

«МАЛЮТКА ЖИЗНЬ, ДЫШИ!..»

(ОБ ОДНОМ ОБРАЗЕ У ПАСТЕРНАКА,
НАБΟΚОВА И АРСЕНИЯ ТАРКОВСКОГО)

Буровцева Наталия Юрьевна / Nataliya Burovtseva

淡江大學俄國語文學系 助理教授

Department of Russian, Tamkang University

【摘要】

在這篇文章裡討論到俄羅斯三位同代文學家：鮑里斯·帕斯特納克在其小說《齊瓦哥醫生》中的主要女主角拉拉，弗拉基米爾·納博科夫小說《羅莉塔》中的主要女主角羅莉塔的形象及阿爾謝尼·塔可夫斯基的詩《第一道雷雨》，分析其小說中關於人生、女人等等的意象。

【關鍵詞】

《齊瓦哥醫生》，《羅莉塔》，阿爾謝尼·塔可夫斯基的詩

【Abstract】

If you ask a question, what the image is – whatever definition we give it, the common are only two main features: on the one hand, image is a mental category and it exists only in imagination, on the other hand, image is always concrete and is unique in its concreteness. The variants of the literary plots are typologically countable, the quantity of images theoretically is unlimited: there are so many images as authors. But the likeness of images in literature is not a rare event. In these notes we speak about three contemporaries: Boris Pasternak (1891-1960), Vladimir Nabokov (1899 – 1977) and Arsenyi Tarkovsky (1907 – 1987). These masters have called our life that is difficult to define -- “a girl”. In the article we consider the images of the main heroines of Pasternak’s and Nabokov’s novels – Lara (“Doctor Zhivago”) and Lolita (“Lolita”). The poem by Arsenyi Tarkovsky – “The first thunderstorm” is used as a “lyrical comment” to the above said novels.

【Keywords】

the image, “Doctor Zhivago”, “Lolita”, Arsenyi Tarkovsky

Если задаться вопросом, что такое образ, то, какое бы определение мы ни дали, общими будут две главные черты: с одной стороны, образ – категория ментальная, он существует лишь в воображении, с другой стороны, образ всегда конкретен и в своей конкретности единичен.

Варианты литературных сюжетов типологически исчислимы, количество образов теоретически безгранично: сколько художников – столько образов. Однако сходство образов – явление, в литературе нередкое. Особенный интерес представляют случаи, которые выходят за рамки литературного влияния (намеренные и ненамеренные заимствования, явное и скрытое цитирование и т. д.), об этом и пойдёт речь ниже.

Чем, по большому счёту, занимается литература? Образным толкованием нескольких слов, не имеющих определения: «Довольно-таки сразу приходится понять, а потом бесконечно убеждаться, что то, с чем нам предстоит провести всю жизнь, не имеет определения. **Определения уточняются до окончательных лишь в отношении преходящего:** его мы успеваем рассмотреть на расстоянии приближения, встречи и удаления. Но **основные понятия – жизнь, смерть, любовь, красота** – не под силу толковому словарю. [...] Их можно иногда, прикосновением, постичь, но не – понять, их **иногда удаётся поэтически выразить, но не сформулировать**» (Андрей Битов. «Соображения прозаика о музе» -- Андрей Битов, 2002: с. 374).

В данных заметках мы будем говорить о трёх современниках: Борисе Пастернаке (1891-1960), Владимире Набокове (1899 – 1977) и Арсении Тарковском (1907 – 1987). Эти мастера слова называли не поддающуюся определению жизнь «девочкой»:

1. «Тот юношеский первообраз, который на всю жизнь складывается у каждого и потом навсегда служит ему его внутренним лицом, его личностью, во всей первоначальной силе пробуждался в нём и заставлял природу, лес, вечернюю зарю и **всё видимое преображаться в такое же первоначальное и всеохватывающее подобие девочки.** «Лара!» -- закрыв глаза, полушептал или мысленно **обращался он ко всей своей жизни, ко всей божьей земле, ко**

всему расстилавшемуся перед ним, солнцем обозначенному пространству» («Доктор Живаго» --Пастернак, 1990: с. 339).¹

2. «**Лолита, свет моей жизни**, огонь моих чресел. Грех мой, душа моя. Ло-ли-та: кончик языка совершает путь в три шажка вниз по небу, чтобы на третьем толкнуться о зубы. Ло. Ли. Та. [...] А предшественницы-то у нее были? Как же - были... Больше скажу: и **Лолиты бы не оказалось никакой, если бы я не полюбил в одно далекое лето одну изначальную девочку...**» («Лолита»)

3. «И **девочка** бежит по гребню светотени
(**А это жизнь моя**) в зеленом по колени...»
(Арсений Тарковский. «Первая гроза» – Тарковский, 1993: с. 267.)

I. Пастернак воспринимал свой роман как главный труд жизни, а возможность написать его как подарок судьбы: «Я окончил роман, исполнил долг, завещанный от Бога» (из письма В. Т. Шаламову, декабрь 1955 -- Пастернак, 1990: с. 677). В письме к Нине Табидзе автор «Доктора Живаго» так оценивает только что завершённое произведение: «**Всё распутано, всё названо, просто, прозрачно, печально. ... даны определения** самому дорогому и важному, **земле и небу, ... жизни и смерти...**» (Пастернак, 1990: с. 676).

В романе Пастернака жизни дано конкретное женское имя – Лара Гишар. Лара – «потаённый, запретный ангел» Юрия Живаго, представительница России и самой жизни, «их выражение, дар слуха и слова» (Пастернак, 1990: с. 420, с. 386).

После отъезда Лары с Комаровским к Юрию Андреевичу, оставшемуся в Варыкине, приходит скрывающийся комиссар Стрельников – Паша Антипов, беглый муж Лары. Двое мужчин говорят об отсутствующей женщине. «Ах, как хороша она была девочкой, гимназисткой! [...] **Она была девочкой, ребёнком,**

¹ Здесь и далее разрядка в цитатах наша.

а ...тревогу века уже можно было прочесть в её глазах. [...] Обвинение веку можно было вынести от её имени, её устами. [...] Это некое предназначение, отмеченность» (Паша). «Вы замечательно о ней говорите. [...] Её тень распластывалась по стене движением напряжённой самозащиты. Такою я её видел. Такою помню» (Юрий -- Пастернак, 1990: с. 455).

Незадолго до вечной разлуки с Ларой Юра рассказывает, как первый раз увидел её: «Ты [...] гимназисткой последних классов [...] была совершенно тою же, что сейчас, и так же ошеломляюще хороша. [...] я, мальчик, ничего о тебе не знавший, всей мукой отозвавшейся тебе силы понял: эта [...] девочка заряжена, как электричеством, до предела, всей мыслимою женственностью на свете. [...] **Мне было до смерти жалко себя, мальчика, и ещё более жалко тебя, девочку**» (Пастернак, 1990: с. 420).

Живаго говорит о смертельной жалости к Ларе, «ради этой девочки» пошёл переделывать жизнь комиссар Стрельников. («Его война и революция были мезью за Лару» -- фраза из заметок к роману (Пастернак, 1990: с.634.) Сама же героиня так определяет свою судьбу: «Я – надломленная, я с трещиной на всю жизнь. Меня преждевременно, преступно рано сделали женщиной, посвятив в жизнь с наихудшей стороны, в ложном, бульварном толковании самоуверенного пожилого тунеядца прежнего времени, всем пользовавшегося, всё себе позволявшего» (Пастернак, 1990: с. 393).

Ранний вариант названия «Доктора Живаго» -- «Мальчики и девочки».² Именно образ Лары-девочки является доминирующим в идейной структуре романа, определяет его настроение и главный лейтмотив, «простой и печальный».

Девочка Лара – это сама жизнь и любовь («вся мыслимая женственность»), она интуитивно знает ту тайну существования, к постижению которой Юрий приближается лишь в творчестве: «...тот **свет очарования**, который ты заронила в меня, ... тот постепенно **тускнеющий луч и замирающий звук**... растеклись по всему моему существованию и

² В этом заглавии, возникшем в 1946 году, отсылка к поэзии Блока -- см. комментарии в указанном издании романа, с.653.

стали ключом проникновения во всё остальное на свете благодаря тебе» (Пастернак, 1990: с. 420).

Образ «девочки-жизни», центральный для «Доктора Живаго», появился у Пастернака задолго до романа, в сборнике стихов «Сестра моя – жизнь» (1917 год). «Жизнь», вынесенная в заглавие книги, названа девочкой уже в эпиграфе: «Бушует лес, по небу пролетают/ Грозовые тучи, / Тогда в движении бури рисую я/ О, девочка, твои черты» (строки из стихотворения «Картина» немецкого поэта Ленау -- Пастернак, 1989: с. 55).

А. К. Жолковский в статье «О заглавном тропе книги «Сестра моя – жизнь», выявляя богатые интертекстуальные связи как данного образа, так и сборника в целом³, отмечает, что «центральный тропологический комплекс книги сплетается из ряда мотивов: лирического "я"; "сада"; "зеркала"; любимой - "ты" [...]; "ветки"; и **абстрактной женской сущности - "жизни"**». В частности, «девочкой» и «сестрой» названа (сиреневая) ветка (стихи «Девочка», «Ты в ветре, веткой пробуящем...»)

Автор статьи также обращает наше внимание и на такую подробность: «В отличие от "ветки" и "любимой", "сестра-жизнь" в «Сестре моей – жизни» на ты не называется, но "жизнь" и другие абстракции нередко выступают в соседстве с тыкаемой любимой [...] А в более поздних текстах Пастернака программному тыканью и братанию подвергаются как "жизнь", так и любые сопрягаемые с ней персонажи...»

«Сестра моя – жизнь», эта, по определению А. К. Жолковского, «самая эмблематичная жизнетворческая формула Пастернака», остаётся смысло- и стилеобразующей в его итоговом сочинении – романе «Доктор Живаго».

«...Как поразительно они встречались! Как всё благоприятствовало им и всё удавалось. Как соединялись в их пользу обстоятельства, точно случайности

³ Называются сочинения Святого Франциска Ассизского, Библия (Песнь Песней), символист Александр Добролюбов (у него взят сам образ, ставший заглавием), Генрих Гейне и др. См.: Жолковский А. К. «О заглавном тропе книги «Сестра моя – жизнь» <http://www-rcf.usc.edu/~aljk/rus/ess/ses.html>

сговаривались между собою. Точно **действительность** знала их мысли и **была их сестрой**. Точно **существование было их братом**» (о свиданиях Юры и Лары в Юряине -- Пастернак, 1990: с. 604).

Юрий Андреевич воспринимает своё творчество как единственно достойный ответ на любовь Лары: «Когда Лара казалась ему заслуженною, заработанною? [...] когда **пробуждение творческой жилки**, новая мысль, наполняли его радостью и поднимали в собственных глазах, у него являлось восхищенное торжествующее **чувство общности породы с её красотой**, он вдруг открывал в себе **товарища её женской прелести, товарища, брата, загорающегося недозволенною страстью к сестре своей**» (Пастернак, 1990: с. 624). В данном отрывке любовь-творчество-красота-поэзия-жизнь связаны «круговой порукой», неразрывной цепью, где ни одно из звеньев не мыслится без другого.

Оба процитированных выше фрагмента взяты из черновиков, не вошедших в основной текст романа, где «сёстринское отношение» к жизни и к Ларе (к Ларе-жизни) уже не провозглашается так открыто, уходя в подтекст, в общий музыкальный ритм произведения. В черновых же набросках Комаровский, разглагольствуя, словно в насмешку, обращается к Ларе и Юрию Андреевичу со словами «дети мои» (Пастернак, 1990: с. 610). В окончательном тексте романа Лара, не называя, говорит, чьи они дети: «Дар любви как всякий другой дар. Он может быть и велик, но **без благословения он не проявится. А нас точно научили целоваться на небе и потом детьми послали жить в одно время, чтобы друг на друге проверить эту способность**. [...] равноценность всего существа, всё доставляет радость. **Всё стало душою**. Но в этой дикой, ежеминутно подстерегающей нежности **есть что-то по-детски неукрощённое, недозволенное**. Это своевольная, разрушительная стихия...» (Пастернак, 1990: с. 428)

Противоречие «благословенности» и «неукрощённой, недозволенной, разрушительной» стихии страсти снимается лишь в акте творчества.

По замыслу автора, « у Юрия Андреевича несмотря на семейный и исторический трагизм ... перед смертью должен быть большой запас новых мыслей, желание жить и жажда деятельности (своей, новой). Смерть должна быть неожиданной случайностью» («Из черновых набросков и планов» --

Пастернак, 1990: с. 636). В окончательном же варианте романа существование главного героя скорее напоминает жизнь после смерти. «Пропажка Юрия Андреевича и пребывание его в скрытности», изобретённые братом Евграфом, чтобы Живаго мог целиком отдаться творчеству, выглядят, на наш взгляд, не очень убедительно (книга вторая, часть 15, главка 9). Со стороны художественной правды гораздо достовернее такое: «...восемь или девять последних лет ... перед смертью...он всё больше сдавал и опускался, теряя докторские познания и навыки и утрачивая писательские, на короткое время выходил из состояния угнетения и упадка, воодушевлялся, возвращался к деятельности, а потом, после недолгой вспышки, **снова впадал в затяжное безучастие к себе самому и ко всему на свете**» (Пастернак, 1990: с. 459). Потеря Лары для Юрия Андреевича равносильна утрате души. Существование продолжается, но жизни без Лары нет: «Я кончился, а ты жива?..»

Сидя у гроба Юрия в той самой комнате в Камергерском, куда она когда-то гимназисткой приходила к своему будущему мужу, Лара «стала напрягать память, чтобы восстановить тот рождественский разговор с Пашенькой, но ничего не могла припомнить кроме свечки, горевшей на подоконнике...» Свеча – это и есть главное. Автор обнажает перед читателем тот тайный рисунок судьбы, о котором герои лишь догадывались: «Могла ли она думать, что лежавший тут на столе умерший видел этот глазок проездом с улицы и обратил на свечу внимание? Что с этого, увиденного снаружи пламени, -- «Свеча горела на столе, свеча горела», -- **пошло в его жизни его предназначение?**» (Пастернак, 1990: с. 492) Таким образом воплощается пастернаковский «идеальный сюжет – цепочка случайностей, которые чудесным образом осуществляют упрямый замысел Провидения» (А. К. Жолковский).⁴

Упомянутый выше вариант заглавия романа («Мальчики и девочки») с начала 1947 года исчезает, и появляется новое название – «Свеча горела».⁵

На сюжетно-житейском уровне финал романа неутешителен и даже

⁴ Указанная ранее статья.

⁵ Подробнее о поисках названия будущего «Доктора Живаго» см.: Пастернак Б. Л. Собрание сочинений. В 5-ти томах. Т. 3. Доктор Живаго. – М.: Худож. Лит., 1990, с. 659.

трагичен: власть Комаровских над жизнью неизбежна при любом режиме, но – «свеча горит»... «...она ощутила волну гордости и облегчения, как всегда с ней бывало при мысли о Юрии и в недолгие промежутки жизни вблизи его. **Веяние свободы и беззаботности, всегда исходившее от него, и сейчас охватило её**» (Пастернак, 1990: с. 492). Именно любовь и творчество, в их нерасторжимом единстве, оказываются тем (ежедневным) усилием, которым побеждается смерть.

II. Известно негативное отношение Владимира Набокова к «Доктору Живаго». Тем не менее, кроме общности литературной судьбы обоих романов⁶, легко заметить сходство деталей сюжета, касающихся главных героинь:

⁶ Пастернак, работавший над романом почти 10 лет, завершил его в конце 1955 года. Первая публикация «Доктора Живаго», на итальянском языке, появилась 15 ноября 1957 года. Присуждение Пастернаку Нобелевской премии 1958 года привело к травле писателя в СССР. Окончательный текст романа, учитывающий последнюю авторскую правку, на родине поэта впервые был опубликован в журнале «Новый мир», 1988, № 1-4.

"Лолита" была завершена в начале 1954 года, Набоков её «перебелил весной 1955 года». «Первые попытки издать книгу в США принесли лишь разочарование и раздражение» автору. 15 сентября 1955 года парижское издательство «Олимпия – Пресс» опубликовало роман. В 1958 году «Лолита» вышла в Америке. В русском авторском переводе книга была издана в 1967 году (Лолита. Нью-Йорк: Phaedra). В России первая публикация состоялась в 1989 году (Лолита: Роман/ Пер. с англ. авт.; Предисл. В. Ерофеева. - М.: Известия (Б-ка журн. "Иностр. лит. "). О «взаимном обращении», «антагонистической связи» этих двух произведений пишет Михаил Шульман: «Романы не были напечатаны в собственных странах и появились в свет в полуподпольных издательствах Европы; произошло это почти в один год. Оба получили скандальную и "двусмысленную" славу, по существу к самим романам, как и к самим писателям, не относящуюся. "*Лолита*" известна, не я; я всего лишь непонятный и весьма сомнительный писатель с непрозрачным именем", -- говорил Набоков. *Многое ли знал западный читатель "Живаго" об авторе "Сестры моей жизни"*? Не думаю, чтобы тот и другой рассчитывали на успех, - в обоих романах виднеется скорее одинокая борьба с материалом, попытки сконструировать из уже данного - нечто свое, новое, еще небывалое, а не маркетинговый расчет...»

любовник матери⁷ соблазняет её дочь (впрочем, с молчаливого согласия последней), в итоге: «Я – надломленная, я с трещиной на всю жизнь» (Лара); «Ей не хватило, видимо, слов. Я мысленно снабдил ее ими - ("...он разбил мое сердце, ты всего лишь разбил мою жизнь")» (Лолита).

О смерти главной героини говорится скупо и сухо – детали автор предоставляет домыслить читателю: «Однажды Лариса Фёдоровна ушла из дому и больше не возвращалась. Видимо, её арестовали в те дни на улице и она умерла или пропала неизвестно где...» (с. 496)

«Жена "Ричарда Скиллера" умерла от родов, разрешившись мертвой девочкой⁸, 25-го декабря 1952 г., в далеком северо-западном поселении Серой Звезде».⁹

Сами имена Лариса – Лолита, парадоксальным образом перекликающиеся (Лара -- Лола¹⁰, ещё забавней), являют собой идеальное (предельно сжатое) выражение художественного замысла авторов.

Символизм имени Лариса Гишар – Антипова (и, конечно, Живаго – по сути, не по факту) прозрачен: «чайка в клетке»¹¹; избранность («отмеченность», по выражению комиссара Стрельникова), а-типичность; это вечно живая душа, воплощение любви и женственности.

⁷ Г.Г. становится отчимом Лолиты, но это не меняет сути.

⁸ Конечно, ни повторения, ни продолжения Лолиты (и «Лолиты») быть не может.

⁹ А.В. Леденёв предлагает свой вариант толкования этого «самого загадочного топонима книги», в котором, по мнению исследователя, по-набоковски зашифровано имя Санкт-Петербурга, а также Светланы Зиверт (невесты Набокова), «Современных Записок», самого крупного журнала первой волны русской эмиграции и посмертного сборника Гумилёва «К Синей Звезде». (Впрочем, список возможных ассоциаций на этом не заканчивается.) – См.: Леденёв А. В. Набоков и другие: Поэтика и стилистика Владимира Набокова в контексте художественных исканий первой половины XX века. Москва – Ярославль, 2004, с. 148-149; 182-183.

¹⁰ «Она была Лола в длинных штанах» (фраза из 2 абзаца романа).

¹¹ Лат. Larus – чайка, фр. guichet – тюремное окошко. В черновых набросках брат Лары Родион после революции меняет фамилию Гишар на Решетников (см. комментарии к роману, с. 647). Разумеется, нельзя не вспомнить и классическую героиню Островского – Ларису Огудалову из «Бесприданницы».

В «прозо-поэтических» текстах Набокова, безупречно выстроенных логически, именно музыка имён оказывается «основной несущей конструкцией» («за главный смысл лишь музыка в ответе»), и роман «Лолита» – яркое тому доказательство. Не подлежащее замене имя Лолита, вырастающее из истории литературы¹² и «тесно вплетённое в сокровеннейшую ткань книги», первое и последнее слово набоковского текста, это и есть самый «полный и точный «смысловый итог» романа» (Леденёв, 2004: с. 144, 176, 185). Если именно музыку, то есть акустику имени **Лолита**, его «звуковое свечение» принять за главное, тогда оказывается, что «псевдоним «Лолиты» (или, напротив, **её подлинное, изначальное имя**) – великая Русская Муза, расслышать гармоничное пение которой можно (и даже нужно, даже просто необходимо) и в англоязычном оригинале, который начинается с главного «ключа» к роману – **фонетической инструкции к его чтению**» (Леденёв, 2004: с. 185)¹³.

Набоков, также как и Пастернак, называет свою героиню девочкой: «изначальная девочка», «бедная моя девочка». Вот последние минуты прощального свидания Г. Г. и Лолиты: «Я сказал, что через минуту мне будет пора уезжать [...] Мы попробовали найти тему для разговора. Почему-то **я всё видел перед собой - образ дрожал и шелковисто поблескивал на влажной сетчатке - яркую девочку двенадцати лет, сидящую на пороге и камушками звонко попадающую в пустую жестянку**».

Только «в этот безнадежно поздний час жизненного дня» Г. Г., наконец, осознаёт: пытаясь осуществить в реальности свои мистические грёзы, он «между делом» погубил эту девочку, которую любит «больше всего,

¹² Вот лишь некоторые источники образа Лолиты: Э. По и Льюис Кэрролл, поэзия русского серебряного века (Анненский, Блок, символисты).

¹³ Там же, с. 185. Вот оба варианта (английский и русский) начала «Лолиты»:
«Lolita, light of my life, fire of my loins. My sin, my soul. Lo-lee-ta: the tip of the tongue taking a trip of three steps down the palate to tap, at three, on the teeth. Lo-lee-ta».
«Лолита, свет моей жизни, огонь моих чресел. Грех мой, душа моя. Ло-ли-та: кончик языка совершает путь в три шажка вниз по нёбу, чтобы на третьем толкнуться о зубы. Ло. Ли. Та».

что когда-либо видел или мог вообразить на этом свете, или мечтал увидеть на том».

Так выявляется общая болевая точка двух романов: насилие над жизнью, подчинение её «цветущей сложности» головной развращающей схеме (мистической, коммунистической, психоаналитической или любой другой, ныне актуальной) ведёт к трагедии.

Безусловно, «антогонистическая связь» (М. Шулман) обоих произведений не могла не быть замеченной автором «Лолиты», о чём свидетельствует пародия на стихотворение Пастернака «Нобелевская премия»:

« Какое ж совершил я злое дело
и я ль идейный водолей,
Я, заставляющий мечтать мир целый
о бедной девочке моей,
-- перефразируя **блаженного большевика** Бориса Пастернака». ¹⁴

¹⁴ Цитируется по: <http://www.vavilon.ru/metatext/ps6/shulman4.html>

В стихотворении, опубликованном в известном эмигрантском журнале «Воздушные пути» (1961 год, № 2), издававшемся в Нью-Йорке, Набоков несколько изменил формулировку:

* * *

Какое сделал я дурное дело,
и я ли развратитель и злодей,
я, заставляющий мечтать мир целый
о бедной девочке моей?

О, знаю я, меня боятся люди,
и жгут таких, как я, за волшебство,
и, как от яда в полном изумруде,
мрут от искусства моего.

Но как забавно, что в конце абзаца,
корректору и веку вопреки,
тень русской ветки будет колебаться

Михаил Шульман в книге «Набоков, писатель», на наш взгляд, достаточно убедительно разъясняет позицию Набокова, которому «должна была быть нестерпимой существенная присадка *идеологии* в романе. **Стать "идейным водолеем", то есть вступить на ненавистный путь "Литературы Больших Идей", обозначает для Набокова отход от истинного разграничения мира - не по плоскости, а по вертикали.** [...] Существо "блаженного большевизма" Пастернака, конечно же, неважно Набокову [...] Неверно само размещение вопроса в политической плоскости, сколь угодно гуманистически и христиански его ни разрешай».¹⁵

В других своих высказываниях, в частности, в Постскрипуме к русскому изданию «Лолиты», датированном 7-м ноября¹⁶ 1965 года, Набоков акцентирует эстетическую ущербность сочинения Пастернака: «Зарубежные же русские запоем читают советские романы, увлекаясь [...] лирическим доктором с лубочно-мистическими позывами, мещанскими оборотами речи и чаровницей из Чарской...»¹⁷

В данных заметках мы говорим об образе (всегда живом и конкретном), и с этой точки зрения запоздалые признания Ларисы Фёдоровны («Меня преждевременно, преступно рано сделали женщиной...») художественно

на мраморе моей руки.

1959, Сан-Ремо

¹⁵ Михаил Шульман. Набоков, писатель // Постскрипум: Литературный журнал. Под редакцией В. Аллоя, Т.Вольтской и С.Лурье. Вып. 1 (6), 1997. - СПб.: Феникс, 1997, с.235-311.

Мы цитируем по электронной версии:
<http://www.vavilon.ru/metatext/ps6/shulman4.html#com34>

¹⁶ Вряд ли эта дата – годовщина Октябрьского переворота и день очередного празднования «Великой октябрьской социалистической революции» в СССР – случайное совпадение у Набокова, великого мастера значимых случайностей.

¹⁷ Цитируем по: <http://lib.ru/NABOKOW/lolita.txt>. Как и в случае с оксюмороном «блаженный большевик», Набоков намеренно использует «аллигаторскую аллитерацию» «*чаровница* из *Чарской*», которая, впрочем, ничуть бы не обидела Б. Л. Пастернака, смиренно признававшего, что «нарочно пишет почти как Чарская», ибо хочет, чтобы его роман читался «взахлёб любым человеком» (комментарии к роману, с. 659).

наивны рядом с «откровенно и неимоверно брюхатой» Лолитой «в коричневом бумажном платье без рукавов и войлочных шлёпанцах». Образ «бледной, брюхатой, невозвратимой Долли Скиллер», как и «соборный звон из городка, глубоко в долине», названы автором (в предисловии к американскому изданию) в числе «любимых мест», «заветных закоулочков», «тайных точек» «Лолиты». «Соборный звон» в данном случае вовсе не звон церковных колоколов, а хор детских голосов: «Мелодия, которую я слышал, составлялась из звуков играющих детей, только из них ... Стоя на высоком скате, я не мог наслушаться этой музыкальной вибрации, этих вспышек отдельных возгласов на фоне ровного рокотания, и тогда-то мне стало ясно, что пронзительно-безнадежный ужас состоит не в том, что Лолиты нет рядом со мной, а в том, что голоса ее нет в этом хоре».

III. Арсений Тарковский. Первая гроза (1967)
Лиловая в Крыму и белая в Париже,
В Москве моя весна скромней и сердцу ближе,
Как девочка в слезах. А вор в дождевике
Под дождь – из булочной с бумажкой в кулаке,
Но там, где туфелькой скользнула изумрудной,
Беречься ни к чему и плакать безрассудно,
По лужам облака проходят косяком,
Павлиньи радуги плывут под каблуком,
И девочка бежит по гребню светотени
(А это жизнь моя) в зелёном по колени,
Авоськой машучи, по лестнице винтом,
И город весь внизу, и гром – за нею в дом...

Название «Первая гроза» -- ключ к стихотворению, центральный образ которого – девочка, убегающая от дождя (толчок к движению текста даёт сравнение: «В Москве моя весна...как девочка в слезах»), она же – весна «в зелёном по колени» и изумрудных туфельках. Московская весна скромней южных (лиловых и белых) вёсен, но ближе сердцу поэта – «как девочка в слезах». Сам же образ плачущей девочки рождается в тексте из конкретной

бытовой зарисовки: воспользовавшись всеобщей суматохой (дождь хлынул неожиданно), жулик стянул денежку (бумажку) и бросился наутёк:

А вор в дождевике

Под дождь – из булочной с бумажкой в кулаке...

Девочка плачет, потому что у неё в магазине украли деньги, однако дальнейшие слова («Но там, где туфелькой скользнула изумрудной, // Беречься ни к чему и плакать безрассудно...») обращены не столько к плачущему ребёнку, сколько к самому себе:

Но там, где туфелькой скользнула изумрудной,

Беречься ни к чему и плакать безрассудно...

Поэту «ни к чему беречься» (от жизни), а девочке «безрассудно плакать» (всё пройдёт), когда – весна («туфелькой скользнула изумрудной») и «по лужам облака проходят косяком, // павлиньи радуги плывут под каблуком...»

Следующие строки – кульминация стихотворения:

И девочка бежит по гребню светотени

(А это жизнь моя) в зелёном по колени...

«Весна» и «девочка» сливаются в один образ, чтобы обрести последнее и окончательное имя: «жизнь моя» (жизнь поэта).

Стихотворение Тарковского воспринимается как предельно динамичное, что соответствует теме: неожиданно разразившаяся первая весенняя гроза. Внутреннее движение текста – в смене **цветовых** и **световых** образов (чередующихся как согласные «ц» и «с» в соответствующих словах): «**лиловая** в Крыму и **белая** в Париже» (цвет), «девочка в **слезах**», «вор **под дождь**» (свет), «туфелькой коснулась **изумрудной**» (цвет), «**по лужам облака** проходят косяком» (цвет и свет – белые облака и синее после грозы небо в прозрачной луже). В строке с «тавтологическим» эпитетом «**павлиньи** радуги» цвет

концентрируется, чтобы в двух последующих (кульминационных) обернуться **светотенью** («И девочка бежит по гребню светотени...») «Гребень светотени» -- неуловимая и постоянно перемещающаяся полоса, где свет и тень переходят друг в друга, перемешиваются. Жизнь поэта проходит (бежит) на (по) этой неуловимой грани меж светом и тенью, как в стихотворении Тарковского «Бабочка в госпитальном саду» (1945):

Из тени в свет перелетая,
Она сама и тень и свет,
Где родилась она такая,
Почти лишённая примет?
Она летает, приседая,
Она, должно быть, из Китая,
Здесь на неё похожих нет...
...
А имя бабочки – рисунок,
Нельзя произнести его,
И для чего ей быть в покое?
...
Пожалуйста, не улетай,
О госпожа моя, в Китай!
Не надо, не ищи Китая,
Из тени в свет перелетая.
Душа, зачем тебе Китай?
О госпожа моя цветная,
Пожалуйста, не улетай! (с. 81)

В поэтическом мире Тарковского также как и у Набокова, бабочка – вестница, знак иной, высшей реальности, здесь же она прямо названа «душой». (Как установил А. В. Леденёв, маршрут путешествия Г. Г. с Лолитой по США, если его изобразить на карте, своими очертаниями напоминает бабочку – ещё одно авторское указание на истинную героиню «двусмысленного» текста¹⁸.)

¹⁸ «...внешний рисунок движения Гумберта и Лолиты ... пунктирно воспроизводит образ

Зелёный цвет (и его оттенки), классический цвет весны и жизни, у Тарковского всегда связан с положительной эмоциональной гаммой, вот лишь несколько примеров:

Дышит мята в каждом слове
И от головы до пят
Шарики **зелёной** крови
В капиллярах шебуршат.
(«Струнам счёт ведут на лире...», с. 295)

Поныне домик чудный,
Чудесный и чудной,
Зелёный, изумрудный,
Стоит передо мной.
(«Был домик в три оконца...», с. 327)

-- Без сновидений, как Лазарь во гробе,
Спи до весны в материнской утробе,
Выйдешь в **зелёном** венце.
(«Влажной землёй из окна потянуло...», с. 334)

Цветовой эпитет «лиловая» («лиловая в Крыму»), открывающий стихотворение «Первая гроза», снова возвращает нас к программному тексту Пастернака из «Сестры моей жизни», где тоже речь о весеннем дожде¹⁹:

Сестра моя – жизнь и сегодня в разливе

распахнувшей крылья бабочки. Эта ассоциативная переключка поддержана мотивами «неровности», петляний и отклонений, порхающей нестабильности движения» (Леденёв, 2003: с. 10).

¹⁹ Не думаем, что в тексте Тарковского прямое заимствование или скрытый диалог (цитация). Вероятно, если исключить случайные совпадения, дело в общем силовом поле русской поэзии и памяти жанра.

Расшиблась **весенним дождём** обо всех,
Но люди в брелоках высоко брюзгливы
И вежливо жалят, как змеи в овсе.

У старших на это свои есть резоны.
Бесспорно, бесспорно смешон твой резон,
Что в грозу **лиловые глаза и газоны**
И пахнет сырой резедой горизонт (с. 58).

В «Докторе Живаго», где главная героиня, Лара, названа девочкой, жизнью и сестрой, лиловый цвет появляется в сцене смерти Юрия в трамвае от удущья, во время грозы в конце августа: «В это **жаркое утро** в набитом битком трамвае было **тесно и душно**. Над толпой ... ползла, всё выше к небу подымавшаяся, **чёрно-лиловая туча. Надвигалась гроза**. [Юрий Андреевич, сидя в битком набитом трамвае, который не столько едет, сколько стоит, «волей-неволей глазееет на идущих и едущих» и видит «**даму в сиреновом**, старомодном платье», не подозревая, что это его знакомая – мадемуазель Флери из Мелюзеева, где Живаго служил в госпитале и встретил Лару, ставшую сестрой милосердия. Далее платье мадемуазель называется «**лиловым**». – Н. Б.] Сверкнула молния, раскатился гром. **Дама в лиловом** появилась ... в раме окна, миновала трамвай, стала удаляться. **Первые капли дождя** упали на тротуар и мостовую, на даму. ... Доктор почувствовал приступ обессиливающей дурноты.

[Вокруг умершего собирается толпа.] Подошла к группе и **дама в лиловом**, постояла, посмотрела на мёртвого, послушала разговоры и пошла дальше...» (с. 483-485)

Так «лиловые глаза и газоны» молодого Пастернака, назвавшего жизнь своей сестрой, обернулись (откликнулись) лиловой смертью героя его романа. (Романа с жизнью? Дальним эхом слышится : «Я кончился, а ты жива...»)

Лиловый – это и один из смысловых цветов «Лолиты», фонетическое эхо фиалкового имени героини²⁰.

²⁰ Более подробно см. об этом в статье С. Сендеровича и Елены Шварц, с.3, 4 («лиловая и

В стихах и прозе Набокова Россия окрашена в лиловый и серый²¹, а последней реальной Россией писателя был как раз Крым, где, по слову Тарковского, «лиловая весна».

Образ «девочки-жизни» встречается и в других текстах Тарковского. Вот стихотворение «Ранняя весна» (1958):

Эй, в чёрном ситчике, неряха городская,
Ну, здравствуй, мать-весна! Ты вон теперь какая:
Расселась – ноги вниз – на Каменном мосту
И первых ласточек бросаешь в пустоту.

Девчонки-писанки с короткими носами,
Как на экваторе, толкутся под часами
В древнеегипетских ребристых башмаках,
С цветами жёлтыми в русалочьих руках (с. 178).

Обращение «мать» так не соответствует зрительному образу (ребячливому, девчачьему), что во второй строфе вполне закономерно появляются реальные девчонки, а в деталях их группового портрета узнаваемы приметы конкретного исторического времени (конца 50-х годов). Весеннее стихотворение с мажорным началом неожиданно заканчивается образом мёртвого подземного города, где «нет ни времени, ни смерти, ни апреля //...там дышит ровное забвение без хмеля», а находится этот «огромный базилевс» тут же – стоит лишь спуститься в метро.

Стихотворение «Малютка-жизнь» (1958) можно назвать поэтической декларацией Тарковского, в которой афористически ёмко выражена его человеческая и творческая позиция:

чёрная Гумбрия» и эпизод с «фиалкапсюлями», лилово-синими снотворными пилулями для Лолиты).

²¹ См., например, стихотворение «С серого Севера», написанного вскоре после выхода русской Лолиты и под впечатлением фотографий, сделанных сестрой Набокова Е.В. Сикорской, которая побывала в дорогах для Набоковых местах.

Я жизнь люблю и умереть боюсь.
Взглянули бы, как я под током бьюсь
И гнусь, как язь в руках у рыболова,
Когда я перевоплощаюсь в слово.

Но я не рыба и не рыболов.
И я из обитателей углов,
Похожий на Раскольников с виду.
Как скрипку, я держу свою обиду.

Терзай меня - не изменюсь в лице.
Жизнь хороша, особенно в конце,
Хоть под дождем и без гроша в кармане,
Хоть в Судный день - с иголкой в гортани.

А! этот сон! **Малютка жизнь, дыши,**
Возьми мои последние гроши,
Не отпускай меня вниз головою
В пространство мировое, шаровое!

В первой строке при помощи наглядного, даже по бытовому сниженного сравнения («бьюсь и гнусь, как язь в руке у рыболова»), передана мучительность (но и неизбежность) творческого процесса. В следующей строфе поэт сам обозначает своё место в мире: не ниже и не выше («но я не рыба и не рыболов»), а среди людей («И я из обитателей углов, // Похожий на Раскольника с виду...»). Интересно, что «обида», понятие отвлечённое, сравнивается со скрипкой. «Одиноким голос скрипки в пустоте», -- так однажды отозвался о «Приглашении на казнь» сам автор. После вдохновенного, даже немного злого (назло) гимна жизни, когда поёшь «с иголкой в гортани», следует призыв-обращение к собственной, тающей с каждым днём жизни: «Малютка-жизнь, дыши // Возьми мои последние гроши...» Но какие же «гроши» у поэта? Только слова, только песни – они-то и должны удержать от

падения «вниз головою // В пространство мировое, шаровое».

Отметим, что во всех трёх упомянутых выше стихотворениях Тарковского задана пространственная перспектива: «и город весь внизу» (финал «Первой грозы»), «Расселась – ноги вниз – на Каменном мосту // И первых ласточек бросаешь в пустоту» (начало «Ранней весны»), «пространство мировое, шаровое» (последняя строка «Малютки-жизни»). Если в первых двух текстах земной пейзаж (точнее его элементы) дан с высоты птичьего полёта, то в последнем это уже взгляд из космоса, именно поэтому обращение «Малютка-жизнь, дыши!» воспринимается как призыв к той самой Жизни, которая изначально не имеет определения.

Заметим, что образ враждебного мирового пространства из стихотворения Тарковского близок к тому, что явлен в первой строке набоковских «Других берегов»: **«Колыбель качается над бездной. Заглушая шепот вдохновенных суеверий, здравый смысл говорит нам, что жизнь -- только щель слабого света между двумя идеально черными вечностями.** Разницы в их черноте нет никакой, но в бездну преджизненную нам свойственно вглядываться с меньшим смятением, чем в ту, в которую летим со скоростью четырех тысяч пятисот ударов сердца в час...»

В позднем стихотворении «Меркнет зрение – сила моя...» (1978) Тарковский увидит свою жизнь – жизнь поэта – через более традиционный образ: «Я свеча, я сгорел на пиру...» Напомним, что один из вариантов заглавий романа Пастернака – «Свеча горела». Жизнь Поэта сгорает на пиру жизни, но «если бы нельзя было... надеяться и верить, что слово – действительно, что, побуждённое жизнью, оно само побуждает жизнь истинную, замерло бы наше старинное ремесло...» (Андрей Битов, 2002: с. 375)

Одна цитата -- вместо заключения. Ф. М. Достоевский. «Сон смешного человека» (1877):

«Я смешной человек. [...] ...я узнал истину. Истину я узнал в прошлом ноябре, и именно третьего ноября, и с того времени я каждое мгновение мое помню. Это было в мрачный, самый мрачный вечер, какой только может быть. Небо было ужасно темное, но явно можно было различить разорванные облака, а между ними бездонные черные

пятна. Вдруг я заметил в одном из этих пятен звездочку и стал пристально глядеть на нее. Это потому, что эта звездочка дала мне мысль: я положил в эту ночь убить себя. [...]

И вот, когда я смотрел на небо, меня вдруг схватила за локоть эта девочка. Улица уже была пуста, и никого почти не было. [...] Она вдруг стала дергать меня за локоть и звать. [...] Но я не пошел за ней, и, напротив, у меня явилась вдруг мысль прогнать ее. [...] Но она вдруг сложила ручки и, всхлипывая, задыхаясь, все бежала сбоку и не покидала меня. Вот тогда-то я топнул на нее и крикнул. [...]

...я видел истину, я видел и знаю, что люди могут быть прекрасны и счастливы, не потеряв способности жить на земле. [...] как мне не верить: я видел истину, -- не то что изобрел умом, а видел, видел, и *живой образ*²² ее наполнил душу мою навеки.

А ту маленькую девочку я отыскал... И пойду! И пойду!»

本論文於 2009 年 4 月 14 日到稿，2009 年 6 月 9 日通過審查。

²² Разрядка в тексте Ф. М. Достоевского

Литература

- Битов А. Г. Пятое измерение. На границе времени и пространства. -- М.: Издательство «Независимая газета», 2002.
- Жолковский А. К. «О заглавном тропе книги «Сестра моя – жизнь»
<http://www-rcf.usc.edu/~alikh/rus/ess/ses.html>
- Леденёв А. В. "Географическая" образность в романе В. Набокова "Лолита" // Крымский Набоковский научный сборник. Вып.3: Проблемы синтеза в культуре. -- Симферополь: Крымский Архив, 2003, с.5 – 15.
- Леденёв А. В. Набоков и другие: Поэтика и стилистика Владимира Набокова в контексте художественных исканий первой половины XX века. Москва – Ярославль, 2004.
- Набоков В. В. «Лолита» -- <http://lib.ru/NABOKOW/lolita.txt>
- Пастернак Б. Л. Стихотворения и поэмы. – М.: Худож. лит., 1988.
- Пастернак Б. Л. Собрание сочинений. В 5-ти томах. Т. 3. Доктор Живаго. – М.: Худож. Лит., 1990.
- Сендерович Савелий, Шварц Елена. «Лолита»: по ту сторону порнографии и морализма // Литературное обозрение, 2001, № 1.
- Тарковский А. А. Благословенный свет: Избранные стихотворения. – СПб.: Северо-Запад, 1993.
- Шульман Михаил. Набоков, писатель // Постскрипtum: Литературный журнал. Под редакцией В.Аллой, Т.Вольтской и С.Лурье. Вып. 1 (6), 1997. -- СПб.: Феникс, 1997, с. 235-311. Мы цитируем по электронной версии: <http://www.vavilon.ru/metatext/ps6/shulman4.html#com34>
- Эткинд Александр. Авторство под луной: Пастернак и Набоков // Эткинд Александр. Толкование путешествий. Россия и Америка в травелогах и интертекстах. – М.: Новое литературное обозрение, 2001, с. 316-415.