

С. Я. Сендерович, Е. М. Шварц

РАССКАЗ НАБОКОВА
«КАРТОФЕЛЬНЫЙ ЭЛЬФ»:
МОТИВ *НАДУВАНИЯ*

Мотив *надувания* – один из самых частотных и ответственных мотивов в набокковской прозе. Мы начнем рассматривать его функцию с наиболее показательных образцов в романе «Дар», на вершине набокковского творчества.

Действие «Дара» начинается 1 апреля. Вполне очевидный, вскоре оправдывающийся смысл такого начала – подготовить читателя к тому, что речь пойдет об обманах и надувательствах всякого рода, во всех планах бытия, от низких корыстных обманов лавочников до тонких обманов природы и искусства. Завершается роман тем, что нетерпеливо ждущие «полного счастья» влюбленные герои романа оказываются перед дверью квартиры, ключей от которой у них нет. Обманы, надувания возникают во всех планах всех произведений Набокова, от сюжета до словесной игры, от приема до цели — таков *telos* его творчества. Обман – ключевое событие набокковского мира. Можно привести множество эксцентричных высказываний автора об обмане, но, как всегда у Набокова, слово останется непонятым, если не учесть его символических функций. Так и в данном случае: Набоков занят *надуванием материи* – не больше, не меньше. На словесном уровне мотив *обмана* чаще всего выступает в форме мотива *надувания* или *одурачивания* – надувания и одурачивания материи.

Как и большинство ключевых мотивов у Набокова, этот имеет своей почвой Серебряный век. Мысль об одурачивании, надувании материи как задаче искусства была высказана Александром Блоком в переписке с Всеволодом Мейерхольдом по поводу постановки «Балаганчика». В письме от 22 декабря 1906 г. Блок писал Мейерхольду:

Дорогой Всеволод Эмильевич!

Пишу Вам наскоро то, что заметил вчера. Общий тон, как я уже говорил Вам, настолько понравился мне, что для меня открылись новые перспективы на “Балаганчик”: мне кажется, что это не одна лирика, но есть уже и в нем остов пьесы; *об общем* хочется говорить только одно: всякий современный театр, даже Ваш, в котором всего воздушнее дыхание молодости, роковым образом несет на лице своем печать усталости; точно гигант, которому приходится преодолевать невероятные препятствия в борьбе с мертвым материалом; есть момент, когда этот гигант изнемогает и останавливается, тяжело дыша. Как будто его душат эти незримые мертвые складки занавесей и декораций, свисающие из бездны купола. И тогда эти мертвые складки падают непосильным бременем на плечи актеров, режиссера, пьесы – сыпятся куски краски, громоздятся мертвые балки. В этой борьбе поневоле умирает звонкая нота, голоса грубеют; насколько этот момент присутствует в Вашем театре, настолько я могу восставать против него, *но только во имя звонкой лирики* своей пьесы; но сейчас же говорю себе и Вам: во-первых, в Вашем театре «тяжелая плоть» декораций наиболее воздушна и проницаема, наименее тяготит лирику, во-вторых (что главное) *всякий* балаган, в том числе и мой, стремится стать *тараном*, пробить брешь в мертвечине: балаган обнимается, идет навстречу, открывает страшные и развратные объятия этой материи, как будто предает себя ей в жертву, и вот эта глупая и тупая материя поддается, начинает доверять ему сама лезет к нему в объятия; здесь-то и должен *«пробить час мистерии»*: материя одурачена, обессилена и покорена; в этом смысле я *«принимаю мир»* – весь мир с его тупостью, косностью, мертвыми и сухими красками, для того только, чтобы надуть эту костлявую старую каргу и

омолодить ее: в объятиях шута и балаганчика старый мир похорошеет, станет молодым, и глаза его станут прозрачными, без дна. (Блок: VIII, 169-70)¹

Перед нами рождение поэтического мотива: «надувать» — слово двусмысленное; оно означает и «обманывать», и «наполнять воздухом», «делать воздушным», легким – это образ того, что противоположно тяжелой материи. Блок играл этой двусмысленностью.

Письмо было опубликовано уже в 1921 г.;² его публикация нам представляется едва ли не самым главным событием, из тех, которые вызывали у Набокова глубокий отклик. Все творчество Набокова проходит под девизом: *балаган надувает материю*.

Набоковский *обман* — это более, чем фигура речи, это и фигура смысла, события. Таким образом обман не сводится к обману. Мотив обмана двоятся, как все категории набоковского мира. В «Даре» есть ироническая рефлексия Федора по этому поводу: «...у природы двоилось в глазах, когда она создавала нас (о, эта проклятая парность, от которой некуда деваться: лошадь-корова, кошка-собака, крыса-мышь, блоха-клоп) ...» (4, 518. Далее по этому изд. ук. только том и страница).

Существуют два вида набоковского *обмана*. Есть низкий обман, ведущий к победе гравитации, это — балаган смерти. И есть высокий обман, обман материи, гравитации; это балаган художника, он ведет к бессмертию искусства. Обширный диапазон этого двузначного мотива охватывает все творчество Набокова. Мотив продолжает свою жизнь и в английский период творчества. Так как в английском

¹ Мейерхольд с Юрием Бонди поддержали игру в совместной статье «Балаган»: «...но только зажгутся в софитах огни, заиграет оркестр, и освобожденная “материя” без взрыва, без толчка, как невесомая туманность, может быть, как отражения от бесчисленных зеркал, как те японские узоры — вдруг развернется, и тогда границы королевства перестанут существовать» (ЛкТА, 1914, № 2, с. 28.) И много позже, в 1931 г., при работе над одной из своих последних постановок, «Список благодетелей» Ю. Олеси, Мейерхольд хотел представить в сцене мюзик-холла живого слона (Гудкова: 269). Это был бы символ победы грубой материальности: жизнь актрисы высокого класса разбивается о балаган. Таким образом, Мейерхольд продолжал развивать мотив в том же направлении, в каком пошел за ним Набоков.

² Журнал «Искусство и труд», №1, 1921.

нет эквивалента русскому каламбуру, то Набоков изобретает сложные словесные игры для передачи мотива в разных его смыслах.

Замечательно то, что едва ли не во всей своей полноте мотив проявился в самых ранних рассказах, включенных впоследствии в сборник «Возвращение Чорба». Остановимся на одном из них.

Сюжет и все события рассказа «Картофельный Эльф» (1924)³ составляют обманы. Главный герой рассказа, карлик Фред Добсон, Картофельный Эльф, появился у нормальных родителей, в результате, как он сам полагал, злой шутки отца, детского портного, подложившего в постель к беременной матери восковой манекен мальчика. Фред выступает партнером циркового иллюзиониста Шока — участвует в театрализованном обмане. Влюбчивого карлика грубо обманывают женщины, и акробатки-партнерши, и жена Шока, Нора, притворившаяся его возлюбленной. Уйдя из цирка, карлик, стыдясь своего уродства, обманывает обитателей городка, в котором он поселился — с помощью театральных аксессуаров разыгрывает две роли: старика-паралитика и его внука, белокурого мальчика. Он умирает обманутым, но наконец счастливым, поверив, что у Норы был от него нормальный сын.

Мотив надувания впервые появляется в рассказе неприметным образом, и тогда его тематическая роль еще не ясна. Сестры-акробатки заманивают Фреда в свою уборную притворными ласками. «Сестры мгновенно оглушили карлика своим лепетом. Они щекотали и тискали Фреда, который, весь надувшись темной кровью, смотрел исподлобья, и, как шар, перекатывался между быстрых обнаженных рук, дразнивших его» (1, 124). Партнер акробаток выбрасывает Фреда в коридор, при этом больно ушибив карлика. «Надувшись» и «как шар» здесь как бы проходные слова, но ими отмечен эпизод, в котором карлика зло надувают, это жестокая

³ Первая публикация: «Русское эхо», 1924 (8, 15, 22, 29 июня и 6 июля) (сведения из: Бойд 1990, с. 560; само издание нам не доступно).

шутка. Надувание заканчивается не преодолением гравитации, не полетом воздушного шара, а падением и болью – торжеством тяжелой материи.

В следующем эпизоде партнер Фреда, фокусник Шок, подбирает его в цирковом коридоре, приносит домой, и, по привычке к обманам, разыгрывает жену, говоря ей, что принес обиженного ребенка. Бесцельная шутка оборачивается жестокостью по отношению к бездетной Норе. Нора мстит мужу за ненавистные ей обманы, обманув его с Фредом. Обманутый ее притворной любовью, Фред впервые в жизни чувствует себя счастливым. «Карлик шел, вдыхая теплый запах бензина, запах листвы, как бы уже гниющей от избытка зеленого сока, и вертел тросточкой, надувал губы, словно собираясь свистеть, – такое было в нем чувство свободы и легкости» (1, 129). Это символический проход по сцене. Фред *надут* во всех отношениях: его надул Шок, и он еще не знает, что его надула Нора. Его надуло ощущение счастья, и все-таки, поскольку он был счастлив, постольку он сам надул судьбу.

Мотив возможности счастья, несмотря на обманы судьбы, возникает в творчестве Набокова довольно рано. Известно, что до «Машеньки» он думал написать роман «Счастье», рефлекс которого сохранились в ранних рассказах. В рассказе «Письмо в Россию» (1925) автор письма, молодой человек, обращается к неверной возлюбленной, а в ее лице – и к изменившей ему России, с сообщением, что он, нищий бездомный эмигрант, счастлив. «Слушай, я совершенно счастлив. Счастье мое – вызов. Блуждая по улицам, по площадям, по набережным вдоль канала, — рассеянно чувствуя губы сырости сквозь дырявые подошвы, — я с гордостью несу свое необъяснимое счастье» (1, 162). Через десять лет, уже достигнув вершин мастерства, Набоков развивает эту тему вглубь. В рассказе «Набор» (1935) пожилой эмигрант, нищий, больной, тяжелый человек, на жарком июльском ветру чувствует незаконное счастье. Счастье незаконно, потому что оно надувает очевидности и законы, преступает законы материи, преодолевает серьезность/gravity, гравитацию. Ощущение счастливой легкости обретается несмотря на тяжесть обстоятельств, жестокость судьбы, играющей со своей жертвой в кошки-мышки. Это — божественный дар. В набоковском мире происходит то, что представляется здравому смыслу противоречием, абсурдом,

невозможностью. Рассказ о невыносимой для человеческого разума ситуации, в которую, волей своего создателя попал герой романа "Bend Sinister", Адам Круг, заключается словами: «Я знал, что бессмертие, которое я даровал бедняге, было скользким софизмом, игрой слов. Но самый последний рывок его жизни был счастьем, и он получил доказательство, что смерть — лишь вопрос стиля» (BS: 241; перевод наш, — С.С., Е.Ш.).

Это может показаться неожиданным, но автор «Картофельного Эльфа» подарил своему герою одно из самых дорогих собственных переживаний, которое потом перешло к Себастьяну Найту, одному из трех (Федор, Себастьян, Джон Шейд), наиболее близких к авторскому Я, героев Набокова:

Тающий, прелестный туман омывал серые крыши. Где-то вдали открылось чердачное окно, и стекло поймало блеск солнца. Свежо и нежно пропел автомобильный рожок. <...> Туман над нежной лондонской пустыней наливался солнцем. <...>

Каждый отдельный день в году подарен одному только человеку, самому счастливому. <...> Фреду Добсону, карлику в мышинных гетрах, Господь Бог подарил тот веселый августовский день, который начался нежным гудком и поворотом вспыхнувшей рамы. (1, 126, 128)

А вот строки из «Подлинной жизни Себастьяна Найта»:

Мои воспоминания о Лондоне моей юности – это воспоминания о бесконечных, бесцельных блужданиях, об ошеломленном солнцем окне, внезапно пронзившем синий утренний туман, <...> пока я не приду к такой теплой впадинке, где что-то очень похожее на мое самое собственное Я, сидит, свернувшись калачиком, в темноте. (RLSK, 1992, 66-67; перевод наш.—С.С., Е.Ш.)

Возвращаемся к «Картофельному Эльфу». Фокусник Шок, которому карлик признался в том, что они с Норой любят друг друга, разыгрывает перед женой

мнимое самоубийство; эта сцена дважды отмечена мотивами надувания на лексическом уровне: «его горло надулось, и, прижав платок к губам, он вышел из комнаты», «жила вздулась у него на лбу. Он еще больше скорчился <...>, и платок, который он судорожно придавил ко рту, набух бурой кровью» (1, 133). Самоубийство оказалось обманом.

Последнему появлению Норы у Фреда с рассказом о несуществующем сыне, предшествует символический эпизод-предупреждение: в утренней воскресной газете, которую читает Фред, опубликовано «мордастое лицо всех надувшего финансиста» (1, 137).

Не забудем, *обман/надувание* — мотив двойственный. Цирк, мюзик-холл, варьете — это место, где клоуны и акробаты преодолевают гравитацию, надувают материю. И события жизни Картофельного Эльфа происходили

в одном из лондонских театров, где появляются и акробаты, реющие в звенящем трепете трапеций, и иностранный тенор (неудачник на родине) с народными песнями, и чревовещатель в морской форме, и велосипедисты, и неизменный, мягко шаркающий по сцене клоун-эксцентрик в крошечном котелке и жилете до полу» (1, 123).

Мастер надувания, фокусник Шок, не прекращает своих легких бесцельных обманов и в жизни. Он поэт обмана.

Он напоминал скорее поэта, нежели фокусника, и фокусы свои показывал с какой-то нежной и плавной печалью, без суетливой болтовни, свойственной его профессии. Картофельный Эльф ему смешно прислуживал, а под конец — с радостным воркующим возгласом появлялся в райке, хотя за минуту до того все видели, как фокусник его запирает в черный ящик, стоявший посреди сцены» (1, 123).

Фокус Шока наглядно демонстрирует возможность преодоления законов материи, законов гравитации. Но, в отличие от «зыбкого», «бесплотного» Шока, жене которого «Мудрено быть счастливой, когда муж – мираж, ходячий фокус, обман всех пяти чувств» (1, 126), карлик Фред не чувствует призвания быть цирковым монстром, он выходит из круга, по которому его жизнь шла, «мерно и однообразно, как цирковая лошадь» (1, 123). Но если среди воздушных цирковых обманов он сам был легким и изящным и, участвуя в обманах Шока, сам надувал материю, то обманы внецирковой, так называемой «реальной» жизни завершаются победой гравитации и его смертью.

Творчество Набокова демонстрирует его неутолимую жажду надувания — в любом смысле. Единственной целью постоянных набоковских игр в обман и надувание, задачей каталогизирования способов обмана и надувания, объяснением вездесущности этих мотивов, является обнажение сути искусства как «остроумного обмана» («Дар» 4, 505). Дело вовсе не в иллюзорности мира искусства, а в том, что обманы искусства — это протест против бесчеловечных законов материи и разума, очевидности и логики. Это экзистенциальная позиция. Надувание материи в высшем своем проявлении (то есть, в искусстве) ведет к преодолению того безобразного закона, по которому материя сохраняется, а Сократ — нет. Именно такой экзистенциальный мотив ввел в философию Лев Шестов:

Круглый квадрат или деревянное железо есть бессмыслица и, стало быть, невозможное, ибо такие сочетания понятий сделаны вопреки закону противоречия. А отравленный Сократ не есть бессмыслица, и, стало быть, такое возможно, ибо на такое соединение понятий закон противоречия дал свое соизволение. Спрашивается: нельзя ли упросить или заставить закон противоречия изменить свои решения? Или нельзя ли найти такую инстанцию, которая вправе отменить его постановления? Так, чтоб вышло, что отравленный Сократ — есть бессмыслица, и, стало быть, Сократа не отравили. (Шестов 1, 656-7)

В этой философии, многократно возникающей во всех поздних книгах Шестова, мы находим комментарий к появлению Сократа в «Приглашении на Казнь», в «Даре», и где бы ни появился у Набокова Сократ. Неизбежность смерти принимается в массовом сознании за закон природы. Представители здравомыслящего большинства, публики, толпы, чтут законы материи и таким образом становятся помощниками палача. Название оперы-фарс «Сократись, Сократик», которую рекламируют с высоты эшафота перед казнью Цинцинната Ц., — это зеркало подхода толпы к индивидуальности. А по Шестову (и по Набокову) именно и только индивидуальность способна преодолеть «этот безобразный закон материи», как выразился Шестов. Речь, разумеется, идет о творческой индивидуальности, и о творчестве.

Мотив *надувания* появляется у Набокова и в гротескно-материальной форме, когда материя надувается в прямом смысле слова, в *Solus Rex*: по сновидному проекту инженера-самоубийцы гигантские насосы должны путем накачивания воздуха превратить равнину в гористую местность.

Место, специально посвященное надуванию материи — балаган, цирк. Всякий раз, когда у Набокова появляется цирк, афиша цирка, цирковые акробаты и воздушные гимнасты, нужно ждать появления его главной темы.

В рассказе «Весна в Фиальте» (1936) события происходят на фоне приезда в город цирковой труппы. Цирковые афиши, цирковой парад, и, наконец, смерть героини в столкновении с цирковым фургоном – представляют не только фон, но и суть рассказа. Важно то, как у Набокова проходит цирковая тема. Герой видит наклеенное на стену объявление цирка: «на тумбах, испещренных звездами, сидят одуроченные слоны» (4, 564). Слоны – это воплощение массы и тяжести; одуроченные слоны – это надутая материя, то надувание, которое возможно только в цирке. Мотив цирковой афиши появляется в рассказе еще раз в существенной вариации:

Мы только что прошли мимо недостроенной, еще пустой и сорной внутри, белой виллы, на стене которой: опять все те же слоны, расставя чудовищно-младенческие колени, сидели на тумбищах; в эфирных пачках наездница (с уже

надрисованными усами) отдыхала на толстом коне; и клоун с томатовым носом шел по канату, держа зонтик, изукрашенный все теми же звездами: смутное воспоминание о небесной родине циркачей. (4, 577)

В этом описании существен угол зрения: цирк использует материальную тяжесть для того, чтобы укротить ее, одурачить и вознестись ввысь вопреки земному притяжению. Об этом говорят звезды на тумбах, звезды на зонтике клоуна и сам канатоходец-клоун. Родина циркачей — небесная. Еще более, чем физическое преодоление материальной тяжести, ценна клоунада на эту тему. Клоунада, пародия — это преодоление серьезности/gravity, то есть — преодоление тяжести по существу. Эта мысль отчетливо сформулирована в «Лолите». Сравнивая себя и Куильти в искусстве обмана, Гумберт думает:

С бесконечным мастерством клоуна-канатоходца он пошатывался и запинаясь, и непонятным образом возвращался в состояние равновесия <...>. Мы все восхищаемся акробатом в блестках, с классической грацией и точностью продвигающимся по натянутой под ним струне в тальковом свете прожекторов; но насколько больше тонкого искусства выказывает гротесковый специалист *оседающего* каната, одетый в лохмотья вороньего пугала и пародирующий пьяного!» (СА: 2, 306).

В английском тексте «Лолиты» акробат в блестках – *spangled acrobat* (L: 249), т.е. «усыпанный звездами». Таким образом, высший вид преодоления тяжести — *per aspera ad astra* — преодоление символическое, в гротеске, пародии, балагане.

В *Bend Sinister* философ Адам Круг, отталкиваясь мыслью от впечатления о расшитой блестками-созвездиями шали случайно увиденной девушки, возносится мыслью к бесконечным межзвездным пространствам, наводящим на него такой же страх, как и на Блэза Паскаля, и где небесные акробаты, Мысль и Метафизика, дают свое цирковое представление (BS: 60-61).

Целью писателя и философа является постижение серьезных эмоций, но проникнуть в их сферу можно, по Набокову, только взлетев на подкидной доске

пародии. «Себастьян использовал пародию как своего рода подкидную доску, чтобы запрыгнуть в высшие области серьезных эмоций» (RLSK: 89). Метод художника в качестве мыслителя — акробатическое надувание материи.

По-английски «подкидная доска» — *spring-board*. *Spring* — это многозначное слово. Это и пружина, и родник-источник, и весна. Из этого гнезда появляются разновидности всех весенних обманов у Набокова. Отсюда и двоящееся, троящееся значение названия рассказа «Весна в Фиальте». Здесь мы возвращаемся к тому, с чего мы начали, к рассказу «Картофельный Эльф» и к мотиву 1-го апреля, по пути расширив смысл этого мотива.

Уйдя из цирка, Фред Добсон редко вспоминал свою прежнюю жизнь. «Только во сне порою чудилось ему, что звездное небо наполняется зыбким трепетом трапеций, — и потом захлопывали его в черный ящик, он слышал сквозь стенки равнодушный голос Шока и не мог найти люк в полу, задыхаясь в клейком сумраке...» (1,136). Звездное небо и прыжок в раек были только в цирке, в мире искусства; в реальной жизни он оказывается в плену жестоких обманов. Он ушел из цирка, поверив в то, что Нора его любила; в финале он выходит из дома, перестав притворяться мальчиком, не стесняясь больше своего обличия карлика, потому что он переполнен радостью: возможно, у него был сын. *Возможно, peut'être*, *The grand potato*, как каламбурит в своей поэме Джон Шейд:

*L'if, lifeless tree! Your great Maybe, Rabelais;
The grand potato. (PF: 52, ll 501-2).*

Речь идет о другом, великом *Peut'être*. Крылатое существо, Эльф, из числа тех, кто преодолевает гравитацию, потому и Картофельный, что он живет и умирает в балаганах *Peut'être*.

Этилог.

Брайан Бойд, упоминая в своей двухтомной биографии «один из худших рассказов Набокова» «Картофельный Эльф», сообщает, что во введении к английскому переводу рассказа через пятьдесят лет Набоков признавался, что

забыл, когда и зачем он был написан (Boyd, *Vladimir Nabokov. The Russian Years: 230*). Это он всерьез сказал или совершил очередной обман, надул серьезного биографа?

Библиография

Блок – А. А. Блок, *Собрание сочинений* в восьми томах. – М.: ГИХЛ, 1960-63.

Бойд – Brian Boyd, *Vladimir Nabokov. The Russian Years*, Princeton: Princeton UP, 1990.

Гудкова – В. В. Гудкова, *Ю. Олеша и Вс. Мейерхольд*. – М.: Новое литературное обозрение, 2002.

ЛкГА – *Любовь к трем апельсинам* (журнал, 1914-16. СПб.)

Набоков:

CP – Владимир Набоков, *Собрание сочинений русского периода* в 5 тт. – СПб.: Симпозиум, 1999-2000.

CA – Владимир Набоков, *Собрание сочинений американского периода* в 5 тт. – СПб.: Сипозиум, 1997-99.

BS – Vladimir Nabokov, *Bend Sinister*, New York: Vintage International, 1990.

L – Vladimir Nabokov, *Lolita*, New York: Vintage International, 1997.

PF – Vladimir Nabokov, *Pale Fire*, New York: G.P. Putnam's Sons, 1962.

RLSK – Vladimir Nabokov. *The Real Life of Sebastian Knight*. New York: Vintage International, 1992.

Шестов – Лев Шестов, *Сочинения* в 2-х тт. – М.: Наука, 1993.

