

DOI: 10.26565/2227-1864-2021-89-09
УДК 821.161.1–3 Набоков.09

«(Не)изреченная тайна бытия» в оповіданнях В. Набокова «Слово» і «Гроза»

Євген Анатолійович Маханьков

*кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри історії російської літератури,
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна
(майдан Свободи 4, 61022, Харків, Україна);
e-mail: makhankov@ukr.net; https://orsid.org/0000-0001-7972-9029*

Статтю присвячено виявленню поетологічних і семантичних особливостей оповідань В. Набокова «Слово» і «Гроза». Аналіз першого з них безпосередньо пов'язується з наскрізною для Набокова темою словесного мистецтва, яка виступає в цьому випадку смисловим центром твору й реалізується шляхом зіставлення двох контрарних планів, виражених, з одного боку, мотивом словесної немочі героя, а з іншого – мотивом «сяючого» вичерпного божественного слова. Зміст двох цих планів відтінено темою потойбіччя, двосвіття, характерною для всього набоковського «метароману». Для з'ясування авторського задуму автор статті звертається до двох найважливіших претекстів «Слова»: віршам О. Пушкіна й Ф. Тютчева. У статті продемонстровано, що, орієнтуючись на твори своїх попередників, Набоков запозичив із них ті прийоми й мотиви, які могли бути найбільш органічно вписані в його власну художню систему: Набоков відмовляється не тільки від зображення свого героя на тлі конкретно-історичної дійсності, а й від прагнень психологічно достовірно об'рунтувати його реакції. Умовна модель світу оповідання підпорядковується ігровим стратегіям, спрямованим на осмислення сутності творчості та її ролі в житті людини. Тільки слово, взяте у своїй естетичній функції, тільки словесне мистецтво здатне, на думку Набокова, наблизити людину до таємниць буття, проникнути в сферу потойбічного, раціонально незбагненого. Таким чином, ангельське Слово, винесене в заголовок, виступає метафорою творчості, втіленою Набоковим у самій художній тканині твору. В аспекті реалізації тем двосвіття і словесної творчості в статті здійснено й аналіз оповідання «Гроза», що яскраво виявляє ігрові оповідні стратегії. Так, засвоєний літературною традицією прийом «відкритого фіналу» у Набокова постає хибним нарративним ходом, що підкреслює модерністські інтенції автора. На прикладі аналізу позначених оповідань у статті показано, що поетика Набокова яскраво демонструє принципи модерністського письма з його стрижневою настановою на творче осмислення й образне змалювання ірраціональних основ людського життя.

Ключові слова: Набоков, Пушкін, Тютчев, ігрова поетика, художній світ, модернізм

Процес осмислення художньої спадщини Володимира Набокова триває до теперішнього часу з неослабною інтенсивністю. Разом із тим мала, й особливо рання, проза письменника досі перебуває на периферії набоковознавства й у дослідницькому аспекті відзначена фрагментарністю й неповнотою. Утім, важливість ранніх оповідань важко переоцінити: в них, часом не менш яскраво, ніж у зрілій набоковській прозі, виявляють себе провідні мотиви й теми всієї його творчості, що свідчить про естетичну цілісність художньої системи Набокова. Спробуємо простежити ці мотиви й теми на прикладі оповідань «Слово» і «Гроза», досліджених за допомогою цілісного, інтертекстуального, мотивного й міфопоетичного методів аналізу художнього тексту.

Оповідання «Слово», вперше опубліковане в емігрантській газеті «Руль» 7-го січня 1923 року, було другим із написаних Набоковим прозових творів. Дата його публікації є визначною: вона вказує на приналежність його до жанру «різдвяного оповідання». На думку Б. Бойда, біографа Набокова, це оповідання передвіщає щось надзвичайно важливе в зрілій творчості письменника: «тайну всіх тайн, котору, як кажеться герою, вот-вот прошепчет умирающий в

“Подлинной жизни Себастьяна Найта”, ключ к бытию в “Ultima Thule”, который прячет Фальтер и который нам, возможно, предстоит отыскать» [1, с. 240].

Редукованість фабули, зменшення ролі зовнішнього сюжету й глибокий інтерес до сюжету внутрішнього, цілком орієнтованого на мінливість душевних і емоційних станів головного героя, – все це свідчить про те, що перед нами приклад так званої ліричної прози. На умовний характер просторових і часових координат художнього світу твору вказує сам безіменний оповідач, «унесенный из дольней ночи вдохновенным ветром сновиденья» [4, с. 32]. Перед нами сон, візіонерська картина раю, – і як уві сні події реальності, деформуючись, втрачають свій звичний буденний смисл, так і в набоковському оповіданні ми маємо справу лише з неясними й фрагментарними відгомонами історичного часу: дивлячись на натовп мовчазних ангелів, він хоче звернутися до них, «рассказать, ах, рассказать, что на прекраснейшей из Божих звезд есть страна, умирающая в тяжелых мороках» [4, с. 33]. Нехай і неясні, розрізнені, ці вказівки все ж дозволяють виявити автобіографічний контекст оповідання, яке, таким чином, перетворюється на ліричну сповідь традиційного набоковського героя, збіднілого емігранта,

обтяженого щемливим почуттям втрати своєї батьківщини – Росії.

Заголовок оповідання кореспондує з ще однією наскрізною темою набоковської творчості: темою словесного мистецтва. У цьому випадку вона виступає смисловим центром твору й реалізується шляхом зіставлення двох контрарних планів, виражених, з одного боку, мотивом недорікуватості, словесної немочі героя, а з іншого – мотивом «сяючого» вичерпного божественного слова. Зміст цих двох планів відтінено темою потойбіччя, двосвіття, також надзвичайно характерною для всього набоковського «метароману» [2]. Оповідач у «Слові» вміє говорити тільки «о мимолетном, о малом»: «Торопясь и повторяясь, я лепетал все о каких-то мелочах, о каком-то сгоревшем доме <...>, о безделушках, о первых моих стихах в кобальтовой школьной тетради <...>, но самое главное я никак высказать не мог, – путался я, осекался, и начинал сызнава, и опять беспомощной скороговоркой рассказывал» [4, с. 34]. Комунікативному неуспіхові героя протиставляється «абсолютне розуміння» одного з ангелів, – того, який досі не втратив схожості на людину, бо ще «не зовсім відвернувся від землі». Єдине слово, вимовлене ним у відповідь на гарячі й непомірні благання оповідача, є всеосяжним, невичерпним: в ньому відгукуються «все любимые, все смолкнувшие голоса». Однак фінал набоковського оповідання трагічний: неможливою виявляється спроба ліричного «я» перевести ангельську мову в площину буденного, раціонального, прагматичного слововживання: зранку герой прокидається не в змозі пригадати те заповітне слово, яке щойно «божественным жаром обдавало сердце» [4, с. 35].

Критики й літературознавці майже одразу звернули увагу на важливу особливість більшості набоковських творів: у них чітко і яскраво проявлялося «ігрове начало», що виступало джерелом і регулятором авторських оповідних стратегій. О. Долінін справедливо вказує на те, що Набоков «чрезвычайно высоко ценил магию игры, основанную на обмане, иллюзии, имперсонации, и сам был отменным знатоком разных игр – игры природы, игры слова и ума, игры шахматных и прочих фигур, игры с читательскими ожиданиями» [4, с. 21]. «Гра» як основа набоковської поезики досі стає предметом численних наукових розвідок. Серед найбільш частотних у письменника ігрових прийомів дослідники називають: пародію, стилізацію, каламбур, анаграму, введення в оповідь персонажів-двійників. Так, Герман, головний герой набоковського роману «Отчаяние», художня структура якого чітко організовується за допомогою ігрових прийомів, недвозначно зауважує: «Мне нравилось – и до сих пор нравится – ставить слова в глупое положение, сочетать их шутовской свадьбой каламбура, выворачивать наизнанку, заставлять их врасплох»

[5, с. 424]. Характерно, що й сам Герман, який невпинно веде свою хитромудру, як йому здається, гру з усіма іншими персонажами роману, зрештою виявляється лише фігурою в грі двох йому не відомих сил: письменницької та читацької свідомості. В «Других берегах» Набоков відзначав, що «в произведениях писательского искусства настоящая борьба ведется не между героями романа, а между романистом и читателем» [7, с. 321]. Ця колізія найбільш послідовно й повно відображається в «Дарі», підсумковому російськомовному романі письменника, в якому обидва ігрових плани письменника нерозривно, оскільки текст твору, з одного боку, постає продуктом художньої творчості Федора Годунова-Чердинцева (головного героя), а з іншого – Набокова (первинного автора).

Повертаючись до аналізу оповідання «Слово», необхідно підкреслити, що в цьому ранньому творі ще немає того розмаїття форм втілення авторських ігрових стратегій, яке можна спостерігати в більш пізніх набоковських текстах. Проте його ігрова модальність є очевидною. Якщо в аспекті «фікційної реальності» твору його розв'язка видається «психологічно» переконливою (прокинувшись, людина зазвичай негайно забуває свій сон), то з точки зору інтерпретації тексту як продукту художньої діяльності автора таке потрактування виявляється недостатнім. Читач стикається тут із різновидом «відкритого фіналу», – ситуацією, за якої розв'язання змістової структури тексту свідомо переноситься у позатекстову область, активізуючи співтворчі потенції читача як повноправного учасника художньої комунікації.

Для з'ясування авторського задуму звернемося до двох найважливіших претекстів набоковського оповідання: віршам О. Пушкіна «Пророк» і Ф. Тютчева «Silentium!» З точки зору світообразу, сюжетної будови й системи мотивів «Слово» може бути прочитано як художній варіант «Пророка»: в обох творах перед читачем постає суто умовний світ; «томящиеся духовной жаждой», обидва герої звертаються до неземних істот; і обом в якості духовної опори особистості дарується Слово, Глагол, що наділяє їх таємним знанням і надлюдськими здібностями (у Пушкіна: «И внял я неба содроганье, И горный ангелов полет, И гад морских подводный ход, И дольней лозы прозябанье»; у Набокова: «<...> ангел молвил единственное слово, – и в голосе его я узнал все любимые, все смолкнувшие голоса» [4, с. 35]). Відповідність авторських картин світу також підкреслюється спільною для Пушкіна й Набокова метафорою «палаючого» серця: у Пушкіна: «Глаголом жги сердца людей»; у Набокова: «оно [слово – Е. М.] божественным жаром обдавало сердце» [4, с. 35]. Обидва твори втілюють таку модель Буття, в якій земному вимірові протиставляється божественне потойбіччя як джерело абсолютних знань про світ

і людину. Слово ж виступає єдиним засобом поєднання двох символічних просторів. Однак не будь-яке слово й не слово як таке. На відміну від пушкінського «Пророку», світообраз якого є замкненим і застиглим у своїй напруженій спрямованості до перетину кордону між двома світами, «Слово», навпаки, не випадково завершується епізодом, в якому герой прокидається: повернення до реальності буденного життя неминуче тягне за собою зміну функційного мовленнєвого реєстру. А тому таємне знання, повідомлене герою, не може бути вираженим за допомогою повсякденного, прагматичного мовлення.

Спробу осмислити цю проблему знаходимо й у вірші Ф. Тютчева «Silentium!» Його головний мотив – «мовчання», неможливість висловити потаємні думки й почуття, відкрити душу не тільки сторонній, але й близькій людині: «Как сердцу высказать себя? Другому как понять тебя? Поймет ли он, чем ты живешь? Мысль изреченная есть ложь». Однак авторські стратегії Тютчева в своїй основі також є ігровими. Вірш справляє на читача враження «логічної помилки», оскільки його «форма», сам факт його існування у вигляді вербалізованої структури, суперечить його «ідейному змістові». Оповідач в набоковському «Дарі», розмірковуючи над природою творчих коливань героя роману, Федора Костянтиновича, зауважує таке: «Часто повторяемые поэтами жалобы на то, что, ах, слов нет, слова бледный тлен, слова никак не могут выразить наших каких-то там чувств (и тут же кстати разъезжается шестистопным хореем), ему казались <...> бессмысленными» [6, с. 335]. І хоча «Silentium!» написаний не шестистопним хореем, а чотиристопним ямбом, збіг образів видається виключно точним.

Сказане дозволяє прояснити авторський задум набоковського оповідання. Орієнтуючись на тексти своїх попередників, Пушкіна й Тютчева, письменник запозичив із них ті прийоми й мотиви, які могли бути найбільш органічно вписані в його власну художню систему. У душі модерністської естетики, Набоков відмовляється не тільки від зображення свого героя на тлі конкретно-історичної дійсності, а й від прагнень психологічно достовірно обґрунтувати його реакції. Умовна модель світу оповідання підпорядковується ігровим стратегіям, спрямованим на осмислення сутності творчості та її ролі в житті людини. Тільки слово, взяте у своїй естетичній функції, тільки словесне мистецтво здатне, на думку Набокова, наблизити людину до таємниць Всебуття, проникнути в сферу потойбічного, раціонально незбагненого. Таким чином, ангельське Слово, винесене в заголовок, виступає метафорою творчості, метафорою, майстерно й «хитроумно» втіленою Набоковим у самій художній тканині твору.

«Гроза» увійшла до складу першої збірки оповідань і віршів Набокова, що вийшла друком у

берлінському емігрантському видавництві наприкінці 1929 року під назвою «Возвращение Чорба». Рецензенти (Г. Хохлов, Г. Струве, С. Нальянч [3]), які відгукнулися на публікацію збірки, обійшли увагою це оповідання. Ймовірно, це сталося тому, що «Гроза» була сприйнята ними як творча невдача молодого письменника: простота фабули, відсутність інтриги й різнобічно окресленого героя, несподіваність християнської міфопоетичної образності, – все це не узгоджувалося з усталеним уявленням про художній світ Набокова-Сіріна, заснованим на зразках його великої прози. Проте оповідання може бути продуктивно розглянуте як важлива віха в становленні російськомовного набоковського «метароману».

За способом організації художнього матеріалу «Гроза» нагадує перекладений «мовою прози» вірш. Про це свідчить не тільки авторська точка зору, поєднання «плану зображення» з «планом сприйняття», але й відверта ритмізованість тексту, а також наявність ліричного героя, який становить єдину форму вираження авторської свідомості. Крім того, саму оповідь побудовано як розгорнуту поетичну метафору грози, «зовнішні» прикмети якої деформуються в уяві безіменного героя.

Відзначені художні особливості відображають експериментальний досвід розроблення письменником таких традиційних і притаманних усій його творчості мотивів і тем, як «двосвіття», «потойбіччя», «художня уява» і «словесна творчість». На думку Б. Бойда, письменник у 1920-ті роки активно продовжував шукати шляхи поєднання потойбічного світу й світу реального [1, с. 275]. Однак навряд чи можна погодитись із твердженням дослідника про те, що в «Грозі» порушена проблема вирішується з невластивою для зрілого Набокова прямолінійністю і простотою: «божественне виявляє риси людського й індивідуального». Дійсно, образ одного з біблійних пророків, громовержця Іллі, що проноситься небом на своїй вогненній колісниці, конструється Набоковим як підкреслено людський: зійшовши з небес на землю за колесом, яке зіскочило з осі, небожитель постає «сутулым, тощим стариком в промокшей рясе», з кінчика його «крупного костистого носа свисает светлая капля» [4, с. 149]. Але разом із тим очевидно, що в системі художнього цілого цьому прийому відведено не настільки важливу роль.

Авторський задум в «Грозі» явно не вичерпується семантичним полем центральної метафори оповідання, яка, вочевидь, входить до нього в якості додаткового, підпорядкованого елементу загальної структури. Найбільш значуща інформація, як і в переважній більшості творів письменника, вводиться до оповідання крадькома, що активізує ігровий потенціал художнього тексту і спонукає читача знайомитися з ним повторно. Двічі в оповіданні ми стикаємося з

натяком про ще одного безіменного персонажа, – ймовірно, кохану головного героя. У перший раз це трапляється безпосередньо перед зображенням метафоричної картини грози: «В <...> тишине [квартири] я заснув, ослабев от счастья, о котором писать не умею, – и сон мой был полон тобой» [4, с. 148]. Другу згадку віднесено до фіналу розповіді: «<...> в блеклом халате я выбежал на улицу и, догоняя первый, сонный трамвай, запахивая полы на бегу, все посмеивался, воображая, как сейчас приду к тебе и буду рассказывать о ночном воздушном крушении, о старом, сердитом пророке, упавшем ко мне во двор» [4, с. 150]. На відміну, наприклад, від реалістичної картини життя, представленої в «Євгені Онегіні» О. Пушкіна, в «Грозі» «відкритий фінал» виявляється хибним, безперспективним і використовується в якості суто ігрового прийому, що повинен підкреслити модерністські інтенції автора. Письму як творчому актові протиставляється «побутова розповідь», текст замикається на самому собі, знищуючи можливість «подальшого існування» змалюваного Набоковим художнього світу. При

цьому важливо розуміти, що, вербалізуючи «таємницю буття» за допомогою словесної тканини твору, Набоков категорично відмовляється від чіткого й упорядкованого, систематично-цілісного викладу своїх метафізичних поглядів. Конкретності й прямоті прагматичного висловлювання він протиставляє художній «натяк», який більш повно виражає сутність сокровенного.

Не тільки рання набоковська проза, але його творчість в цілому свідчать про пильність і неослабність уваги письменника до так званих вічних тем: життя, смерті, мистецтва тощо. У змістовому аспекті, як і в аспекті формоворчості, поетика Набокова яскраво демонструє принципи модерністського письма з його стрижневою настановою на творче осмислення й образне змалювання ірраціональних основ людського життя. Особливу роль у художній системі письменника відведено різноманітним ігровим стратегіям і прийомам, покликаним активізувати співтворчі потенції читача, комунікативна залученість якого стає запорукою неминущої цінності художнього витвору.

Список літератури

1. Бойд В. Владимир Набоков: русские годы. Биография: пер. с англ. Санкт-Петербург, 2010. 696 с.
2. Ерофеев В. В поисках потерянного рая (русский метароман В. Набокова). URL: http://samlib.ru/v/victor_v_e/v_poiskax_raya.shtml (дата звернення: 29.07.2021).
3. Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова: критические отзывы, эссе, пародии. Москва, 2000. 688 с.
4. Набоков В. В. Русский период. Собрание сочинений. В 5 т. Т. 1. Санкт-Петербург, 2004. 832 с.
5. Набоков В. В. Русский период. Собрание сочинений. В 5 т. Т. 3. Санкт-Петербург, 2006. 848 с.
6. Набоков В. В. Русский период. Собрание сочинений. В 5 т. Т. 4. Санкт-Петербург, 2002. 784 с.
7. Набоков В. В. Русский период. Собрание сочинений. В 5 т. Т. 5. Санкт-Петербург, 2008. 832 с.

References

1. Boyd V. Vladimir Nabokov: russkiye gody. Biografiya : per. s angl. Sankt-Peterburg, 2010. 696 s.
2. Yerofeyev V. V poiskakh poteryannogo raya (russkiy metaroman V. Nabokova). URL: http://samlib.ru/v/victor_v_e/v_poiskax_raya.shtml (data posilannya: 23.03.2021).
3. Klassik bez retushi. Literaturnyy mir o tvorchestve Vladimira Nabokova: kriticheskiye otzyvy, esse, parodii. Moskva, 2000. 688 s.
4. Nabokov V. V. Russkiy period. Sobraniye sochineniy v 5 tomakh. Tom 1. Sankt-Peterburg, 2004. 832 s.
5. Nabokov V. V. Russkiy period. Sobraniye sochineniy v 5 tomakh. Tom 3. Sankt-Peterburg, 2006. 848 s.
6. Nabokov V. V. Russkiy period. Sobraniye sochineniy v 5 tomakh. Tom 4. Sankt-Peterburg, 2002. 784 s.
7. Nabokov V. V. Russkiy period. Sobraniye sochineniy v 5 tomakh. Tom 5. Sankt-Peterburg, 2008. 832 s.

Маханьков Евгений Анатольевич, кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры истории русской литературы, Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина (площадь Свободы 4, 61022, Харьков, Украина); e-mail: makhankov@ukr.net; <https://orsid.org/0000-0001-7972-9029>

(Не)изреченная тайна бытия в рассказах В. Набокова «Слово» и «Гроза»

Статья посвящена выявлению поэтологических и семантических особенностей рассказов В. Набокова «Слово» и «Гроза». Анализ первого из них непосредственно связывается со сквозной для Набокова темой словесного искусства, которая выступает в данном случае в качестве смыслового центра произведения и реализуется через сопоставление двух контрарных планов, заданных, с одной стороны, мотивом словесной немощи героя, а с другой – мотивом «сияющего», все объясняющего божественного слова. Содержание двух этих планов оттенено темой потусторонности,

двоємиря, характерної для всього набоковського «метаромана». Для уявлення авторського замысла автор статті звертається до двох найважливіших претекстів «Слова»: стихотворенням А. Пушкіна і Ф. Тютчева. В статті продемонстровано, що, орієнтуючись на твори своїх предшественників, Набоков займає з них ті прийоми і мотиви, які могли б бути найбільш органічно вписані в його власну художню систему: Набоков відмовляється не тільки від зображення свого героя на фоні конкретно-історичної дійсності, а й від прагнень психологічно достовірно обґрунтувати його реакції. Умовна модель розповіді підкорена ігровим стратегіям, спрямованим на осмислення сутності творчості і його ролі в житті людини. Лише слово, взяте в своїй естетичній функції, спроможне, по думці Набокова, наблизити людину до таємних буття, проникнути в область потустороннього, раціонально недоступного. Таким чином, ангельське Слово, виносене в заголовок, виступає метафорою творчості, втіленою Набоковим в самій художній тканині творіння. В аспекті реалізації тем двоємиря і словесного творчості в статті здійснено і аналіз розповіді «Гроза», в якій виявляються ігрові поведінкові стратегії. Так, засвоєний літературною традицією прийом «відкритого фіналу» у Набокова переданий ложним нарративним ходом, підкреслюючим модерністські інтенції автора. На прикладі аналізу позначених розповідей в статті показано, що поетика Набокова в яскраво демонструє принципи модерністського письма з його загальною установкою на творче осмислення і образне відображення ірраціональних основ людського життя.

Ключові слова: Набоков, Пушкін, Тютчев, ігрова поетика, художній світ, модернізм

Eugene Makhankov, PhD, Senior Lecturer at the Department of the History of Russian Literature in V. N. Karazin Kharkiv National University (4 Svobody Sq., Kharkiv, 61022, Ukraine); e-mail: makhankov@ukr.net; <https://orcid.org/0000-0001-7972-9029>

(Un)uttered mystery of existence in V. Nabokov's short stories "The Word" and "The Thunderstorm"

The article is devoted to identifying the poetological and semantic features of V. Nabokov's short stories "The Word" and "The Thunderstorm". The analysis of the first of them is directly connected with the theme of verbal art, important to Nabokov, which in this case acts as the semantic center of the work and is realized through the comparison of two contrastive plans set, on the one hand, by the motif of the hero's verbal weakness, and on the other, by the motif of "shining", explanatory divine word. The content of these two plans is shaded by the theme of the otherworldly, a double-world, which are significant of the entire Nabokov's art. To clarify the writer's intention, the author of the article turns to the two most important pretexts of "The Word": the poems of A. Pushkin and F. Tyutchev. The article demonstrates that, focusing on the works of his predecessors, Nabokov borrowed from them those techniques and motifs that could be most organically inscribed in his own artistic system: Nabokov refuses not only to depict his hero against the background of concrete historical reality, but also from the desire to substantiate his psychological reactions. The conventional world-model of the story is subordinated to game strategies aimed at comprehending the essence of creativity and its role in human life. Only the word, taken in its aesthetic function, is capable, according to Nabokov, to bring a person closer to the secrets of existence, to penetrate into the realm of the otherworldly, rationally incomprehensible. Thus, the angelic Word, rendered in the title, acts as a metaphor for creativity, embodied by Nabokov in the artistic fabric of the work. In the aspect of realizing the themes of double world and verbal creativity, the article also analyzes "The Thunderstorm", which clearly reveals game narrative strategies. Thus, Nabokov's method of "an open finale" assimilated by the literary tradition appears as a false narrative move, emphasizing the author's modernistic intentions. Using the example of the analysis of the indicated stories, the article shows that Nabokov's poetics vividly demonstrates the principles of modernistic writing with its headline setting on creative comprehension and figurative reflection of the irrational foundations of human life.

Key words: Nabokov, Pushkin, Tyutchev, game poetics, artistic world, modernism

Стаття надійшла до редколегії 18.04.2021