

И. Белобровцева, С. Туровская

**"КРАСАВИЦА" ВЛАДИМИРА НАБΟКОВА:
"ВЕЧНО ЛЕТАЮЩАЯ СТРЕЛА, ПОПАВШАЯ В ЦЕЛЬ"**

Рассказ В. Набокова "Красавица", написанный в 1934, насколько нам известно, до сих пор не привлекал к себе должного внимания исследователей. Возможно, причиной тому была кажущаяся тривиальность и незначительность сюжета, так как при сложившейся традиции изучения творчества Набокова либо анализировались рассказы, сложно построенные в сюжетном отношении, либо произведения малого объема рассматривались в качестве так называемых рассказов-спутников более крупных произведений. Однако тривиальность "Красавицы" обманчива, как и многое в творчестве Набокова, увиденное в первом приближении.

Вводимое нами понятие семиотической емкости текста (имеется в виду художественный текст как более простая исследовательская задача по сравнению, скажем, с бытовыми текстами) требует более подробного объяснения. Под семиотической емкостью понимается степень насыщенности художественными знаками-символами всех трех уровней семиотического пространства: на уровне синтактики рассматриваются порядок следования и правила соединения сюжетных построений: степень сложности синтаксических конструкций, графическое членение и графическое исполнение текста (отклонения от нормы – употребление варваризмов, нетривиальность пунктуации, редкое абзацное членение и т.д.); на уровне семантики – реминисценции, цитаты, аллюзии, эксплицитные и имплицитные мифологемы, значимые имена собственные, исторические даты-символы, представление различных коннотаций имени не только с точки зрения основного языка текста, но и других языков; на уровне прагматики – тип текста (степень его прагматизированности): степень текстового эгоцентризма – выраженности воли автора, проявляющейся в присутствии метатекстовых оценок-модальностей, "управляющих" восприятием читателя: различного рода мистификаций, призванных затруднить и "парализовать" восприятие и волю читателя и тем самым увеличить количество вариантов возможной интерпретации.

Такое препарирование вполне возможно и справедливо при анализе художественных текстов, где описываемое всякий раз должно восприни-

маться заново, как нечто оригинальное, самостоятельное, имманентное. Другое дело — тексты (как это имеет место у Набокова), характеризующиеся высокой степенью "спаянности" в контексте всего творчества писателя. В этом случае появляется новый феномен — "слитность" текста. Утверждение о взаимозависимости текстов Набокова стало почти аксиоматическим: так, исследователи разными терминами — "рассказы-спутники", "тексты-матрешки", "тройные арлекины" (термин самого Набокова), "цветная спираль" — называют в сущности одно явление — *слитность*.¹

Это своего рода амальгама, разрушающая традиционную систему взглядов на семиотическое пространство: если еще как-то можно вычленить уровень синтактики, хотя и это довольно проблематично, то совершенно нелегко отделить семантику от прагматики. Хотя сам термин "емкость" как бы подразумевает количественные параметры, мы далеки от их применения. Емкость проявляется в другом: в репрезентации возможно большего списка-реестра перечисленных выше приемов творческого арсенала писателя и актуализации степени "слитности" текста, проявляющейся в первую очередь в соотносительности с другими текстами того же писателя и с литературной традицией.

Рассказ "Красавица", несмотря на свою краткость, отличается повышенной семантической емкостью. Его поверхностная структура представляет собой жизнеописание героини (текст-биография) от рождения до смерти. "Подлинность" биографии достигается названием конкретных дат, событий, имен, географических названий и определенного, подробно описанного хронотопа, даже внешней рамкой текста. Так, авторское "я" встречается только в частично элиминированном виде: "мне", "нас", "моей", "повторяю", а все, что касается изложенных событий, выдержано в классическом для исторического повествования аористическом прошедшем времени. (Различие между историческим повествованием (*recit*) и дискурсом² нами учитывается.)

Следуя этой логике, текст "Красавицы" является имплицитным дискурсом, замаскированным под историческое повествование. Встречающиеся метатекстовые модальности (авторские оценки типа "нечего нос воротить"), модальность потенциальности ("могло бы", "нанесло бы"), модальность неопределенности/неважности ("что ли") релевантны всему тексту, а не отдельному высказыванию; отсутствие прямой речи и трансформация ее в косвенную, стилизация под "сказ" и создают имплицитную прагматизированность текста.³

Героиня рассказа — ровесница века, "дотянувшая" до тридцати с небольшим лет. В тексте трижды дан ее портрет: в сущности, это три эпохи. Портрет дается традиционно: это классические в русской литературе детство, юность, зрелость; с другой стороны, в плане оценки — это сначала

мир нормы ("богатой, беспечной, дворянской семьи"⁴) затем следует крушение этого мира "в полном согласии с эпохой" (426) и, наконец, подробно изображается третий мир, где героиня оказывается обломком прежнего и где происходит собственно развитие сюжета рассказа.

Набоков настойчиво подчеркивает постоянную принадлежность своей героини какой-нибудь определенной общности, меняющейся с течением времени, – само детство было у нее счастливым, "как исстари у нас повелось" [выделено нами – И.Б., С.Т.]; она говорит по-французски, "употребляя какие-то старосветские речения, застрявшие в старых русских семьях" (426); гибель родных в гражданскую войну описана как "общие", успевшие набить оскомину воспоминания русских эмигрантов; в Берлине она входит в кружок русской молодежи и одновременно в маленькую, но семью (живет с отцом), и только после смерти отца в 1926 году она оказывается в полном одиночестве, выбирая его вполне сознательно ("перестала бывать у знакомых" (427)). Таким образом, уже к середине рассказа одиночество как судьба героини предрешено, что подчеркнуто третьим портретом.

Именно этот портрет получает тройственную интерпретацию: как элемент предшествующей литературной традиции, во-первых; творчества самого Набокова, во-вторых; и – имманентно – рассказа "Красавица". Как обычно у Набокова, основные значения возникают в точках пересечения и взаимодействия целой россыпи компонентов. Рамки настоящей статьи позволяют рассмотреть лишь несколько семантических зон, и первая из них – литературный контекст рассказа. Он включает традиционный мотив "золотого" дворянского детства ("луч усадебного солнца" – то есть "золотой" – на обложке книги: ср. упоминание серии "Bibliothèque Rose" в "Других берегах"⁵), и столь же традиционные воспоминания эмигрантов о крахе их прежней жизни (426). Постоянная для Набокова тема "утраченного рая" присутствует и в этом рассказе, в частности, в решении проблемы дома/бездомности героини. В ранней юности она описывается на фоне двух домов, вольно или невольно возводимых к роману "Евгений Онегин" (усадебный и "классический иней петербургских скверов" (426)). В эмиграции дом редуцируется до "берлинской комнаты" в пансионе (426); бездомность Ольги Алексеевны акцентирована на фоне "жарко натопленных комнат" (то есть обжитых, уютных) Зотовых, людей, судя по всему, довольно состоятельных, способных устраивать вечеринки для русских эмигрантов (сама фамилия Зотовых вызывает ассоциацию с немецким Zote – 'непристойность', 'сальность'; этимология возводит эту фамилию к имени греческого святого.⁶ Столкновение этих коннотаций весьма характерно для художественной манеры В. Набокова). Следующий этап в жизни героини

отмечен полной утратой понятия "дом", предполагающего некое замкнутое пространство: героиня "переехала на другую улицу" (427).

К концу рассказа она оказывается бездомной – действие происходит на чужой даче, а последующая семейная жизнь протекает как бы вне дома, то есть никак не закреплена, видимо, в предчувствии ее мимолетности и скорого конца.

Утрата родины и дома непосредственно связана с другой темой: бытом и языком русской эмиграции. В описании времяпрепровождения русской эмигрантской молодежи Набоков во многом перекликается с другими очевидцами берлинской жизни того времени:

Обыкновенный иностранец,
Я дельно время провожу:
Я изучаю модный танец,
В кинематограф я хожу.⁷

Язык эмиграции, приведенный в рассказе "Красавица", может быть сравним с осколками утраченной жизни, уже воспринимающей ее целиком: "Был спрос на всяческие присловицы, прибаутки, подражания подражаниям" (427). Сама непонятность некоторых слов и цитат для современного читателя свидетельствует о желании членов кружка создать некую эзотерическую общность, призванную компенсировать утерянную Россию. Именно так, например, воспринимается строка "Кого-то нет, кого-то жаль" (427), вырванная из контекста ныне забытой военной песни, ассоциирующейся с "белой гвардией", ср.:

Кого-то нет. Кого-то жаль,
К кому-то сердце рвется вдаль.
На фронт уходит конный полк,
В станице шум и смех замолк,
Ах, не вернется, не вернется.⁸

Или произносимое "сдавленным голосом, с надсадом": "Гаспада офицеры..." (427) – сколок с гвардейского этикета, команда при появлении старшего по званию.

Отсюда и вкрапления-варваризмы, отчасти освоенные, "одомашненные" русским языком эмиграции: "Пошли в кинемоньку", "Вчера ходили в дилю" (427). Если, например, у жившей тогда в Берлине Ирины Одоевцевой встречается нейтральное употребление последнего слова – "диле'–кафе, где танцуют" или "Мы все очень часто танцуем во всяких 'дилях'",⁹ то в рассказе Набокова наблюдается резкая ироническая оценка: "Завелся особый лихой тончик" (426). Здесь необходимо упомянуть по крайней

мере три коннотации немецкого *die Diele*: 1) развлекательное заведение, нечто среднее между рестораном, кабаре и мюзик-холлом, с эстрадной программой, которую можно было заказать предварительно: с довольно дешевой закуской и алкогольными напитками; 2) узкая улочка в квартале, где обитали дешевые протитутки; и 3) грязная лестничная площадка. На фоне этих коннотаций повествование сдвигается в область пародии. Особо следует остановиться на любимом слове Ольги Алексеевны: "хам", "хамы". Представляется, что здесь не столько ирония Набокова, сколько автореминисценция из "Защиты Лужина" ("хам" – слово тещи Лужина, создавшей вокруг себя поддельную лубочную Россию).

Другая постоянно присутствующая в творчестве Набокова смысловая вишнетка – бабочка. Известно, что в жизни писателя систематика чешуекрылых занимала важное место. То же и в творчестве. В романе "Дар" мы находим ключ к частичному декодированию названия рассказа "Красавица": "Наша репейница [...] – 'крашенная дама' англичан, 'красавица' французов".¹⁰ Бабочка-репейница, *'rugateis cardui'*, о которой идет речь, происходит из семейства белянок (хапустницы, боярышницы, репейницы) и бывает белой, перламутровой, с черным узором на крыльях (ср. первый портрет героини в матроске). Мотив бабочки в "Красавице" можно усмотреть не только в названии, но и в прищипленной булавкой (как бабочка в коллекции) открытке с портретом императора на стене. Сама смерть героини, смерть во имя потомства прочитывается в том же ключе: "[...] не задерживаясь, но всюду оставляя особей на летний развод, [...] бабочка стремится на юг, на зимовку, но, разумеется, гибнет, не долетев до тепла".¹¹ Этот мотив встречается и в романе "Invitation of a Beheading", где после смерти героини, которую также зовут Ольгой, она обретает для Набокова свой символ – бабочку, которая "бьется в мокром мраке о яркое окно".¹²

Один из "тайных узоров" (термин В. Набокова) связывает рассказ "Красавица" с "парчовой прозой" И. Бунина,¹³ при этом наибольшее количество коннотаций относится к рассказу "Легкое дыхание". Это, во-первых, имя героини – Ольга; возраст – примерно 16 лет; упоминание гимназической юности и неотразимой красоты обеих героинь именно в эту пору. Однако Бунин изобразил короткую и яркую жизнь "роковой женщины", из-за которой покушались на самоубийство и которую застрелили из ревности, в то время как Набоков говорит о несостоявшейся судьбе, соскользнувшей из обещанных роковых страстей в обыденность: "А была в ее жизни пора, – на исходе шестнадцатого года, что ли, – когда, летом, в дачном месте близ имения, не было гимназиста, который не собирался бы из-за нее стреляться, не было студента, который... Одним словом, особенное обаяние, которое, продержись оно еще некоторое время, натворило бы ... нанесло бы... Но как-то ничего из этого не вышло" (426). Две детали

подчеркивают расцвет одной и излет другой жизни: Бунин упоминает висящий в "необыкновенно чистом и большом кабинете" портрет молодого царя, "во весь рост написанного среди какой-то блистательной залы";¹⁴ Набоков говорит о припиленной булавкой открытке в жалкой комнате берлинского пансиона — "серовском портрете государя" (426). Имеется в виду последний портрет царя, получивший у художников и искусствоведов название "портрет в тужурке".¹⁵ Вторая деталь касается внешности героини: светлая, радостная, жизнелюбивая Оля Мещерская перечисляет признаки настоящей женской красоты, которые частично оказываются присущими облику Ольги Алексеевны, героини "Красавицы":

"Легкое дыхание":

[...] тонкий стан, длиннее обыкновенного
с венного руки [...], в меру
большая грудь...¹⁶

"Красавица":

[...] высокого роста,
мягкой грудью, [...] папироса в тонко-
перстой руке (426).

Да и само отчество набоковской героини, вполне возможно, подсказано ассоциацией с Буниным.

Разумеется, понятие литературного контекста для такого писателя, как Набоков (*scriptor ludens*), не может связываться с творчеством только одного предшественника или современника. В игре все средства хороши, и можно отметить не всегда полностью верифицируемые коннотации, которые могут восприниматься лишь на фоне семантической емкости контекста. К таким примерам можно отнести третий портрет героини — с волосами, "которые потеряли лоск, были плохо подстрижены" (427), руками с неряшливыми ногтями и выпуклыми жилками, которые дрожали "от хулиганского курения" (427), и общим обнищальным видом, который литературно образованный читатель, знакомый с эмигрантским бытом, соотнесет с обликом Марины Цветаевой. Свидетельство о знакомстве В. Набокова с М. Цветаевой есть в "Других берегах": "Однажды с Цветаевой совершил старинную лирическую прогулку, в 1923 году, что ли, при сильном весеннем ветре, по каким-то пражским холмам".¹⁷ Героиню "Красавицы" роднит с Цветаевой еще одна черта:

"Красавица":

Она была набожна, но,
случалось, и в церкви
находил на
нее смехогун (426).

Цветаева:

Не думай, что здесь — могила
Что я появлюсь, грозя...
Я слишком сама любила
Смеяться, когда нельзя!¹⁸

Значительно более обширный пласт составляет в литературном контексте рассказа "Красавица" ассоциативный комплекс, связанный с

романом И. Гончарова "Обломов". Общеизвестный признак Обломова – его лень – становится у Набокова одним из определяющих в облике Ольги Алексеевны: ей "лень поставить в воду цветы" (426); она "лениво танцевала фокстрот" (427); "лениво и ласково" "выпевала" слово "хам" (427); "лениво ругалась, но уступала" (428) энергичной подруге и т.д. Стоит отметить и ассоциации, возникающие в связи с расстановкой героев, их именами и т.п. Сохраняя оппозицию персонажей Обломов – Штольц – Ольга / Ольга – Форсман, повторяя характеристики "русского" или "прибалтийского" немца – энергичность, преуспевание (ср. также: Forsman – 'удалой', Forsch – 'сила' (нем.); Stolz – 'горделивый' (нем.)), Набоков производит двойную перекодировку. При сохранении инвариантов главного героя – ленивого, не умеющего жить русского человека, меняется его векторная характеристика: мужчина – женщина, энергичная гончаровская Ольга – пассивная Ольга Набокова, мечты Обломова о несостоявшейся за границе – набоковская Ольга в эмиграции.

Имя Ольга выступает как механизм порождения слитности текста в контексте всего творчества самого Набокова. Мы имеем в виду повышенную частотность употребления этого имени: Ольга, невеста Яши в "Даре", покойная Ольга Кроткая в романе "Пнин", Ольга Олеговна Орлова в романе "Истинная жизнь Себастьяна Найта", покойная жена главного героя романа, героиня "Bend Sinister", героиня бездарного романа "Адмиралтейская игла" в одноименном рассказе и пр.

Во второй половине рассказа, начиная со слова "однажды", Набоков отказывается от исторического повествования и переходит к "сказочному". Впрочем, "попытка обмануть судьбу" не может быть сведена к единому сказочному сюжету. Разрушение преемственности в российской и немецкой истории XX века (вспомним, что рассказ был написан в 1934 г.) приводит к возникновению контаминированного сказочного сюжета. В сказках начало невзгод всегда контрастирует с коротким открытым описанием большого счастья. "Красавица" в этом плане отличается спиральной композицией (в начале описано краткое счастье, после 1919 г. – невзгоды; и конец – неудавшаяся попытка восстановления "сказочного" счастья).

В рассказе можно выделить сюжеты по крайней мере трех европейских сказок: "Спящей красавицы" (согласно одному из вариантов этой сказки – после того, как красавица проснулась, начались всевозможные беды; кроме того, ср. само название рассказа); "Золушки" (мечты о красивых платьях, добрая фея Верочка, характерное имя – Вера, она "занялась судьбой Ольги Алексеевны" (428)), которая была "переодета в верочкино платье, перечесана, перекрашена" (428); "Красной шапочки" (набоковская героиня "вязала шапочки" (427), спас ее охотник – Форсман представлен как "автор охотничьих книг" (428)). Контаминация сюжетов (ср. также

контаминацию русских и западноевропейских сказок в романе "Подвиг") предполагает и контаминированную развязку. И действительно, если обычно сказки имеют счастливый конец – женитьбу, или несчастливый – смерть, то у Набокова счастливый конец, женитьба, контаминирован с несчастливым – смертью (ср. с предисловием Набокова к "Bend Sinister", где говорится о "смерти как литературном приеме").¹⁹

В этом плане проясняющее значение имеет концовка рассказа. Каузальное, конкретное, историческое необратимое время замещается телеологическим, дискретным, сказочным и обратимым, символом которого является "стрела, попавшая в цель", а потому "летающая вечно" (429). Таким образом, все исторически конкретное (ср. даты с привязкой к определенным историческим событиям – 1919 как год гражданской войны в России и начала эмиграции самого Набокова; 1926 год как пик экономического и политического кризиса в Германии, где жили тогда и Набоков, и его героиня), что сказано о героине, становится типичным и абстрактным. Механизм такого превращения берет начало именно с ведения в ткань повествования контаминации сказочных сюжетов. Художественный результат, таким образом, отвечает мыслям самого Набокова о преувеличенном значении детерминации исторических событий, высказанным в "Согляда-тае": "Глупо искать закона, еще глупее его найти. [...] К счастью, закона никакого нет – зубная боль проигрывает битву, дождливый денек отменяет намеченный мятеж, – все зыбко, все от случая к случаю, и напрасно старался тот расхлябанный и брюзгливый буржуа в клетчатых штанах времен Виктории, написавший темный труд 'Капитал', – плод бессоницы и мигрени".²⁰

Почти через тридцать лет рассказ "Красавица" появился в английском переводе под названием "A Russian Beauty", где неопределенный артикль в какой-то мере нейтрализует определение 'Russian' и сообщает всему названию черты типичности и дискретности. Можно строить предположения о том, почему это определение, кстати встречающееся в тексте (ср.: Форсман "давно просил Верочку подыскать ему невесту – "настоящую русскую красоту" (428)), не было использовано Набоковым в русском названии рассказа. Но это, как и сравнение русского и английского вариантов рассказа, – предмет отдельного исследования.

Примечания

¹ С. Давыдов, *"Тексты-матрешки" Владимира Набокова*, 1982, Munich; А. Долинин, "Цветная спираль Набокова", в: Владимир Набоков. *Рассказы. Приглашение на казнь. Роман. Эссе, интервью, рецензии*, Москва, 438–469.

- 2 Э. Бенвенист, *Общая лингвистика*, Москва, 1974.
- 3 Ср. концепцию: "Pekka Tammi, Problems of Nabokov's poetics", *A Narratological Analysis*, Helsinki, 1985.
- 4 Владимир Набоков, *Собр. соч. в 4 томах*, Т. 2, Москва, 1990, 425. В дальнейшем ссылки на этот том и издание в тексте статьи.
- 5 Владимир Набоков, *Собр. соч. в 4 томах*, Т. 4, Москва, 1990, 172.
- 6 Борис Унбегаун, *Русские фамилии*, Москва, 1989, 43.
- 7 Николай Оцуп, *Разговоры вдвоем*, Санкт-Петербург, 1993, 23.
- 8 Борис Поплавский, *Домой с небес*, Санкт-Петербург–Дюссельдорф, 1993, 66.
- 9 Ирина Одоевцева, *На берегах Сены*, Москва, 1989, 8, 25.
- 10 Владимир Набоков, *Собр. соч. в 4 томах*, Т. 3, Москва, 1990, 100.
- 11 Владимир Набоков, *Собр. соч. в 4 томах*, Т. 3, Москва, 1990, 101.
- 12 Владимир Набоков, *Bend Sinister*, Москва, 1994, 493.
- 13 Владимир Набоков, *Собр. соч. в 4 томах*, Т. 3, Москва, 1990, 288.
- 14 И.А. Бунин, *Собр. соч. в 9 томах*, Т. 2, Москва, 1966, 357.
- 15 Игорь Грабарь, *Валентин Серов*, Москва, 1989.
- 16 И.А. Бунин, *Собр. соч. в 9 томах*, Т. 2, Москва, 1966, 360.
- 17 Владимир Набоков, *Собр. соч. в 4 томах*, Т. 4, Москва, 1990, 287.
- 18 Марина Цветаева, *Соч. в 2 томах*, Т. 1, Москва, 1988, 44.
- 19 Владимир Набоков, *Bend Sinister*, Москва, 1994, 493.
- 20 Владимир Набоков, *Собр. соч. в 4 томах*, Т. 2, Москва, 1990, 310.