной функции звука во второй главе, обратим внимание на первую фразу кульминационного эпизода рассказа: «И в то же мгновение щелкнуло что-то — *тонкий звук* — как будто лопнула натянутая пружина. Слепцов открыл глаза и увидел...» (324). Звук у Набокова становится первоосновой жизни, именно со звука — щелчка — начинается тема возрождения, и не только души человека, за мгновение до этого готового уйти в смерть, но и жизни во всей ее полноте.

Здесь важно отметить, что, кроме появления новой жизни — индийской бабочки — и открывшейся перспективы в судьбе главного героя (фраза «Слепцов открыл глаза и увидел» несомненно заряжена евангельским смыслом: *прозрение слепого*), в финале пробивается еще один семантический план: воскресение в новом образе — образе бабочки — души умершего мальчика. На такое прочтение финала наталкивает одна повторяющаяся в тексте деталь, относящаяся к сфере изображения сына Слепцова, где главной является семантика *устремленности вверх*. Это *загнутость кверху* полей его шляпы, «*поднимающийся, заворачивающийся на полях*» почерк мальчика. Такими же «*заснутыми на концах*» оказываются «простертые крылья» только что родившегося индийского шелкопряда. В этом эпизоде набоковского текста оживает мифологическая символика, где душа человека часто представала в образе бабочки (вспомним также «бабочку поэтиного сердца» у Маяковского), объединившем в себе два смысловых аспекта: крылатость человеческой природы и ее душевную трепетность. Кроме того, образ бабочки ассоциативно заряжен образом рая. То есть можно сказать, что намеченная во второй главе райская тема все-таки получает свою реализацию — в финале рассказа.

Так последняя фраза новеллы задает многоплановый уровень поэтике *воскресения* в

⁶ Чуковский К. Александр Блок как человек и как поэт // Чуковский К. Соч.: В 2 т. Т. 2. Критические рассказы. М., 1990. С. 407. Самое удивительное, что это откровение, высказанное Блоком в беседе с Чуковским, относится к тому же периоду, что и его работа над поэмой «Двенадцать», «Скифами», статьей «Интеллигенция и революция», когда поэт всеми силами, «всем телом, всем сердцем, всем сознанием» пытался вслушаться в революцию.

набоковской новелле. Вместе с тем, эта многоплановость неожиданно приобретает теофанический⁷ смысл — через внезапно возникающий в финале мотив *Божественного Промысла*: «И крылья — еще слабые, еще влажные — все продолжали расти, расправляться, вот *развернулись до предела, положенного им Богом ...*» (324). То есть философская идея вечного торжества жизни дополняется к концу рассказа идеей теоцентрической, что придает всему произведению новое качественное звучание. Здесь необходимо вновь вернуться к сквозному для всего цикла мотиву *возвращения*. Можно заключить, что в итоге своих внутренних мытарств герой Набокова возвращается не просто из смерти в жизнь, но и из позиции религиозной аморфности, отчуждения (вспомним его приказание Ивану в начале четвертой главы убрать рождественскую елку) в позицию внутреннего примирения с Богом, приятия его воли. Произошедшее с героем чудо стало для него своего рода Богооткровением, после которого он видит представшую перед ним картину открытыми глазами — с той же степенью зречести, что и автор. В этом принципиальное различие позиции героя в начале второй главы от его позиции в финале. Само же имя Бога, появившееся в сознании Слепцова в конце рассказа, вступает в не прямой диалог с названием произведения. Тема Рождества Христова, тонко спроецированная Набоковым в сюжетную ситуацию новеллы в качестве ее контекстуального фона, становится определяющей в финале⁸ и получает реализацию в мотиве всеохватного счастья, равного райскому состоянию полноты Бытия.

Новелла «Рождество», весь цикл «Возвращение Чорба», да и творчество Набокова в целом представляет собой поиск пути в потерянный автором и его героями рай. Болезненное ощущение изгнания, испытанное Набоковым в более глубоком смысле, чем только эмиграция, оставило отпечаток на его произведениях. Не изгнание из рая само по себе, а переживание этой тяжелой травмы — объект авторского исследования. В его произведениях «воспоминание о рае драматично и сладостно одновременно»⁹: например, воспоминания о Любимой для Чорба составляют все его существование, но возвращение в жизнь все же возможно для него

только после утраты этих воспоминаний; также и для Слепцова память о сыне — это и радость, и вместе с тем тяжелое страдание; герой то начинает видеть жизнь вокруг себя (во II главе), то вдруг сам отрекается от нее (эпизод с рождественской елкой). Груз такого «противочувственного» состояния по ходу действия увеличивается настолько, что приводит героя к решению расстаться с жизнью. Однако цель прозы Набокова не только в демонстрации остроты этого противоречия, но прежде всего в художественном раскрытии возможностей обретения утраченного рая, достижения состояния счастья в практически безысходной ситуации, как это, в частности, и происходит в «Рождестве». Своими страданиями Слепцов словно заслуживает чудо, которое ожидает его в конце. Само по себе оно потеряло бы большую часть своей мистической ценности вне контекста предшествующих ему внутренних переживаний. Только разрешение *смертельного* конфликта, соотносимого с мистериальным прорывом из круга смерти в круг жизни, делает новеллу по-настоящему святочной, рождественски чудесной.

В свое время Владислав Ходасевич так охарактеризовал особенности работы со словом Владимира Набокова: «При тщательном рассмотрении Сирий оказывается по преимуществу художником формы, писательского приема... Сирий не только не маскирует, не прячет своих приемов, как чаще всего поступают все <...> но напротив ... сам их выставляет наружу, как фокусник, который, поразив зрителя, тут же показывает лабораторию своих чудес»¹⁰. К сказанному поэтом хочется добавить, что проза В. Набокова о жизни, смерти, воскресении — явление не просто мастерское, но *таинственное*, ибо автор здесь — волшебник прежде всего *смысловое* слова. Ярчайшим примером творчества, в котором открытое использование изобразительных средств и применение художественных приемов сочетается с высочайшим уровнем семантического плана, и является новелла «Рождество».

⁷ Теофания (греч. Theos — Бог, phanie — проявление) — проявление Бога.

⁸ Показательно, что, выполняя в 11 классе задание дописать финал со слов «Слепцов открыл глаза и увидел» (текст читался учителем как незнакомый до этого места), практически все учащиеся верно уловили и описали историю превращения кокона в бабочку, но при этом закончили свои творческие работы сценой, в которой Слепцов просит Ивана принести в комнату и нарядить к Рождеству елку.

⁹ *Ерофеев В.* Русская проза Владимира Набокова // Набоков В.В. Собр. соч.: В 4 т. С. 14.

¹⁰ Цит. по: *Ерофеев В.* Указ. соч. С. 6.