



## Г. САВЕЛЬЕВА

### Кукольные мотивы в творчестве Набокова

И все мне кажется, что я перед ящиком с куклами, гляжу как движутся передо мною человечки и лошадки: часто спрашиваю себя: не обман ли это оптический, играю с ними, или, лучше сказать, мною играют как куклою; иногда, забывшись, схвачу соседа за деревянную руку и тут опомнюсь с ужасом...

Гёте. Страдания молодого Вертера

Кукла впервые становится героем произведения в творчестве немецких романтиков. Мотив оживающей куклы оказывается основным в «Песочном человеке» Гофмана и в «Щелкунчике», где появляется также тема кукольного царства<sup>1</sup>. Безусловно, сама возможность обращения к подобным темам связана с популярным у романтиков жанром фантастической повести. На исходе жанра кукольные мотивы из *предмета* искусства становятся его *приемом* и используются как метафора, как аллегория и даже как символ с очень широким набором значений. Кукла становится носителем идеи «механичности» и самого героя, и его судьбы, что основано на представлении об управляемости куклы чужой волей. С образом и подобием

<sup>1</sup> На русской почве в начале XIX в. гофмановский сюжет автомата получил широкое распространение, от «Пагубных последствий необузданного воображения» Антония Погорельского до «Вальтера Эйзенберга» К. Аксакова, где реальную девушку принимают за куклу. Особое развитие он получил в творчестве В. Ф. Одоевского. В его цикле «Пестрые сказки» мотив кукольного царства является сквозным, а героями двух последних сказок оказываются девушка, превращенная в куклу («Сказка о том, как опасно гулять девушкам по Невскому проспекту»), и деревянная кукла Кивакель («Та же сказка, только наизворот»). Генетически этот мотив восходит к мифологическому образу оживающей статуи.

куклы ее творцу связан мотив подмены, замены человека куклой, и идея игры. Тема же кукольного царства вводит представление о сказочности, необыкновенности или театральности и даже фальшивости описываемого мира, а также создает возможность взгляда на него в определенном масштабе — с некоей высшей точки, что организует дистанцию, которая позволяет по-новому изобразить окружающую действительность<sup>2</sup>.

В двадцатом столетии ситуация повторяется. Кукла сначала является целью искусства<sup>3</sup>, а затем уже в постсимволизме и его средством: художественным приемом, способом изображения действительности часто алогичного, абсурдного мира.

В творчестве Набокова кукольные мотивы появляются в различных произведениях (например, в «Картофельном эльфе», герой которого и родился карликом лишь потому, что его отец испугал мать восковой куклой). Но есть произведения, где они играют очень важную, если не центральную роль.

Обзор кукольных мотивов у Набокова, нарушая хронологию, хотелось бы начать с «Приглашения на казнь», поскольку именно в этом произведении писатель рисует картину ненастоящего, пародируемого, театрально-фальшивого кукольного мира, в котором существует обреченный на казнь главный герой — Цинциннат.

В первую очередь, это решается на уровне метафор, т. к. герой окружен «живыми» предметами и явлениями природы: «в три ручья плачущие ивы», дорога, вползающая в расселину змеей, брыкающийся «громкоголосый стул, никогда не почевавший на одном и том же месте», «шепелявые туфли», танцующие чашки, поднос, укоризненно произносящий звонкое имя героя, «толстенький, на таксичьих лапках саквояж», многорукая люстра, которая, плачясь и лучась, путешествует в туманах плафонной живописи, не находя себе пристанища, а очищенный карандаш является «просвещенным потомком указательного перста»<sup>4</sup>.

Помимо характерного для темы мотива *оживления мертвого* есть и обратный мотив *смертьвления живого*. Герой живет

---

<sup>2</sup> В первую очередь, тут можно вспомнить Гоголя и Салтыкова-Щедрина, творчеству которых посвящена работа Василия Гиппиуса «Люди и куклы в сатире Салтыкова-Щедрина» (Пермь, 1927), где Гиппиус связывает использование кукольных сюжетов с типично романтическими мотивами «смертьвления живого» и «оживления мертвого». Набоков мог быть знаком с работой В. Гиппиуса.

<sup>3</sup> Например, в достаточно эпигонском произведении П. Чаянова «История парикмахерской куклы».

<sup>4</sup> Набоков В. Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 4. С. 6. Далее ссылки на это издание — в тексте.

в «сегодняшнем», наскоро сколоченном и покрашенном мире», где луна — то абрикосовая, то светит «серым сальным отблеском», а на дворе разыгрывается «просто, но со вкусом поставленная летняя гроза» (IV, 73). Эти образы вводят тему декоративности окружающего мира, театральность которого замечает и сам герой. Этот мир в финале разваливается, как декорация: падают плоские деревья («с боковой тенью по стволу для иллюзии круглоты» — IV, 129), рассыпаются картонные кирпичи, а единственным (и неожиданно выросшим) человеком оказывается Цинциннат, который разгадал «главную пружину» этого устройства мира, основанного на чувстве страха.

Все остальные герои оказываются куклами, причем их «кукольность» постепенно усиливается. В начале это лишь намеки: восковой пробор или тряпица на парике, стражник «в песьей маске с марлевой пастью», кукольный румянец на медальонном лице Марфиньки, жены героя, которой он говорит: «Пойми <... , что мы окружены куклами и что ты кукла сама» (IV, 6, 81) и особенно — блестящий, бодренький, кругленький, в желтеньком паричке, сахарный толстячок-палац Пьер с фарфоровым взглядом и наливным, как восковое яблочко, лицом. Именно в его руках неожиданно появляется ящичек... Полишинеля (т. е. комической балаганной куклы). Интересно само имя героя, восходящее к итальянской комедии масок, подарившей балагану такой жанр, как арлекинада. Однако в треугольнике Цинциннат—Марфинька—Пьер он играет роль, противоположную Пьера, что, впрочем, не противоречит характеру (и имени) русского аналога Полишинеля — Петрушке<sup>5</sup>.

История жизни самого Цинцинната тоже связана с куклами. Еще в детстве в канарееочно-желтом доме его, как и других детей, готовили к «благополучному бытию взрослых истуканов» (IV, 54). Затем он сам начинает работать в мастерской игрушек: «Он долго бился над затейливыми пустяками, занимался изготовлением мягких кукол для школьниц, — тут был и маленький волосатый Пушкин в бекеше, и похожий на крысу Гоголь в цветистом жилете, и старишок Толстой, толстоносенький, в зипуне и множество других, например: застегнутый на все пуговки Добролюбов в очках без стекол» — все то, что герой называет «мифическим девятнадцатым веком» (IV, 14).

«Вышколят, буду совсем деревянный», — сетует Цинциннат и, наклоняя свою полую, отверстую голову, думает: «Ошибкой

---

<sup>5</sup> См. об арлекинаде: Некрылова А. Ф. Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища. Конец XVIII — начало XX века. Л., 1988. С. 162, 88.

попал я сюда <... в этот страшный, полосатый мир: порядочный образец кустарного искусства, <... и вот обрушил на меня свой деревянный молот исполинский резной медведь» (IV, 51). Вот этот исполинский резной медведь (который, вероятно, является детской игрушкой<sup>6</sup>) и определяет масштаб мира, окружающего героя. Однако он сам в начале еще меньше остальных персонажей, которых он хоть и называет куклами, но боится.

Пытаясь разгадать секрет этого мира, найти пуповину, которой он когда-то соединялся с живым настоящим миром, Цинциннат находит лишь «дырочку в жизни», которая осталась от этого соединения, и, преодолевая ужас смерти, он сравнивает его с неистовым отказом ребенка выпустить игрушку, вспоминая при этом смерторадостных мудрецов, что живали некогда в *вертепах* и тоже преодолевали страх смерти. Он понимает, что вокруг него кукольный мир, который потерял связь с кукольником, с живым миром и получил самоуправление. Здесь слово человек — страшное, забытое слово, здесь шоколадные бури в чашке с какао. Это гротескный мир, в котором разыгрывается в стиле фарса подготовка к смертной казни.

Мистификация побегов и появлений палача в виде друга-арестанта; обморок-вальс Цинцинната; палач в роли суженого и крики «горько» и «на брудершафт» во время визитов к «отцам города»; иллюминация по случаю казни, названной представлением, вход на которое будет производиться по талонам циркового абонемента; картиавящие голоса героев, сентенции типа: «Смерьте до смерти» и программка казни, сопровождаемой премьерой оперы-фарса «Сократись, Сократик» и распродажей дамских кушаков... Все эти фарсовые элементы вполне соотносятся с традицией кукольного театра, особенно с петрушечной комедией, одной из обязательных сцен которой была женитьба<sup>7</sup>.

Есть здесь и так называемые балаганные пары<sup>8</sup> — братья жены (один с золотыми волосами, второй — брюнет), каламбуриющие по поводу казни; еще одна пара: «некто в красных шароварах» (IV, 126), осыпавший ведром конфетти молодца

<sup>6</sup> Медвежья комедия (популярное в народе ярмарочное увеселение) породила также огромное количество деревянных фигурок медведей (с молотом и без, настоящих «образцов кустарного искусства». См. об этом: Некрылова А. Ф. Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища». С. 39—59.

<sup>7</sup> Некрылова А. Ф. Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища. С. 78.

<sup>8</sup> Балаганская пара представляла собой кукол, которые были закреплены на одной опоре и всегда появлялись вместе.

с хлебом-солью в руках; и, наконец, главная пара: адвокат—прокурор, которые появляются сначала в гриме и париках (не просто куклы, а ряженые куклы), т. к. по закону должны быть единоутробными братьями, а в конце — из Родрига Ивановича и Романа Виссарионовича превращаются в помощников палача Родьку и Ромку<sup>9</sup>: «Прошу любить и жаловать», — представляет их руководитель казни: «Молодцы с виду plugавые, но зато усердные». — «Рады стараться», — отвечают они и одинаково поворачиваются их одинаковые головки на тощих шеях (IV, 120). Это типичный образец диалога, которым в кукольном театре представляли героев.

Действие в конце переходит в откровенно театральный план, и палач вежливо просит: «Свет немножко яркий... Если бы можно... Вот так, спасибо. Еще, может быть, капельку...» (IV, 129). А когда рушатся стены и картонной тюрьмы, и картонного эшафота, и все разбегаются, последней бежит женщина в черной шали, которая несет на руках маленького, как личинку, палача. Набоков рисует в «Приглашении на казнь» абсурдный мир абсурдных вещей. Само время в этом мире «крашеное», как говорит Цинциннат: каждые полчаса часовой смывает на циферблате стрелку и сам вызывает время, поэтому он и называется часовым.

Мать Цинцинната — Цецилия — рассказывает об уродливых, бессмысленных «нетках», бесформенных предметах, которые приобретают образ и гармонию лишь в специально искривленном «диком» зеркале, но этот мир не только искривленных зеркал, но и искривленных понятий. Причем в создании гротескных образов Набоков использует и мотив куклы, и мотив кукольного царства, и даже образы театра теней, тема которого вводится эпиграфом из «Рассуждения о тенях» вымыщенного автора: «Как сумасшедший мнит себя Богом, так мы считаем себя смертными» (IV, 5). Герои романа прозрачны, как призраки (за исключением Цинцинната), и тема страха смерти является сквозной. Заданный же эпиграфом мотив сумасшествия возомнившего себя настоящим кукольного мира позволяет по-новому взглянуть на жанр произведения как на антиутопию. И таким образом можно сделать вывод о том, что кукольные мотивы в этом романе не только вносят особый колорит в образную систему, но и вводят определенный философский и социально-исторический план, характерный для жанра антиутопии.

---

<sup>9</sup> Характерна полемическая заостренность имен по отношению к роману Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание».

Есть еще один маленький эпизод, также разыгранный гротескно: игра жертвы и палача в шахматы, сделанные по ста-ринному арестантскому рецепту из хлебного мякиша, что позволяет перейти к рассмотрению «Защиты Лужина». В этом романе есть целый пласт очень сложно переплетенных сквозных мотивов и куклы как таковой, и марионетки, и кукольно-шахматного (в данном случае) мира, и просто — игры. В сущности, на протяжении всего романа героя окружают различные фигуры: и сами шахматы, и статуи<sup>10</sup>, и манекены, и автоматы, не говоря уже о муляжах, чучелах и просто игрушках.

Набоков начинает роман в переломный для героя момент, когда он теряет не только детство, связанное у Набокова с темой утраченного рая, дома, России, но теряет фактически и себя, свою личность, теряя имя. Он узнает, что с завтрашнего дня его будут звать просто Лужин, причем героя будут так называть на протяжении всего романа. Первый, страшный для него, «безымянный» день начинается встречей на вокзале с марионетками в стеклянном ящике, которые являются образом-символом, соединяющим несколько тем: и мотив судьбы<sup>11</sup>, и мотив стеклянной преграды, отделяющей от мира жизнь героя, и мотив автомата, который будет развиваться в плане механистичности, машинальности лужинского бытия. Этот мотив развивается в разных вариантах. Он задан и в описании рычага испортившейся машины (метафора шахматной ничьей, которая после детских блестательных побед начинает преследовать героя), и в идее подчиненности Лужина чьей-то неведомой воле, когда «некто, — таинственный, невидимый антрепренер, — продолжает его возить с турнира на турнир, после того как шахматный «опекун» (II, 54) Валентинов, обладающий чертами злого гения, на время оставляет Лужина. Кроме того, сам описываемый Набоковым мир обладает некоей автономией действия по отношению к герою: папироса как будто сама всасывается в рот, угодливое воспоминание не только подсказывает название курорта, но и помещает Лужина в уже созданную, готовую гостиницу, некий заботливый гений разбрасывает скамейки в саду, а во время игры с Турати шахматный столик с расставленными фигурами сам оказывается между партнерами.

---

<sup>10</sup> Различных статуй, кстати, много и в «Приглашении на казнь», причем в очень уродливом и гротескном варианте.

<sup>11</sup> Автомат оказывается испорченным, и навеки испорченной теперь окажется жизнь героя, а голые, висячие ножки марионеток в финале превратятся в ноги самого Лужина, которые так же беспомощно будут висеть в окне.

Сам герой также похож на некий сложный механизм и не случайно оказывается в магазине играющих и говорящих аппаратов. Он любит всяческие умные и совершенно ручные счетные и пишущие машинки, любит граммофон, бархатно поющий шоколадного цвета шкафчик. А когда Лужин мечется в финале по квартире и наконец замирает, приняв последнее решение выпасть из игры, то жена говорит ему: «Стоп — машина» (П, 149).

Возвращаясь к марионеткам, нужно сказать, что кроме всего прочего, они находятся в стеклянном ящике, а ящиков, различных футляров в романе также много: и ящик с шахматами, и ящик фокусника, и лакированная шкатулка, и ящик с сигарами в доме родителей жены, и ящик во сне (сионим подсознания героя), в который нужно запрятать сопротивляющийся образ противника — Турати и положить обратно... зашевелившиеся было шахматные фигуры во время мнимого выздоровления Лужина. Стеклянный футляр — символ жизни героя, отгороженной от всего мира «призрачной» преградой. Дважды он пытается преодолеть ее, когда из шахмат возвращается в жизнь, и именно тогда возникает у Набокова образ балагана, в котором «расписная бумажная завеса прорывается звездообразно, пропуская живое, улыбающееся лицо, появившееся неведомо откуда, и звучит голос, как будто всю жизнь звучавший под сурдинку и вдруг прорвавшийся сквозь привычную муть» (II, 55—56)<sup>12</sup>. И во второй раз так же звездообразно разбивается окно в финале романа, когда герой разбивает стекло, но на этот раз он видит не лицо, а черную дыру, но голос слышит. Это голос жены, которая из соседнего окна<sup>13</sup> кричит: «Лужин, Лужин».

Появляются несколько раз в романе манекены<sup>14</sup> в виде восковых фигур. Еще в Петербурге из витрины парикмахерской смотрят на Лужина три восковые дамы с розовыми ноздрями. И поскольку сюжет романа построен на повторе, то и в конце герой видит в окне писчебумажного магазина бюст воскового мужчины с двумя лицами (печальным и радостным), поочередно распахивающего то слева, то справа пиджак: в левом

<sup>12</sup> Характерно, что сурдинка также является механическим устройством, изменяющим силу звука голоса и, возможно, его тембр.

<sup>13</sup> Окон, а также других стеклянных преград (как и стихии стекла) в романе много. Например, светящиеся стеклянные двери в шахматном кафе, где возникает почти балаганный вертлявый голос, объявляющий перерыв.

<sup>14</sup> Так манекеном в цилиндре назван один из любимейших книжных героев лужинского детства Филеас Фогг.

кармане его жилета воткнуто самопищущее перо, окропившее белизну чернилами, справа же — перо, которое не течет никогда. Этот двуликий мужчина, двойник самого Лужина, вполне может символизировать собой черно-белого шахматного бога. Он очень нравится Лужину, который даже хочет его купить. Затем снова герой видит восковую женскую голову, попадая уже в берлинскую парикмахерскую и пытаясь этим спутать ходы предполагаемого противника.

Нет необходимости перечислять все статуи и статуэтки в виде бронзовых мальчиков, оживших амуром с камушками вместо стрел и бородатых бронзовых карл, поскольку главным образом идея куклы реализуется через шахматы. Во-первых, сам Лужин становится своеобразной шахматной марионеткой, которая хоть и считает, что все в ее воле и власти, но все же управляема шахматными силами, воплощением которых являются шахматные фигуры. Они даже названы куклами несколько раз: и когда воображение отца-Лужина рисует белокурого вундеркинда, вокруг которого множество старииков сидят за досками, «густо уставленными вычурными куклами» (II, 42), и во время партии с Турати, где описано преображение двух шахматных сил в резные, блестящие лаком куклы, которые оказываются одеревеневшими шахматными величинами, когда их снимают с доски, а потом складывают в маленький гробик.

Идея же подобия кукле самого Лужина реализуется по-разному: и в его детской игре, когда, завернувшись в тигровый плед, он изображает одинокого короля, и в его шахматном сне, где простирались все те же шестьдесят четыре квадрата, великая доска, посреди которой дрожащий и совершенно голый стоял Лужин, ростом с пешку, и вглядывался в неясное расположение огромных фигур, горбатых, головастых, венценосных<sup>15</sup>. Вся трагедия героя состоит в том, что он оказывается не королем, а пешкой в этой игре, а весь мир начинает воспринимать как шахматную партию: вот этой липой ходом коня можно взять телеграфный столб, шахматный конь стоит посреди площади и т. д. Люди также часто описываются как куклы. Так Турати с его каламбурно-шахматным именем (от слова *tura*) тараторит, качая головой: «Тар-тар-третар», а фотографы, как китайские болванчики, кивают головами. Есть даже в своем роде балаганская пара. Это Курт и Гюнтер, которых одновременно можно видеть сразу во всех местах.

---

<sup>15</sup> Кроме того, во время блужданий Лужина после партии его ноги начинают превращаться в основание шахматной фигуры.

Использует Набоков и характерный для представления прием путаницы и неразберихи. Неоднократно играет писатель и масштабом описываемого мира: крошечные шахматы с цепкими коготками, умещающиеся на ладони, и шахматы исполинские... Или игра в веселую географию, когда Лужин с женою путешествуют по географической карте. Вообще, игра — один из основных приемов Набокова в этом романе. Помимо игры в шахматы, герои играют в разных литературных персонажей, в мнения (героиня и ее маменька), сам Лужин в детстве любил играть в картины (пузеля), когда в единое целое собирался калейдоскопически расколотый мир, в котором также оказывается герой, когда его отражения в двух зеркалах разбиваются на бесконечное множество все уменьшающихся за шахматной доской Лужиных. Играет в романе и сам Набоков: во-первых, двумя шахматными цветами, разделение на которые достаточно условно. Это мир, лишенный цвета, а два начала, обычно символизирующие добро и зло, могут (как и противники в шахматной партии) меняться местами. Играет писатель и светотенью. Поэтому очень много в романе и теневых фигур, и различных призраков. Призрачным оказывается само искусство Лужина, а шахматные призраки и тени прорываются в жизнь героя, пытающегося жить без шахмат. Призраки уносят шахматы и с неоконченной партии. Все это создает своеобразный театр теней, в который, как цветовая мелодия, лейтмотивом врывается красный цвет.

Идея игры-перевертыша реализуется в контексте романа по-разному. Так шахматная жизнь героя приносит одновременно и жгучую радость, и гибель, а псевдореальная жизнь эмигрантского мирка только кажется герою подлинной и настоящей. На самом деле она оказывается лубочной имитацией русской жизни, с ненастоящими бабами в цветистых платках на картинах, с куклами в сарафанах и с сарафанным воздухом в доме тещи героя, где гости составляют на «шахматном» паркете некие замысловатые комбинации.

Перечислить все многообразие используемых в романе кукольных мотивов в пределах одной работы не представляется возможным. Невозможно и однозначно трактовать финал, ведь фактически Лужин совершает своеобразный подвиг, прерывая бесконечную партию и таким образом восстанавливая свою личность, возвратив имя. Но с другой стороны, перед ним, под ним угодливо расстилается шахматная вечность с темными и светлыми квадратами окон, и этот ход оказывается также просчитанным его шахматной судьбой.

Можно сказать лишь, что в отличие от «Приглашения на казнь», где кукольные мотивы несут определенную идеиную нагрузку, соединяя сатирический и нравственный элемент, в «Зашите Лужина» они используются более универсально. Образы различных кукол, обобщение которых поднимается до уровня символа, создают своеобразный фантастический колорит романа.

