

О. А. Титов

### Роль сказочного интертекста в содержательной структуре рассказа В. В. Набокова «Катастрофа»

Статья посвящена выявлению сказочного интертекста в рассказе В. В. Набокова «Катастрофа» в его соотношении с эксплицитным содержанием произведения в целом. В результате анализа мотивной структуры рассказа и способов ее языковой репрезентации были выявлены такие элементы волшебной сказки, как изначальная связь невесты героя с инобытием, попытки трансформировать внешний облик героини в чуждой для нее реальности, нарушение запрета как несанкционированный контакт с потусторонним миром, появление умершего родителя, похищение невесты представителем иной реальности, переход героя в инобытие, сопровождаемый трансформацией его облика. Примечательно, что в контексте рассказа данные мотивы получают иное смысловое наполнение и при этом по-новому освещают внутреннее содержание самой волшебной сказки. В произведении В. В. Набокова все они объединяются в сложную систему, образующую своеобразный «сюжет в сюжете», тесно связанный с внешним содержанием и углубляющим его, что отражает присущие самому автору представления о многослойности как реальной Вселенной, так и ее отображения в художественном произведении.

Ключевые слова: В. В. Набоков, рассказ «Катастрофа», интертекст, мотивы волшебной сказки, имплицитный сюжет, содержательная структура, инобытие, граница между реальностями, многослойность содержания, зеркало.

О. А. Titov

### A Role of Fairy Intertext in the Substantial Structure of V. V. Nabokov's Story «Accident»

The article is devoted to identification of fairy intertext in V. V. Nabokov's story «Accident» in its ratio with the explicit content of the work in general. As a result of the analysis of the motive structure of the story and ways of its language representation such elements of the magic fairy tale as initial communication of the bride of the hero with otherness were revealed, attempts to transform the appearance of the heroine in reality, alien for her, violation of a ban as an unauthorized contact with the other world, appearance of the died parent, kidnapping of the bride by the representative of other reality, transition of the hero to otherness, accompanied with transformation of his look. It is remarkable that in the context of the story these motives receive other semantic filling and at the same time internal contents of the most magic fairy tale is presented in another way. In V. V. Nabokov's work all of them are united in a difficult system forming the peculiar «plot in a plot» which is closely connected with external contents and deepening it that reflects typical to the author ideas of multiple layers of the real Universe and its representations in the work of art.

Keywords: V. V. Nabokov, the story «Accident», intertext, motives of the magic fairy tale, an implicit plot, a substantial structure, otherness, border between realities, multiple layers of contents, a mirror.

Почти во всех прозаических произведениях В. В. Набокова действие происходит на границе двух реальностей, одна из которых обычно подается как действительность персонажей, а вторая – как инобытие высшего или низшего по отношению к ней порядка. В центре внимания оказывается взаимодействие миров, особенно граница между ними, которая внезапно становится проницаемой. Эта сюжетная особенность роднит набоковские произведения с волшебной сказкой, где герои зачастую выходят за пределы своей реальности в потусторонний мир, представленный образом Тридевятого царства. Отсюда вполне естественно оказывается наличие в прозе Набокова многих сказочных мотивов. Даже сами названия его произведений, как, например,

«Сказка», «Волшебник», «Нежить», напрямую акцентируют эти взаимосвязи. Не только имплицитно, но и во внешнем сюжете могут появляться такие персонажи, как ангел, леший, черт... Сказочный интертекст может и не эксплицироваться, но при этом он активно участвует в углублении и расширении смысла художественного текста. Примером тому является небольшой рассказ «Катастрофа», написанный в 1924 г. Целью нашего анализа будет выявление роли интертекста волшебной сказки в организации имплицитных уровней содержания этого произведения.

Первым из сказочных мотивов оказывается взаимосвязь героини с потусторонним миром, ее внутренняя зависимость от него. Будучи невестой молодого немецкого приказчика Марка

Штандфусса (главного героя произведения), Клара продолжает любить другого человека. Ее клятвы, что она любит Марка и *«что забыла стройного, нищего иностранца, снимавшего в прошлом году комнату у госпожи Гайзе, ее матери»* [1, с. 112], звучат в контексте рассказа совсем неубедительно. Сомнения в искренности Клары у читателя еще более усиливаются благодаря следующему фрагменту текста: *«На днях, когда он рассказывал ей о том, как они уютно и нежно будут жить, она неожиданно расплакалась. Конечно, Марк понял, что это слезы счастья, – так она и объяснила ему, – а потом закружилась по комнате, – юбка – зеленый парус, – и быстро-быстро стала приглаживать перед зеркалом яркие волосы свои, цвета абрикосового варенья. И лицо было растерянное, бледное – тоже от счастья. Это ведь так понятно...»* [1, с. 114].

Повествователь объясняет странности в поведении Клары с позиции самого героя, стремящегося поверить в свое счастье, убедить себя в нем. Однако наивное объяснение Марка отрицается самим контекстом. Слезы, растерянность, бледность свидетельствуют о том, что Клара принимает решение стать его женой лишь по причине внутреннего отчаяния, в стремлении оборвать свои связи с прошлым. Она по-прежнему неравнодушна к таинственному иностранцу. Главный акцент в образе бывшего возлюбленного Клары делается именно на том, что он иностранец. Конечно же, при восприятии лишь внешнего сюжета читателю может представляться не кто иной, как русский иммигрант, человек, несколько напоминающий деталями своей внешности самого автора произведения. Но в то же время сама семантика слова «иностранец» позволяет интерпретировать этот образ несколько иначе.

В первую очередь, это человек из иной страны. Как прилагательное слово «иной» имеет значение «другой, отличающийся от этого» [2, с. 248]. Лексема «страна», в свою очередь, означает не только территорию, имеющую «собственное государственное управление» [2, с. 772], но и местность, территорию вообще [2, с. 772]. Таким образом, получается, что слово «иностранец», учитывая его этимологию, можно проинтерпретировать как «представитель пространства, отличающегося от данной реальности». Здесь же стоит отметить и тот факт, что исконно русским эквивалентом слова «страна» является «сторона», а потому иностранец может оказаться и представителем иной стороны реаль-

ности, другой ее грани. Именно с ним еще до Марка была связана судьба Клары, подобно тому, как в сказке невеста главного героя часто изначально принадлежит Кощею, находится в той или иной зависимости от него. Связь иностранца с инобытием подкрепляется и его безымянностью (у него нет имени в представленной реальности), и контекстуальной связью его образа со слезами и зеркалом. Именно при взгляде в зеркало лицо Клары становится бледным и растерянным. Если учитывать, что зеркало есть граница между реальностями, обладающая способностью быть проницаемой и отчасти прозрачной, то взгляд героини устремлен не на свое отражение, а именно в инобытие, то есть в тот самый мир, к которому принадлежит ее бывший и настоящий возлюбленный. Слезы же опять-таки оказываются одной из разновидностей зеркала. Это влага, а значит, жидкое, проницаемое зеркало. Таким образом, героиня изначально связана с инобытием, внутренне принадлежит одному из его представителей.

Второй мотив, тесно связанный с первым, – это внешняя трансформация героини, а точнее – попытка придать ей тот облик, что более соответствует данной реальности. Именно так можно проинтерпретировать упоминание о ее зеленой юбке и затем зеленом же платье. Одежда Клары имеет тот же цвет, что и сказочная лягушечья кожа, которую вынуждена носить Василиса Премудрая в реальности Ивана-царевича. Попытка уничтожения лягушиного образа влечет за собой немедленное наказание – героиня похищается Кощеем. В рассказе эта попытка изменения образа дана несколько иначе – не через уничтожение «зеленого наряда», а через замену его на другой. Когда мать Клары приходит со своим печальным сообщением к матери Марка, она среди всего прочего сообщает: *«Вы ей подарили материю на платье, будет возвращено»* [1, с. 114]. Замена наряда (а вместе с тем и перерождение – неслучайно «материя» созвучна слову «мать») не состоялась, а следовательно, Клара не перешла в реальность Марка.

Сама попытка несанкционированного перехода в иную реальность, влекущая за собой смену обличия, порождает беду – еще один мотив, возникающий в сказке как реакция на нарушение запрета. В данном случае воплощением беды оказывается появление в реальности героев представителя инобытия, пришедшего, чтобы окончательно похитить героиню. Об этом событии весьма своеобразно сообщает госпожа Гайзе:

«Она [Клара] как безумная. Вернулся тот жилец ... И Клара потеряла голову. Да, сегодня утром... Клара с ума сошла» [1, с. 114]. Трижды высказывается предположение о безумии Клары, то есть том состоянии сознания, что возникает при соприкосновении с инобытием. При этом слово «иностранец» в данном контексте заменено на «жилец», что говорит о его временном воплощении, материализации в данной реальности.

Причиной крушения счастья Марка оказывается не только попытка превращения Клары в представительницу его реальности, но и собственный контакт героя с инобытием. Возвращаясь в начале рассказа с вечеринки, где его как будущего жениха чествовали друзья, Марк останавливается у забора. Сам по себе забор тоже воспринимается как своего рода граница между пространством, доступным герою (его собственная реальность), и пространством, закрытым для него. Естественно, последнее также начинает соотноситься с инобытием. На это соотношение указывает само описание той части пространства, что различается через щель: «А за черным забором, в провале между домов, был квадратный пустырь: там, что громадные гроба, стояли мебельные фургоны. Их раздуло от груза» [1, с. 112–113]. Слово «провал», означает в первую очередь «углубление» [2, с. 605], вызывая ассоциации с «бездной» и «хаосом» (греч. «зияние»). При этом актуализируются и другие его значения – «полная неудача в каком-либо деле» [2, с. 605], что предвосхищает несостоявшуюся свадьбу Марка, и «потеря восприятия окружающего, способности понимать, ясно мыслить» [2, с. 605], то есть состояние, возникающее вследствие контакта с хаосом. Лексема «пустырь» еще более усиливает слово «провал» в первом из его значений: это пустое место, разрыв заполненного привычной жизнью пространства. Сравнение же стоящих на пустыре фургонов с гробами окончательно соотносит огороженное место с потусторонним миром. Весьма примечательно, что открывшаяся взгляду героя часть инобытия содержит в себе еще более потаенные зоны со своими собственными границами. Эти пространства в пространстве представлены фургонами, о содержании которых можно только гадать. Однако в заборе, у которого оказывается Марк, есть щелка, через которую герой и вступает в свой первый контакт с другой реальностью: «...прислонясь к забору, он [Марк] весь сжался, напрягся и вдруг, помирая со смеху, выдул в круглую щелку: «Клара... Клара... о, Клара, моя милая...» [1, с. 112].

Щель в заборе может восприниматься в контексте всего произведения как начало разрыва границы между мирами. Стоит учитывать и тот факт, что Марк обращается не к реальной Кларе, а к той девушке, которая живет в его мечтах, то есть к Кларе как представительнице некоего инобытийного мира (в этом случае инобытие как пространство, находящееся за пределами реальности, и мир мечтаний героя оказываются тождественными). Этот своеобразный вызов инобытию сопровождается и попыткой заглянуть в него, а следовательно, дополнительно возникает мотив подглядывания, того несанкционированного проникновения в потусторонний мир, которое неминуемо влечет за собой расплату. И инобытие пробуждается, оно вступает в жестокую игру с Марком, совершая ответные ходы, первым из которых становится сон, где действует «покойный отец».

Накануне трагедии Марку «...приснился неприятный сон. Он увидел покойного отца. Отец подошел, со странной улыбкой на бледном, потном лице, и, схватив Марка под руки, стал молча и сильно щекотать его – не отпускал» [1, с. 113–114]. Когда, уже на службе, Марк вдруг вспоминает этот сон, то испытывает странное состояние: «На миг в душе распахнулось что-то, удивленно застыло и захлопнулось опять» [1, с. 114]. Явление во сне покойного отца (представителя иного мира), схватившего героя и не отпускающего его, можно истолковать как предсказание смерти Марка. Здесь, в отличие от сказки, умерший родитель если и помогает герою, предупреждая его об опасности, то делает это весьма странно и агрессивно. По всей видимости, он воплощает собой инобытие, совершающее ответный шаг навстречу Марку и захватывающее его; устанавливаются родственные связи героя с потусторонним миром, хотя этот мир по-прежнему остается загадочным, непостижимым, что выражается «странной улыбкой» отца и его непонятными действиями.

Другой «ответный ход» инобытия – появление его представителя уже в самой реальности Марка. Внезапно вернувшийся «иностранец» похищает невесту героя. Своим контактом с потусторонним миром Марк сам «пробуждает» инобытие и указывает ему путь в свою действительность, подобно тому как герой сказки освобождает томящегося в чулане Кошея (например, в сказке «Марья Моревна»). Такая переключка подтверждается самим текстом рассказа. Аналогом запретного чулана оказывается пустырь, симво-

лом запрета – забор, проникновение в запретную зону происходит посредством направленных через щель в заборе слов. Ассоциации с Кощеем задаются фразами, где высказываются предположения о содержимом фургонов-гробов: *«Бог весть, что было навалено в них. Дубовые баулы, верно, да люстры, как железные пауки, да тяжкие костяки двуспальной кровати»* [1, с. 112–113] и *«Черный знакомый забор. Рассмеялся: ах, конечно, – фургоны... Стояли они, как громадные гроба. Что же скрыто в них? Сокровища, костяки великанов?»* [1, с. 116]. В обоих фрагментах повторяются лексемы «гроб» и «костяк». При этом лексема «костяк» ассоциативно, фонетически, а возможно, и этимологически связана со словом «Кощей», а слово «гроб» задает тему смерти-бессмертия, персонифицированную этим фольклорным персонажем.

С фургонами связан еще один сказочный мотив – проникновение в царство мертвых, то есть в Тридевятое царство. Согласно выводам В. Я. Проппа, основным проходом в инобытие является знаменитая избушка на курьих ножках, имитирующая тотемное животное. При этом если первоначально весь инобытийный мир помещался лишь внутри зооморфного предка и переход туда воспринимался как поглощение им, то позднее, с развитием современных представлений о пространстве, строение, символизирующее тотемное животное, стало означать лишь «пропускной пункт» в Тридевятое царство, своего рода «прихожую» в потусторонний мир [3]. В рассказе Набокова смерть героя представлена как погружение его в мир собственных мечтаний, сотканный из образов внешней реальности. При этом потусторонность, куда проникает Марк, оказывается многослойной: надо пройти не одну границу. Герой не только преодолевает забор, но проходит и фургон – преддверие потустороннего мира: *«Он быстро толкнул дверь фургона, вошел. Пусто. Только посередине косо стоит на трех ножках маленький соломенный стул, одинокий и смешной. Марк пожал плечами и вышел с другой стороны. Снова хлынул в глаза жаркий вечерний блеск»* [1, с. 116]. В данном случае фургон выполняет функцию сказочной избушки. Нелучайно Клара потом сообщает герою, что теперь в их доме (квартире) нет прихожей. Домом для героя становится теперь внутренняя область инобытия, куда он переходит.

Перемещение героя в инобытие, естественно, влечет за собой и трансформацию его внешнего облика. Если Клара не воплощается в реальности

Марка, то ему самому удастся получить телесную оболочку в ее мире. В рассказе Набокова это представлено как слияние сознания или души героя с его двойником, живущим в иной реальности. Сбитый омнибусом, Марк оказывается в преддверии инобытия и может пройти туда лишь в облике его представителя: *«Стоял один посреди лоснящегося асфальта. Огляделся. Увидел поодаль свою же фигуру, худую спину Марка Штандфусса, который как ни в чем не бывало шел наискось через улицу. Дивясь, одним легким движением он догнал самого себя и вот уже сам шел к панели, весь полный остывающего звона»* [1, с. 116]. И в другом случае, после того как герой на несколько мгновений «выныривает» в прежнюю свою реальность, ему по возвращении в инобытие вновь приходится сливаться со своим двойником: *«Он рванулся опять – лампа расплылась зеленым сиянием, и Марк увидел себя самого, поодаль, сидящего рядом с Кларой, – и не успел увидеть, как уже сам касался коленом ее теплой шелковой юбки»* [1, с. 117].

В обоих случаях нет никаких упоминаний о том, что тело Марка в инобытии обладает какими-либо отличиями. Тем не менее, оно все же является иным – по всей видимости, порожденным собственной фантазией героя. Утрачивая свое тело в бывшей своей реальности, Марк переходит в новую, им же самим сотворенную оболочку. Весь мир, порожденный фантазией героя, с точки зрения наших обычных пространственных представлений, расположен внутри его сознания, как и его alter ego в этом мире. При этом проекция героя в воображении-инобытии потенциально тоже может создавать новые миры и, соответственно, новые свои воображаемые тела, одни в других, по принципу матрешки, вплоть до бесконечности. Вполне возможно, что набоковские представления о структуре мира и смерти как переходе из одной воображаемой реальности в другую своеобразно интерпретируют сказочное понятие бессмертия, персонифицированное Кощеем, а точнее – «упаковкой» его смерти в живые и неживые «футляры-тела-пространства», находящиеся один в другом (сундук – заяц – утка – яйцо – игла). То есть, погибая на одном уровне реальности, персонаж может переносить свою сущность в реальность иного уровня, порожденную его фантазией, а погибнув и там, уходить еще на уровень глубже. В этом и состоит его бессмертие. Получается, что писатель практически вообще отвергает смерть как полное прекращение существования. Есть лишь переход

с одного уровня реальности на другой. И подобный переход способен осуществить не обязательно обладающий сверхъестественными способностями сказочный персонаж, а любой человек, который хочет и умеет фантазировать.

Несмотря на трагический финал рассказа, сказка, скрытая внутри него, имеет счастливый конец. Переходя в персональное инобытие, порожденное его собственной фантазией, герой встречает там именно ту Клару, образ которой был также создан им самим. И эта Клара любит Марка и ждет его: *«Ее ладони легли ему на голову.*

*– Я весь день так скучала, Марк. И вот теперь ты пришел»* [1, с. 116]. Враждебное к герою в его собственном мире, инобытие оказывается доброжелательным к нему, когда он сам перемещается туда и становится его частью.

По тому же принципу матрешки организована и содержательная структура рассказа Набокова: более глубокие уровни смысла находятся внутри тех, что воспринимаются при более поверхностном чтении. Одновременно организуется и множество сюжетов, относительно самостоятельных, но при этом взаимосвязанных и дополняющих

друг друга. Анализ сказочного интертекста позволяет подобрать ключ к одному из таких смысловых слоев многоуровневой вселенной, представленной в произведениях В. Набокова.

#### Библиографический список

1. Набоков, В. В. Рассказы. Воспоминания [Текст] / В. В. Набоков. – М., 1991. – 653 с.
2. Ожегов, С. И., Шведова, Н. Ю. Толковый словарь русского языка [Текст] / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова. – М., 2004. – 944 с.
3. Пропп, В. Я. Исторические корни волшебной сказки [Электронный ресурс] / В. Я. Пропп. – Режим доступа: <http://www.oyalLib.com>book/propp...istoricheskie... volshebnoy...>

#### Bibliografickij spisok

1. Nabokov, V. V. Rasskazy. Vospominanija [Tekst] / V. V. Nabokov. – M., 1991. – 653 s.
2. Ozhegov, S. I., Shvedova, N. Ju. Tolkovyj slovar' russkogo jazyka [Tekst] / S. I. Ozhegov, N. Ju. Shvedova. – M., 2004. – 944 s.
3. Propp, V. Ja. Istoricheskie korni volshebnoj skazki [Jelektronnyj resurs] / V. Ja. Propp. – Rezhim dostupa: <http://www.oyalLib.com>book/propp...istoricheskie... volshebnoy...>