

ОПТИЧЕСКИЕ СТРАТЕГИИ В. НАБОКОВА: ВИЗУАЛИЗАЦИЯ ПОТУСТОРОННОСТИ В РОМАНЕ «ДАР»

Чакина Л.Л.

ФГБУ ВПО «Саратовская государственная консерватория (академия) имени Л.В. Собинова», Саратов, Россия (410012, г. Саратов, просп. Кирова С.М., д. 1), e-mail: milachakina17@yandex.ru

Данная статья – результат исследования феномена новой визуальности, реализованного в произведении словесного вида искусства – в романе В. Набокова «Дар». Статья посвящена выявлению приёмов, с помощью которых создаётся новый, отчётливо зримый образ мира и человека, то есть определению особых визуальных стратегий, позволяющих утверждать принадлежность созданного В. Набоковым образного строя явлению новой визуальности. Были определены и проанализированы две визуальные стратегии – *метод опосредованного зрения* и *сдвиг фокуса*. Набоков использует один из приёмов Возрождения – *полиэкранный*, который является частным случаем важнейшего набоковского метода – *опосредованного зрения*, реализующегося на всех уровнях текста, и вводит комплекс визуальных мотивов: *зеркала, призматических мерцаний автора в персонажах, отражений, перевёрнутого мира* и других. Сдвиг фокуса представляет собой перемещение взгляда от «переднего плана настоящего» к «дальнему прошлому», и к «ещё более дальнему плану – будущего» Первоначальное зрительное впечатление является как бы толчком, рождающим далее воспоминания, которые затем оформляются в художественное произведение, в образы вневременные. Кроме того, исследуется связь категории потусторонности с феноменом новой визуальности.

Ключевые слова: В. Набоков, новая визуальность, опосредованное зрение, сдвиг фокуса, потусторонность.

OPTICAL STRATEGIES OF NABOKOV: VISUALIZATION OF OTHER-WORLDLINESS IN THE NOVEL "THE GIFT"

Chakina L.L.

Saratov State Conservatory (academy) named L.V. Sobinov. Saratov. Russia (410012, Saratov, prospect Kirova S.M., 1.), e-mail: milachakina17@yandex.ru

This article studies the phenomenon of new visuality actualized in the verbal text of Nabokov's novel "The Gift" revealing methods of creating a new clearly visible image of the world and man and defining special visual strategies which prove that imagery phenomenon created by Nabokov belongs to the new visuality. The author defines and analyzes two visual strategies – *the method of indirect vision* and *the shift of focus*. Nabokov uses one of the Renaissance techniques – *split screen*, which is a specific form of Nabokov's most important method of *indirect vision*, realized at all levels of the text, and introduces a set of visual motifs such as *mirrors, prismatic flicker of the author in the characters, reflections, inverted world* and others. The *shift of focus* means transition from “*the front end of the present*” to the “*far past*”, and to “*even more far – future*” Initial visual impression is like an impulse, giving rise to further memories, which are then turned in the work of art into eternal images. In addition, the link between category of other-worldliness and the phenomenon of new visuality is explored.

Keywords: V. Nabokov, new visuality, indirect vision, shift of focus, other-worldliness.

Художественные эксперименты конца XIX – начала XX века приводят к тому, что об оптике как об особом мировидении, о совокупности визуальных эффектов становится возможным говорить не только применительно к репрезентативным видам искусств. Творчество В. Набокова подтверждает мысль о сближении искусств вербальных и визуальных, так как его произведения полны оптических эффектов, иллюзий, описаний машин зрения, они отражают не только особое видение автора, но и новую модель зрения, сложившуюся в результате технических, эстетических и других изменений.

На первый взгляд мир, творимый В. Набоковым, наполненный визуальными образами, подчиняется привычным закономерностям зрительного восприятия. Выражаясь метафорически, набоковский мир кажется построенным в соответствии с законами «прямой перспективы». Однако более глубокое изучение визуальных образов, созданных В. Набоковым, позволяет говорить о принадлежности их явлению *новой визуальности*.

На страницах последнего русского романа В. Набокова «Дар» читатель встречает образ вымышленного художника Романова. Поэтапно анализируя творческий путь художника, В. Набоков показывает своё собственное становление как писателя: «пройдя все искусства модернизма (как выражались), он будто бы пришел к обновленной, – интересной, холодноватой, – фабульности». Эти этапы представлены в виде картин – начиная с сюрреалистического портрета мадам Д'Икс, голой с отпечатками корсета на животе и держащей себя самоё, уменьшенное в три раза, далее – картина, представляющая алмазное ожерелье, лежащее на панели у столба, на котором наклеено объявление о его пропаже, следующий период творчества – картина «Осень», портняжная болванка с прорванным боком, «в которой знатоки находили грусть и выразительность более чистого качества» [3, 53]; и последняя картина – «четверо горожан, ловящих канарейку», «все четверо в чёрном, плечистые, в котелках (но один почему-то босой), расставленные в каких-то восторженно-осторожных позах под необыкновенно солнечной зеленью прямоугольно остриженной липы, в которой скрывалась птица...» [3, с. 54]. Писатель не только раскрывает этапы собственного творчества, но и определяет тот круг тем, который будет им разрабатываться. Набоков показывает и черты литературы модернизма: метаописательность и обнажение приёма, и степень отношения реальности жизни и реальности искусства (в картине с канарейкой, будто бы улетевшей из клетки сапожника – Канариенфогеля, реального соседа художника Романова), тема карикатурности жизни; в картине «Осень» (та, что с портняжной болванкой) – возникает мир набоковских человекоподобных существ. Тема мены человеческого и вещественного. В другом эпизоде романа «Дар» Набоков пишет о жалости, вызванной бутылочным осколком или втоптанном в грязь фантиком, люди становятся неживыми куклами, манекенами, а вещи волшебным образом оживают, преображаются и вызывают чувства и эмоции. Но презентировав собственную эстетическую программу, писатель делится и своими опасениями: «Меня неопределенно волновала эта странная, прекрасная, а все же ядовитая живопись, я чувствовал в ней некое предупреждение, в обоих смыслах слова: далеко опередив мое собственное искусство, оно освещало ему и опасности пути» [3, с. 54]. Тем, что для подобной демонстрации Набоковым выбраны именно картины, подчёркивается важность именно визуальных образов в его творчестве.

Ю. Левин называет «Дар» *производственным романом*, в том смысле, что Набоков в нём показывает, *как* он пишет книги, обнажает приёмы и методы. Именно эпизод с Романовым приоткрывает дверь в творческую лабораторию писателя.

Однако несмотря на «искус модернизма» аналог набоковской визуальности можно найти и в традиционной живописи – на полотнах художников Возрождения, которые часто использовали в своих картинах *полиэкранный* эффект, как бы картину в картине – пейзаж в отворённой двери или окне, или, чаще, маленькое зеркальце с отражающимся в нём интерьером, и, главное, – пишущим эту картину художником. Эта аналогия кажется нам вполне оправданной, так как В. Набоков сам формулирует суть этого приёма в романе «Пнин», один из героев которого юный художник Виктор однажды видел: «... перспективу улицы и себя, и это напоминало микроскопический вариант комнаты (с крошечными людьми, видимыми со спины) в том совершенно особенном и волшебном выпуклом зеркальце, которое полтысячелетия назад любили вписывать в свои подробнейшие интерьеры, позади какого-нибудь насупленного купца или местной мадонны, Ван Эйк, Петрус Христус и Мемлинг» [4, с. 87].

«Дар» – роман о рождении романа. На уровне композиционной структуры представляет собой своеобразный *полиэкранный* роман. Главный персонаж молодой поэт, русский эмигрант Фёдор Константинович Годунов-Чердынцев является одновременно и героем его и автором. По прочтении становится ясным, что роман В. Набокова заключает в себе роман Фёдора Константиновича, и, за исключением эпиграфа и окончания – онегинской строфы, тождествен ему. Кроме того, принцип *полиэкрана* связан с важнейшей категорией отражений, призматических преломлений в творчестве В. Набокова, вводит целый комплекс «зеркальных» мотивов и вместе с ними мотив опрокинутого мира, то есть этот принцип присущ всему творчеству писателя. *Полиэкранный* роман является частным случаем воплощения одного из главных набоковских методов – *метода опосредованного зрения*.

Роман начинается с того, что главный герой перечитывает свою только что вышедшую книгу стихов о детстве. Перечитывает так, словно не *он* написал её; так, как прочёл её доброжелательный и чуткий критик, написавший хвалебный отзыв, который оказался жестоким первоапрельским розыгрышем его приятеля Александра Яковлевича Чернышевского. На вечере у Чернышевских среди гостей Фёдор Константинович замечает юношу, схожего с ним «не чертами лица, <...> но тональностью всего облика» [3, с. 31]. Фёдор видит умершего застрелившегося сына Чернышевских Яшу. Как кажется, видит Яшу и Александр Яковлевич: «...как бы теряя равновесие, с судорожным усилием, Александр Яковлевич снова отрывал взгляд от него, продолжая рассказывать всё то молодецки смешное, чем обычно прикрывал свою болезнь» [3, с. 32]. Но оказывается, что это Фёдор

пытается увидеть гостиную глазами Александра Яковлевича: «А может быть, – подумал Фёдор Константинович, может быть это всё не так, и он (Александр Яковлевич) вовсе сейчас не представляет себе мёртвого сына, а действительно занят разговором...» [3, с. 33]. Возникает особый оптический эффект уплотнения потустороннего и истончения реальности: гости становятся прозрачными, в то время как облик Яши проступает всё явственнее: «...несмотря на свой чисто умозрительный состав, ах, как он был сейчас плотнее всех сидящих в комнате! <...> Яша был совершенно настоящий и живой, и только чувство самосохранения мешало взглянуть в его черты» [3, с. 33]. Так главный герой Годунов-Чердынцев пытается увидеть и видит мир глазами Александра Яковлевича Чернышевского. Эти попытки «окинуть окрестности» другими глазами можно считать реализацией *метода опосредованного зрения*, но уже на сюжетном уровне.

Все эпизоды с Александром Яковлевичем так или иначе связаны с магистральной темой творчества Набокова – потусторонностью. Трагедия Александра Яковлевича – утрата сына, является как бы искажённым отражением несчастья самого Фёдора Константиновича, потерявшего отца, знаменитого путешественника и исследователя чешуекрылых. Чем больше Фёдор Константинович сравнивает горе Чернышевских и свою утрату, тем более созвучными они ему кажутся. Александр Яковлевич не может смириться с потерей сына, и развившаяся душевная болезнь пробивает брешь в стене реальности, через которую проникает потусторонность. Он безуспешно пытается вести борьбу с призраками с помощью резиновых туфель и непромокаемого плаща. Страдания Чернышевского кажутся Фёдору Константиновичу «издевательской вариацией на тему его собственного, пронзённого надеждой, горя, – и лишь гораздо позднее он понимает всё изящество короллария и всю безупречную композиционную стройность, с которой включалось в его жизнь это побочное звучание» [3, с. 83]. Здесь возникает мотив отражений и преломлений. Эпизоду в больнице предшествует приезд матери Фёдора, которая не верит в смерть мужа. Её надежда вселяет в молодого человека, примирившегося со смертью отца, страх перед его призраком, лишённым сверхъестественности, перед его обыденностью: «Когда же, преодолевая ощущение фальши в самом стиле, навязываемом судьбе, он всё-таки заставлял себя вообразить приезд живого отца <...> его охватывал, вместо счастья, тошный страх, – который, однако тотчас исчезал <...> когда он эту встречу отодвигал за предел земной жизни» [3, с. 79]. И молодой поэт и отец погибшего Яши видят по сути одно и то же. Только «чувство самосохранения» Фёдора, не позволяющее ему взглянуть в воплощающиеся, приобретающие телесную плотность призраки, спасает его душевное здоровье, так необходимое поэту, который, по словам В. Набокова, должен не только разъять мир на составные части и отделить их от прежнего смысла, но и создать из этих частей новый мир, что душевнобольной сделать не может [5].

Страшно узреть потустороннее, находясь в пределах жизни, невозможно при этом сохранить рассудок. Погибший Яша, увиденный глазами Александра Яковлевича, своеобразная контрабанда, добытая за закрытой до времени границей.

В конце романа Александр Яковлевич умирает. На пороге смерти размышляет о том, что же будет с ним дальше и будет ли что-нибудь. Смерть представляется ему самому метафорой рождения: «Страшно больно покидать чрево жизни» [3, с. 280]. В автобиографии «Другие берега» тем же вопросом задаётся В. Набоков: «если жизнь – только узкая полоска света между двумя равноценными чёрными вечностями, почему человек не испытывает ретроспективного ужаса перед своим рождением, как перед смертью»?

Умирая, Чернышевский боится расстаться с призраком Яши, потерять сына ещё раз, и тут же говорит, что после его смерти некому будет являться в обоих смыслах, то есть тот Яша, которого видел только Александр Яковлевич, уйдёт вместе с ним. Оптимистически звучит последнее заблуждение Александра Яковлевича: «“Какие глупости, конечно, ничего потом нет”. Он вздохнул, прислушался к плеску и журчанию за окном и повторил необыкновенно отчётливо: “Ничего нет. Это так же ясно, как то, что идёт дождь”. А между тем за окном играло на черепицах крыш весеннее солнце, небо было задумчиво и безоблачно, и верхняя квартирантка поливала цветы по краю своего балкона, и вода с журчанием стекала вниз» [3, с. 281]. Это последнее заблуждение выступает некоторым гарантом бессмертия.

Набоков на «ткани» своих произведений изображает вензелеобразный узор судьбы, рапорт которого образован трофеями какой-то сказочной ловитвы, в которой участвуют персонажи (особенно творцы) и сам автор. Они заняты поиском в настоящем подтверждения знакам и предупреждениям судьбы, постоянно обращаясь к прошлому, видимому как бы из настоящего. Но воображение, отклоняясь от фактической правды, неизменно восполняет лакуны утерянного минувшего. Герой «Дара» Фёдор Константинович Годунов-Чердынцев рассуждает об этом, перечитывая только что вышедшую книгу своих стихов о детстве: «Странно, каким восковым становится воспоминание, как подозрительно хорошеет херувим по мере того, как темнеет оклад, – странное, странное происходит с памятью <...> воспоминание либо тает, либо приобретает мёртвый лоск, так, что взамен дивных привидений нам остаётся ворох цветных открыток» [3, с. 17]. Но именно воспоминания Фёдора Константиновича, претерпевшие метаморфозу в перегонном кубе его воображения, становятся поэзией. Вдохновение сдвигает фокус видения героя, и он «как возвратившийся путешественник *видит* в глазах у сироты не только улыбку её матери, которую в юности знал, но ещё аллею с жёлтым просветом в конце, и карий лист на скамейке, и всё, всё» [3, с. 11]. В лекции «Искусство литературы и здравый смысл» В. Набоков говорит о вдохновении

как об ином видении: «В это мгновение сочетание *увиденных* мелочей – рисунок на обоях, игра света на шторе, какой-то угол, выглядывающий из-за другого угла, – совершенно отделено от идеи спальни, окна, книг на ночном столике; и мир становится так же необычен, как если бы мы сделали привал на склоне лунного вулкана или под облачными небесами Венеры» [5, с. 475]. В этот момент прошлое, настоящее и будущее сливаются в единой точке – «точке искусства». И Фёдор Константинович оказывается в некоем «плюс пространстве», в четвёртом измерении, ощущая вдохновение как инобытие, поэтому кажется, что он пребывает как бы и в прошлом и в настоящем и в будущем (то есть на страницах своего же романа). Визуальная стратегия писателя, обозначенная нами как сдвиг фокуса, осуществляет в тексте смыкание воспоминания и вдохновения.

Книга об отце – вся выстроена на сдвиге фокуса. Фёдор Константинович сходя с трамвая в сыром, мокрым снегом залепленном Берлине, попадает на аллею рождественских ёлок, и, проведя рукой по хвое, оказывается на летней аллее своего имения, видит свой дом, сестру, соскочившую с велосипеда. И это начало вдохновения и как бы его результат (читатель должен помнить, что в этот момент он читает роман Фёдора Константиновича, им уже написанный). От воспоминаний о доме, о своей детской жизни, Фёдор переходит к написанию книги об отце, через экфрастическое описание картины, висевшей когда-то у отца в кабинете «Марко Поло покидает Венецию». Она то и погружает его всё глубже в «плюс пространство» вдохновения. Сначала Он видит путешествие отца со стороны, только представляет его: «*Я вижу* затем, как, прежде чем втянуться в горы, он (караван) вьётся между холмами райски-зелёной окраски» [3, с. 105]; «Особенно ясно я себе *представляю* – среди всей этой прозрачной и переменчивой обстановки, – главное и постоянное занятие моего отца, занятие, ради которого он только и предпринимал эти огромные путешествия» [3, с. 106]. Герой погружается всё глубже, и наконец, путешествие уже становится его воспоминанием, так, словно он непосредственно принимал в нём участие: «В Татцъен-лу по кривым и узким улицам бродили бритоголовые ламы, распространяя слух, что *ловлю* детей, дабы из глаз их варить зелье для утробы моего кодака» или «В тот же день, помнится, был убит белый тибетский медведь и открыта новая змея, питающаяся мышами, причем та мышь, которую *я извлёк* из ее брюха, тоже оказалась неописанным видом» [3, с. 111]. Фокус видения героя резко сдвигается: сначала он видит своё прошлое, неразрывно связанное с прошлым отца, затем воображает таинственные экспедиции отца, вглядывается в своё представление о них, и затем видит своё воспоминание, как действительно пережитое когда-то. «Отверстыми зеницами любви» (как пишет Набоков) герой *видит* то же, что *видел* когда-то его отец.

Формат статьи не позволяет осветить весь спектр визуальных аллюзий В. Набокова в романе «Дар». Но анализ нескольких мотивных «линий» позволил сформулировать две визуальные стратегии, которые писатель использует в данном романе: это *метод опосредованного зрения* и *сдвиг фокуса*.

Список литературы

1. Александров В.Е. Потусторонность. Метафизика, этика и эстетика Владимира Набокова. СПб.: Алетейя, 1999. 320 с.
2. Гришакова М. Визуальная поэтика В. Набокова // Новое литературное обозрение. – 2002. – № 54. – С. 205-227.
3. Набоков В.В. Дар. М.: Слово, 1990. 332с.
4. Набоков В. Пнин / пер. с англ. С. Ильина // Набоков В. Собр. соч. американского периода. В 5 т. Т. 3. СПб.: Симпозиум, 1997. 704 с.
5. Набоков В. Искусство литературы и здравый смысл // Владимир Набоков. Лекции по зарубежной литературе. М.: Независимая газета, 2000. 512 с.

Рецензенты:

Волкова П.С., д.искусствоведения, профессор кафедры социологии и культурологии ФГБОУ ВПО Кубанского государственного аграрного университета, г. Краснодар.

Саввина Л.В., д.искусствоведения, профессор, проректор по научной работе Астраханской государственной консерватории, г. Астрахань.