

Жердев стал преподавателем филологического факультета, а Георгий Циплаков и Роман Козлов ныне работают в рекламе.

### Список литературы

- Бродский И.* Песня невинности, она же – опыта / И. Бродский // Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского : в 7 т. – Т. 3. – СПб., 2001. – С. 30-32.
- Верницкий А.* Песня опыта, она же невинности / А. Верницкий // *Aonde foram?* – Екатеринбург, 1995. – С. 5.
- Жердев Д.* Послесловие / Д. Жердев // *Aonde foram?* – Екатеринбург, 1995. – С. 31-32.
- Липовецкий М.Н.* Русский постмодернизм (Очерки исторической поэтики) / М.Н. Липовецкий. – Екатеринбург : УрГПУ, 1997. – 317 с.
- Седов А.* Гнездо Белого Кролика и его обитатели / А. Седов // Уральский Университет. – 1996. – 23 сентября.
- Циплаков Г.* К собаке Павлова / Г. Циплаков // *Aonde foram?* – Екатеринбург, 1995. – С. 13.

## АРХЕТИПЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ВЛАДИМИРА НАБОКОВА (НА ПРИМЕРЕ СБОРНИКА РАССКАЗОВ «ВОЗВРАЩЕНИЕ ЧОРБА»)

*А.А. Накарякова*

*Научный руководитель: Ю.В. Матвеева,  
доктор филологических наук, профессор (УрФУ)*

Архетипические образы, как их трактует их создатель аналитической психологии К.Г. Юнг, – это «древнейшие, изначальные типы, то есть испокон веку наличные всеобщие образы» [Юнг 1991: 98], часть коллективного бессознательного, в которых заключена магическая энергия, создаваемая «противоположностью напряжения» [Юнг 1991: 100], ибо в архетипе всегда заключено положительное и отрицательное, «горячее и холодное, высокое и низкое» [Юнг 1991: 100], привлекательное и опасное. Неудивительно, что архетипы используются практически всеми писателями. Свойственны они и прозе Владимира Набокова. На протяжении всего своего творчества он обращался к подобным образам многократно. Можно, по-видимому, говорить и о любимых архетипах Владимира Набокова. Попытаемся в этом ключе проанализировать сборник ранних рассказов «Возвращение Чорба» 1930 года, где архетипический подтекст не просто силен, но во многом структурирует само повествование.

В рассказах этого сборника мы можем обнаружить и архетипические ситуации, и архетипические сюжеты, и архетипические образы – своего рода смысловые пятна, говорящие о присутствии коллективного бессознательного. Так, рассказ, давший название всему сборнику

(«Возвращение Чорба»), имеет в основе своей сюжет возвращения за возлюбленной в мир мертвых. Главный герой рассказа – «нищий эмигрант и литератор» [Набоков 1991: 286] – женится на дочери уважаемых обывателей. Во время свадебного путешествия его жена погибает вследствие несчастного случая от удара током: «Она, смеясь, тронула живой провод бурей поваленного столба» [Набоков 1991: 284]. После этого вся жизнь Чорба посвящена только желанию воскресить любимую. Он едет обратно в тот город, где они познакомились, подсознательно разыгрывая сюжет возвращения Орфея за своей Эвридикой. Появляется даже говорящая деталь, ясно указывающая на бессмертный сюжет: «За шторой рама была отворена, и в бархатной бездне улицы виден был угол оперы, черное плечо каменного Орфея, выделявшееся на синеве ночи» [Набоков 1991: 289]. Конечно, это – подсказка для читателя, направляющая, фокусирующая его внимание. Теперь уже совершенно ясно, что гибель молодой жены Чорба столь же нелепа, трагична, безвременна, как смерть Эвридики. Провод, опять-таки, недвусмысленно отсылает к змее, той самой, чей укус убил Эвридику.

Главный герой понимает, что после смерти любимой мир вокруг потерял для него смысл. Его возвращение по местам их свадебного путешествия в тот самый город, где они когда-то встретились, – это своего рода искус, попытка вернуть свою жену, воссоздавая ее образ: «Он отыскивал на пути все то, что отметила она возгласом: особенный очерк скалы, домишко, крытый серебристо-серыми чешуйками, черную ель и мостик над белым потоком... Ему казалось, что если он соберет все мелочи, которые они вместе заметили, если он воссоздаст это близкое прошлое, – ее образ станет бессмертным и ему заменит ее навсегда» [Набоков 1991: 285]. Следуя логике мифологического сюжета, развивается и сюжет набоковского рассказа. Герой видит свою жену рядом с собой, на том месте, где должна быть приведенная им на ночь проститутка. И в тот момент, когда герой наконец «обретает» ее, происходит то, что, следуя классическому сюжету, должно произойти: Чорб, как Орфей, взглянул на нее, но «белая женская тень соскочила с постели» [Набоков 1991: 289]. Тень Эвридики исчезает в ту минуту, когда Орфей оглянулся и увидел ее. И Чорб, новоявленный Орфей, остается в этом мире один. Однако художественная философия Набокова совсем не следует архетипическому канону.

Еще один бессмертный сюжет, часто обыгрываемый Набоковым, – возвращение домой блудного сына – явлен в рассказе «Звонок». Главный герой рассказа Николай Степанович находит свою мать после семи лет (опять-таки знаковое число) разлуки. Эти семь лет он проводит в скитаниях по свету. Но сама встреча выглядит отнюдь не как ее

библейский прототип. Набоков меняет расположение фигур на доске: сын возвращается не к отцу, а к матери. Приезд его оказывается неуместным. И не только оттого, что прошло слишком много времени с момента расставания, и все изменилось: «Взрослый сын приехал к старушке-матери» [Набоков 1991: 305]. Дело еще и в том, что Ольга Кирилловна не ждала сына, точнее – не его ждала тем вечером. Кого она ждала, остается неизвестным. Возможно, поклонника, которому в тот день исполнялось двадцать пять лет (он младше Николая Степановича на три года). Для этого человека, который оказался словно бы замещением сына, готов праздничный ужин – возникает невольная ассоциация с пиром, устроенным по возвращению блудного сына.

Кроме того, сын, вопреки канону, приехал «домой» вовсе не для того, чтобы там оставаться. «Мне хочется теперь на север, – в Норвегию, что ли. А то на море, китов бить. Я тебе буду писать. Так, через годок, снова встретимся, тогда, может быть, дольше останусь. Уж ты не пеняй на меня, – кататься хочется!» [Набоков 1991: 305].

В этом рассказе мы можем говорить и о еще об одном архетипе, важном для всего творчества писателя, – архетипе матери. Госпожа Неллис явлена, с одной стороны, в ипостаси матери, а с другой – в ипостаси женщины, стремящейся и способной произвести впечатление: «Лицо было раскрашено с какой-то мучительной тщательностью» [Набоков 1991: 301]; «Было что-то изящное в повороте ее спины, в том, что одна нога в бархатном башмаке касается пола» [Набоков 1991: 304]. Госпожа Неллис обеспокоена мыслями о собственной внешности, не лишенный кокетства жест при свидании с сыном («она посмотрелась в зеркало» [Набоков 1991: 301]) тоже говорит о том, как важно для героини производимое ею впечатление. Но в то же время она – женщина, подарившая жизнь и способная на миг возвратить ощущение детства: «Словно всего этого не было, и он из далекого изгнания попал прямо в детство» [Набоков 1991: 301]. В рассказе подчеркивается двойственность образа, которая проявляется и в некоей двусмысленности отношений Николая Степановича с матерью. С одной стороны, она для него – родной человек, связывающий его с миром детства, с другой – просто женщина, у которой «мокрая полоска слезы разъела розовый слой» и «полиловела пудра на крыльях носа» [Набоков 1991: 301]. Очень важно обратить внимание на еще одну мысль Николая Степановича о матери: «Все в ней было чужое, и беспокойное, и страшное» [Набоков 1991: 301]. Герой инстинктивно чувствует страх перед неведомой силой и глубиной женского, материнского начала.

Юнг, говоря об архетипе матери, подчеркивает: «Архетип матери имеет воистину невообразимое множество аспектов. <...> Его свойство

суть нечто “материнское”: в конечном счете магический авторитет всего женского; мудрость и духовная высота по ту сторону рассудка; нечто благостное, нечто дающее пристанище, нечто чреватое, несущее в себе что-то, подательница роста, плодородия и пропитания; место магического преосуществления и возрождения; содействующий и помогающий инстинкт или импульс; нечто потаенное и сокрытое, нечто темно-дремучее, бездна, мир мертвых, нечто заглатывающее, обольщающее и отравляющее, нечто возбуждающее страх и неизбежное. Это – три существенных аспекта матери: а именно ее оберегающая и питающая доброта, ее оргистическая эмоциональность и ее темнота, присущая преисподни» [Юнг 2005: 110].

Для Набокова очень важной оказывается таинственная связь между матерью и ребенком, которая не исчезает с годами, даже когда герой (Николай Степанович) становится взрослым человеком. Но для писателя значима и «оборотная сторона» архетипа: загадочная, опасная магическая сила, заключенная в образе матери.

Еще одно воплощение данного архетипа мы можем обнаружить в рассказе «Картофельный эльф». Среди почти гротескных персонажей – карлик Фред, фокусник Шок, другие артисты цирка – выделяется образ Норы, жены фокусника. Почти трагический персонаж, несчастная жена («Мудрено быть счастливой, когда муж – мираж, ходячий фокус, обман всех пяти чувств» [Набоков 1991: 382]), мать, потерявшая сына. В душе Норы много нерастраченной материнской нежности: «Нора, сердобольная, как многие бездетные женщины, почувствовала такую особенную жалость, что чуть не расплакалась. Она принялась нянчиться с карликом, накормила, дала портвейну, душистым спиртом натерла ему лоб, виски, детские впадины за ушами» [Набоков 1991: 383]. Для нее карлик и в силу своего роста, внешности, и в силу неких своих привычек (одеваться мальчиком, говорить детским голосом) – ребенок, тот ребенок, который мог быть ее сыном: «Глядя на него сквозь ресницы, она старалась представить себе, что это сидит не карлик, а ее несуществующий сын, и рассказывает, как его обижают в школе» [Набоков 1991: 384]. Связь с Фредом, которая продиктована желанием Норы отомстить мужу за его вечное отсутствие, духовное и физическое, оказывается почти инцестуальной, заведомо преступной. Неудивительно, что ребенок, рожденный от этой связи, обречен.

Образ Норы дорастает до подлинно трагического в сцене последнего свидания с карликом. «Она болезненно постарела за эти годы. Под глазами были оливковые тени; отчетливей, чем некогда, темнели волоски над верхней губой. И от черной шляпы ее, от строгих складок черного платья веяло чем-то пыльным и горестным» [Набоков 1991: 394]. И лишь

в самом конце рассказа выясняется причина этого горя, окутывающего Нору. «Оставьте меня, – вяло проговорила Нора, – я ничего не знаю... У меня на днях умер сын...» [Набоков 1991: 397]. И здесь, как и в некоторых других рассказах сборника, трагедия соседствует с пародией. Отец умершего ребенка – карлик, который сам нередко гримируется под мальчика. Нора и для Фреда оказывается «матерью», но карлику она приносит лишь горе, а в конечном итоге оказывается причастна к его смерти. Смерть Фреда посреди улицы, в толпе прохожих, считающих, что все это – шутка, выглядит такой же пародийно-цирковой, как мнимое самоубийство фокусника. С той лишь разницей, что на этот раз все по-настоящему. В облике Норы акцентирована трагическая ипостась образа «Вечной матери» и вновь подчеркнута нечто темное, опасное, непостижимое, ореолом окружающее этот образ.

В рассказе «Рождество» сюжетом становится попытка пережить смерть своего ребенка, смириться с этой смертью. Только здесь в роли родителя, потерявшего сына, выступает не мать, а отец. Очень важен для всего сборника мистериальный сюжет смерти – воскрешения. Человек не уходит из мира навсегда, он рано или поздно вернется, и этот процесс возрождения жизни в различных формах никогда не прекращается. В рассказе «Рождество» главный герой Слепцов не может справиться с чувством невосполнимой потери после смерти сына. В тот момент, когда он, остро ощущая пропасть между миром, празднующим Рождество, и собой, отрешившимся от жизни, вновь обращается в своих мыслях к смерти как к возможному выходу, происходит чудо. Из замерзшего кокона на свет появляется бабочка, точнее, то, что еще только собирается стать бабочкой. «Оно вылупилось оттого, что изнемогающий от горя человек перенес жестяную коробку к себе, в теплую комнату, оно вырвалось оттого, что сквозь тугой шелк кокона проникло тепло, оно так долга ожидало этого, так напряженно набиралось сил, и вот теперь, вырвавшись, медленно и чудесно росло» [Набоков 1991: 324]. Круг в очередной раз замыкается, подчеркивая неразделимость жизни и смерти. Здесь крайне важным оказывается образ бабочки. Бабочка, живая, хрупкая, ранимая, всегда была символом души (изначально в греческом «психея» означало и «душа», и «бабочка»), индивидуального бессознательного, символ возрождения и вечной жизни, стремления к свету. Она преодолевает смерть, вырываясь из тьмы на свет в порыве «почти человеческого счастья» [Набоков 1991: 325]. И своим появлением бабочка, рожденная на границе холода и тепла, жизни и смерти, вносит свет и обновление, надежду на счастье в жизнь Слепцова. Для Юнга этот архетип – архетип души, Анимы – крайне важен. «Душа является жизненным началом в человеке, тем, что живет из самого себя и вызывает

жизнь <...> Не будь этой переливчатой подвижности души, человек пришел бы к мертвому покою» [Юнг 1991: 116].

Кроме того, здесь, как и в рассказе «Картофельный эльф», появляется сюжет смерти ребенка, хотя сами маленькие герои в рассказах не фигурируют – мы можем судить о них по воспоминаниям, фотографиям, дневниковым записям. И это не может не натолкнуть на размышление о присутствии в набоковском мире архетипической фигуры ребенка как таковой. У Юнга мы сталкиваемся с таким свойством архетипа младенца, как «покинутость, незащищенность, подверженность опасностям» [Юнг 1997: 368]. Набоков в своем творчестве не раз будет обращаться к этой ипостаси рассматриваемого архетипа, реализуя подход к ребенку как к жертве жестокого мира, подчеркивая его слабость, беззащитность. Но в то же время появляется в произведениях писателя и образ «божественного» ребенка, который, с одной стороны, наделен способностью видеть и понимать больше, чем другие, с другой стороны – обладает необъяснимой властью над взрослыми героями. Особый интерес для писателя представляет еще одно обязательное значение архетипического образа ребенка – реализуемый через него процесс индивидуализации, выделения собственного «Я» из коллективного бессознательного, пробуждение взрослого, личностного начала.

Особо в плане архетипического анализа следует отметить новеллу под названием «Сказка». В данном рассказе и сюжет связан с широчайшим культурным типологически явленным контекстом, и появляющаяся в нем фигура дьявола архетипична. Сюжет появления дьявола в жизни человека уже не раз возникал в мировой литературе. Как правило, черт предлагает человеку сделку, а договор с дьяволом, какими бы соблазнительными ни казались условия, ни к чему хорошему не приводит, если только человек не окажется хитрым настолько, чтобы обмануть рогатого представителя потустороннего мира.

В «Сказке» мы, на первый взгляд, имеем дело со смутно знакомой ситуацией: робкому молодому человеку по имени Эрвин дьявол (в облике пожилой дамы по фамилии Отт) предлагает воплотить давнее запретное желание: создать свой собственный гарем. Для этого, казалось бы, ничего не нужно, только отметить взглядом понравившуюся женщину. Единственное условие – «число избранниц должно быть нечетное» [Набоков 1991: 311]. Даже душу молодого человека дьявол не требует: «Я в свое время уже запаслась очаровательной душой для следующего моего воплощения. Вашей души мне не нужно» [Набоков 1991: 311]. Сделка вступает в свою силу, Эрвин одну за другой отмечает привлекательных представительных прекрасного пола. Девушка, играющая в парке со щенком; две сестры; дама, «остриженная по-мальчишески» [Набоков

1991: 313]; служанка из пивной... Двенадцатой становится девочка лет четырнадцати. И, наконец, появляется тринадцатая «жертва» – таинственная девушка, которую герой видит лишь со спины, но уже не в состоянии отвести взгляд. В ней есть что-то, мгновенно привлекающее Эрвина – женственность, «прелесть, теплота, драгоценное сияние» [Набоков 1991: 319]. И лишь обогнав незнакомку, молодой человек понимает, что это та самая девушка, которую он утром первой выбрал для своего гарема. Тринадцатая оказалась первой, главное условие сделки не соблюдено. И в этот момент... ничего не происходит. Читатель, ожидающий увлекательной развязки, вероломства дьявола, будет жестоко обманут. Госпожа Отт холодно поворачивается к герою, равнодушно заметив: «У вас это дело не вышло» [Набоков 1991: 319], и Эрвин отправится домой спать, думая о том, что «завтра понедельник и что вставать будет тяжело» [Набоков 1991: 319]. Конец рассказа пронизан настроением какой-то усталой, тоскливой отрешенности: Эрвин говорит «вяло», шофер – «сухо», госпожа Отт – «равнодушно», зевая при этом; герой «тяжело шагает», чувствуя, как ноют уставшие ноги. Это нагнетаемое состояние персонажей откровенно контрастирует с ожидаемой читателем увлекательной и неожиданной развязкой.

Крайне своеобразен и дьявол, появляющийся в рассказе. Это отнюдь не классическая фигура черта, не хрестоматийный образ Мефистофеля. Это миловидная, хотя и несколько крупноватая, пожилая дама. «Госпожа Отт, – рекомендуется она Эрвину, – три раза была замужем, довела до самоубийства нескольких молодых людей, заставила известного художника срисовать с фунта вестминстерское аббатство, подговорила добродетельного семьянина – ...впрочем, я не буду хвастать» [Набоков 1991: 310]. Сам по себе случай беспрецедентный. Невозможно не заметить множество деталей, сопровождающих образ госпожи Отт. Эта почтенная дама заказывает яблочный торт, а яблоко, как известно, всегда являлось символом искушения. Дым она выпускает тоже не слишком обычным способом: «Она выпустила сквозь ноздри два серых клыка дыма» [Набоков 1991: 311]. Ногти «выпуклые и очень острые» [Набоков 1991: 311], отдаленно напоминают когти; глаза так же «твердые, острые» [Набоков 1991: 311]. Все это, включая черную сумку-чемоданчик и черные перчатки, создает своего рода обрамление образа. Но в то же время это откровенно ироническое снижение фигуры дьявола, вздумавшего появиться в человеческом обличьи. И сюжет, и образ героини, и хронотоп (упоминание улицы Гофмана, полуночи), и использование магических чисел (тринадцать – количество жертв и номер дома, три – количество встреч Эрвина с чертом) – это игра с читательскими стереотипами.

Таким образом, ранние рассказы Владимира Набокова оказываются показательными в плане архетипического анализа творчества писателя, так как именно в малой прозе вечные сюжеты, бессмертные образы выведены наиболее откровенно, порой почти схематично. Часто писатель переосмысляет многие архетипические сюжеты и образы в ироничном ключе. В этом и проявляется игровая природа набоковского творчества. Он всегда готов обмануть ожидания читателя. Он подрывает доверие массового сознания, переигрывая в конечном итоге коллективное бессознательное.

### **Список литературы**

*Набоков В.В.* Собр соч. : в 4 т. / В. Набоков ; сост. В.В. Ерофеев. – Т. 1. – М. : Правда, 1990. – 415 с.

*Юнг К.Г.* Архетип и символ / К.Г. Юнг. – М. : Ренессанс, 1991. – 304 с.

*Юнг К.Г.* Божественный ребенок: Аналитическая психология и воспитание / К.Г. Юнг. – М. : Олимп, 1997. – 400 с.

*Юнг К.Г.* Душа и миф. Шесть архетипов / К.Г. Юнг. – М. : АСТ, 2005. – 400 с.