

УДК 82-95

РАССКАЗЫ В. В. НАБОКОВА О ХУДОЖНИКАХ КАК ЭСТЕТИЧЕСКИЙ МАНИФЕСТ

© *Имхелова Светлана Степановна*

доктор филологических наук, профессор,
Бурятский государственный университет
Россия, 670000, г. Улан-Удэ, ул. Ранжурова, 6
E-mail: 223015@mail.ru

В статье рассматриваются особенности новеллистического творчества В. В. Набокова на примере рассказов о художниках из сборника «Возвращение Чорба»: «Пассажир», «Бахман», «Слово», «Весна в Фиальте». Они привлекаются к анализу в связи с ярко выраженными в них эстетическими представлениями автора о природе творчества, о взаимоотношениях искусства и действительности. Делается вывод о том, что Набоков в рассказах о художниках отразил идею связи двух миров в сознании его излюбленного героя-творца — мира реального и воображаемого, пространства-времени настоящего и прошедшего. Эта идея выявляется в изображении различных качеств художественной натуры набоковского героя, таких как активная работа памяти и сердца, беспокойство, волнение в творческом акте, контрастно противопоставленные равнодушию и бессердечности. Сюжет воспроизведения творческого сознания героя-художника, содержащийся в анализируемых рассказах В. Набокова, рассматривается как часть более широкого процесса — создания своеобразного авторского «текста в тексте» как художнического манифеста писателя.

Ключевые слова: В. Набоков; образ художника; повествовательная структура; авторская концепция творчества.

Для цитирования

Имхелова С. С. Рассказы В. В. Набокова о художниках как эстетический манифест // Вестник Бурятского государственного университета. Сер. Филология. 2020. Вып. 2. С. 27–34.

Излюбленный герой В. В. Набокова — человек, наделенный даром творчества, творческих прозрений. Не только в романах, но и рассказах писателя перед читателем предстает целая галерея героев-художников, которые в своем потенциале способны встать на одну из ступеней восхождения человеческого духа к Богу, к Истине [1, с. 15]. Внутренний мир этих героев приближен к миру личности самого автора, вносящего в свои произведения сильную лирическую струю. Основным сюжетом у Набокова поэтому становится описание процесса творчества героя-художника, в котором отражен процесс создания пространства текста самим автором. Ю. И. Левин увидел в подобном повествовательном дискурсе применение конструкции, подобной «тексту в тексте», т. е. некую «креативную рамку», за счет которой «внутреннее пространство текста размыкается, становится лишь подчиненной частью более широкого мира — мира творчества...» [3, с. 300]. Подобная повествовательная структура в рассказах писателя основывается на авторской концепции творческой личности.

Непосредственное выражение этой концепции можно обнаружить в рассказе «Пассажир» (1927). В его центре — беседа, диалог двух героев, писателя и критика, кстати, безымянных, о соотношении жизни и искусства. Отсутствие имен позволяет прийти к обобщению того вечного спора, который выражен в сожалении героя-писателя о том, что «мы», художники, писатели, занимаемся тем, что «пресный плагиат жизни... приправляем собственными выдумками», не доверяя «гению» жизни, и что не можем обыграть жизнь и достичь абсолютной правды жизни: «...темы жизни мы меняем по-своему, стремясь к какой-то условной гармонии» [4, с. 231], Тогда как герой-критик высказывает противоположное мнение, считая правду искусства выше правды жизни: «Я заступаюсь за слово, — мягко сказал критик» [4, с. 236]. То есть спор идет о том, чему отдать первенство — жизни или искусству, о том, вторично ли искусство по сравнению с жизнью.

Доказательством этой мысли героя-писателя служит его рассказ о случае, произошедшем с ним в железнодорожной поездке. В самом начале его рассказа, когда он уснул «под легкостью узкого казенного одеяла», следует фраза: «И тут разрешите мне употребить прием, частенько встречающийся в таких именно рассказах, каким обещает быть мой. Вот он, — этот старый, хорошо вам известный прием. “Среди ночи я внезапно проснулся”» [4, с. 232]. Этот своеобразный «текст в тексте» применен в связи с аргументацией героя при отстаивании своей позиции в беседе с критиком. Весь его «рассказ в рассказе» сквозит иронией по отношению к «выдумкам» расхожей, массовой литературы, которая бы свела произошедший с ним жизненный случай к привычным штампам.

Случай свел его с соседом-пассажиром, лица которого он так не разглядел, как не разгадал загадку, почему устроившийся над ним на верхней койке пассажир вел себя совершенно неожиданно — он не спал и издавал звуки, которые бодрствовавшему герою стали яснее, когда он прислушался: «Человек на верхней койке рыдал». Когда же утром поезд будет остановлен и сыщики будут искать преступника — убийцу своей жены и ее любовника (прием насквозь мелодраматический) и проверять документы, герой-рассказчик ожидает, что именно этот рыдающий пассажир окажется тем, кого ищут. Но человек, полный секретов для писателя, способный стать героем будущего произведения, не оправдает ожидания писателя-рассказчика и окажется не тем, кого ищут. Тем не менее это дает ему возможность сделать вывод: «А ведь казалось, как вышло бы великолепно, — с точки зрения писателя, конечно, — если бы рыдающий пассажир с недобрыми ногами оказался убийцей... как великолепно все бы это уложилось в рамки моего ночного путешествия, в рамки короткого рассказа. Но, по-видимому, замысел автора, замысел жизни, был и в этом случае, как и всегда, стократ великолепно» [4, с. 235]. Героя-писателя здесь задевает и огорчает, что он так и не увидел облика того, с кем провел ночь в вагоне поезда, что его волновал такой пустяк, как нога мужчины в шерстяном носке, сквозь дырку которого «торчал перед глазами крупный ноготь».

Интересным в диалоге писателя и критика видится речевая фигура повествователя, который мог бы «вмешаться» в спор критика и писателя — она оказалась практически ненужной Набокову. На первый план выходит прямая речь героев, тогда как слово повествователя напоминает ремарку в пьесе, включающую

в себя оценку речи персонажа, описание его поведения, окружающей обстановки, но не участвующую в решении спора героев. Рассказ и начинается со слов двух собеседников. «Да, жизнь талантливее нас, — вздохнул писатель, постукивая картонным концом папиросы о крышку портсигара. — Иногда она придумывает такие темы... Куда нам до нее! Ее произведения непередаваемы, непередаваемы». В ответ слушатель-критик «подсказал»: «Все права закреплены за автором» [4, с. 231]. То есть критик не высказывает откровенного несогласия словам писателя, но не соглашается с ним. Функция ремарки в речи повествователя в рассказе (а он вполне драматургичен) заключается в непроясненности, двусмысленности авторского отношения к позиции одного или другого собеседника, потому что возникает вопрос, что же проявилось в «ремарке» «мягко сказал», «подсказал»: скромность критика или, наоборот, превосходство критика над писателем. Здесь активизируется реакция читателя, ощущающего тождественность позиции героя-писателя и автора.

На первый поверхностный взгляд, в беседе двух людей — писателя и критика нет несогласия, недаром критик, «скромный», «с тонкими подвижными пальцами», «глядит добрыми глазами», и писатель в чем-то соглашается с ним. Оба обсуждают случай, который мог бы стать предметом «вполне завершеного рассказа», если бы пассажир оказался убийцей. Именно так считает критик, по мнению которого многое случайное и, наоборот, необычайное в жизни под пером писателя становится более значительным. Он отдает приоритет не жизни, а искусству слова и не замечает, насколько сказанное им звучит бессмысленно — как общее место: «Слову дано высокое право из случайности создавать необычайность, необычайное делать не случайным» [4, с. 236].

Но более глубокий смысл открывается в том, что оба собеседника говорят об одном и том же, но говорят на разных языках. Если критик выскажет совершенно случайное предположение: «Ваш герой, может статься, плакал потому, что потерял бумажник на вокзале...» и останется равнодушным в своем однозначном и узко-лобом отношении к услышанному, то герой-писатель никак не успокаивается: ему горько, что жизнь «имела в виду нечто совсем другое, нечто куда более тонкое, глубокое». И во второй раз употребляя слово «горе», говорит: «Горе в том, что я не узнал, почему рыдал пассажир, и никогда этого не узнаю...» [4, с. 236].

Таким образом, в рассказе «Пассажир» Набоков сталкивает случай из жизни и вымысел художника, размышляя о возможности искусства слова сравниться с «гением жизни». И речь идет не о соперничестве писателя с самой жизнью, а о его способности увлекаться ею, восхищаться, горько удивляться, волноваться. Рассказ можно назвать художническим манифестом автора, потому что диалог писателя и критика на самом деле оказывается не спором двух героев — субъектов высказываний, а внутренним диалогом его автора о цели творчества, назначении художника, о том, в чем заключаются его сила и талант. Сомнения героя-писателя, мучающая его мысль о превосходстве жизни над «выдумкой», более всего близка автору. Тогда как беспелляционная уверенность героя-критика в превосходстве искусства перед жизнью должна вызвать адекватную позицию читателя, согласного с героем-писателем в вопросе об эстетических отношениях искусства и действительности.

Известно отрицательное отношение Набокова к «гражданскому» типу писателя, не отвечающего его эстетической системе координат, к тому, кто ярче всего воплощал этот тип, если судить по резким суждениям в его адрес в романе «Дар», — это Н. Г. Чернышевский. Но даже в этом романе, как писал В. Сердюченко, нет места однобокому восприятию Набокова как художника, для которого «эстетическое осознание жизни становится важнее самой жизни» [5]. Рассказ «Пассажир» как раз развеивает такое сложившееся восприятие, потому что герой-писатель, которому автор симпатизирует, отстаивает практически дословно идею трактата Чернышевского «Эстетические отношения искусства к действительности»: «...Действительность не только живет, но и совершеннее фантазии. Образы фантазии — только бледная и почти всегда неудачная переделка действительности... Создания искусства ниже прекрасного в действительности не только потому, что впечатление, производимое действительностью, живет впечатления, производимого созданиями искусства: создания искусства ниже прекрасного... в действительности и с эстетической точки зрения» [6].

Еще один рассказ Набокова, в повествовательной структуре которого также имеется процесс создания текста, выводящий к авторскому обобщению о сущности творчества, искусства, — рассказ «Бахман» (1924). Герой-рассказчик читает в газете новость о том, что недавно умер композитор Бахман, и вспоминает о женщине, любившей его. При этом передает читателю историю, которую узнал от другого человека — антрепренера композитора. Портрет женщины, госпожи Перовой, дан также со слов антрепренера Зака, но уже украшенный субъективностью рассказчика («Я особенно ярко представляю себе...): «...она знала, что некрасива, не в меру худа, что бледность ее кожи болезненна, — но эта стареющая женщина с лицом неудавшейся мадонны была привлекательна именно тем, чего больше всего стыдилась, — бледностью губ и едва заметной хромотой, заставлявшей ее всегда ходить с тростью» [4, с. 171].

То есть герой-рассказчик дает собственную интерпретацию рассказа антрепренера о «миром забытом, славном пианисте и композиторе», часто перебивая повествование непосредственным словом Зака. Делается это для того, чтобы подчеркнуть двусмысленность содержащейся в повествовании информации о любви Бахмана и Перовой, где голос рассказчика и слово Зака часто противоречат друг другу в передаче этой любовной истории. Если Зак настаивает на том, что композитор был почти равнодушен к женщине, то в основном сюжете подчеркнута мысль рассказчика о том, что только после знакомства Бахмана с Перовой «началась настоящая, мировая — но какая короткая — слава этого удивительного человека» [4, с. 173].

Так, со слов Зака передано впечатление Бахмана о героине после первой встречи, но это слова именно Зака, не способного внятно передать это впечатление, заменившего своим: «...она произвела впечатление необыкновенно темпераментной — как он (т. е. Зак. — С. И.) выразился, — необыкновенно издерганной женщиной, даром, что губы и прическа были у нее такие строгие» [4, с. 172]. По ходу повествования рассказчик может испытывать неуверенность, передавать вероятность, возможность разных ситуаций. Например, согласно одному из его убеждений, женщина что-то нашла в этом пианисте, возможно,

потому что сама она в браке не нашла счастья. Зато Зак вполне уверен, что славу Бахмана погубила Перова. Ему неизвестно, что именно его нечаянные слова привели к болезни и смерти госпожи Перовой — она простудилась, разыскивая Бахмана в указанном Заком месте, тогда как он был дома после отказа от своего концерта, не обнаружив ее в первом ряду. Зак рассказывает об этих событиях, понимая их превратно: «Я не знаю, собственно, что потрясло его так: между нами говоря, он никогда не любил этой несчастной женщины. Как-никак она погубила его. Бахман после похорон исчез бесследно» [4, с. 178]. Правда, до этого он уверял, что после знакомства с Перовой Бахман «еще никогда так хорошо так безумно не играл и что потом с каждым разом играл все лучше и все безумнее» [4, с. 174].

Вот почему рассказчику потребовалось дополнить этот рассказ собственной интерпретацией. Последнюю ночь перед смертью героини рассказчик интерпретирует с неожиданным пафосом: «Я думаю, что эти двое, полоумный музыкант и умирающая женщина, нашли в это ночь слова, какие не снились величайшим поэтам мира» [4, с. 178]. Пафос не ложен, но в нем нет теплоты, горечи, которые вполне сравнимы с равнодушием Зака: ему гениальный пианист нужен было только для того, чтобы «завинтить» его — т. е. получить прибыль с концертов. Повествование завершается словами этого бездушного, здравомыслящего человека, который через шесть лет увидев опустившегося Бахмана, не окликнул его.

Повествование в рассказе создается столкновением мнений двух ненадежных рассказчиков, которое и приводит читателя к пониманию, что оба они одинаково заблуждались, сводя гений музыканта к безумству и называя его любимую женщину полоумной. Рассказ посвящен авторскому представлению о романтическом герое-художнике, не понятом обывательским сознанием. Только любимая женщина могла понимать и поддерживать искры гениальности, подпитывать своей любовью несравненное искусство музыканта.

Очень лиричен благодаря романтической концепции образа художника, его истинного предназначения рассказ Набокова «Слово» (1922) Новеллистическое событие в нем — сновидение героя, оказывающегося в раю и встречающего ангелов с их величием и недоступностью. Да и темой разговора героя с ними станет волнующая судьба его родины, попытка высказать одному из ангелов его волнение по этому поводу, но почему-то чувствует, что это у него плохо получается. «Хотелось мне объяснить, как прекрасна моя страна и как страшен ее черный обморок, но нужных слов я не находил. Торопясь и повторяясь, я лепетал все о каких-то мелочах, о каком-то сгоревшем доме, где некогда солнечный лоск половиц отражался в наклонном зеркале... о первых моих стихах в кобальтовой школьной тетради...» [4, с. 52]. Любовь героя к своей родине овеяна чувством ностальгии, когда мысли о покинутой России сопровождаются упоминанием мелких и незначительных предметов: сгоревший дом, школьная тетрадь, серый камень, шмели и липы. Эти детали малозначительны сами по себе, но вместе они рисуют целостную картину оставленной прежней жизни. Герой рассказа пытается передать свое беспокойство в приподнятом стиле, но при этом остается на уровне «незначительных» деталей, потому что вновь автор передает мысль о том, настоящей, истинной любви не нужен пафос.

Рассказ Набокова «Весна в Фиальте» (1936), как и рассказ «Слово», лиричен, повествование от первого лица строится по типу личного дневника. Герой-рассказчик приезжает в Фиальту, где встречает свою давнюю знакомую Нину и уходит в воспоминания с головой: «Всякий раз, когда мы встречались с ней, за все время нашего пятнадцатилетнего... назвать в точности не берусь: приятельства? романа?... — она как бы не сразу узнавала меня; и ныне тоже она на мгновение осталась стоять, полуобернувшись, натянув тень на шее...» [4, с. 422]. В рассказе почти отсутствуют диалоги, превалирует речь героя-рассказчика, постепенно убеждающего читателя в своем собственном чувстве к Нине. А ведь все содержание воспоминаний героя далеко от любовной темы — может показаться, что она неожиданно врывается только в финальном признании.

О том, что герой рассказа — творческая личность, становится понятным в не раз подчеркнутой им иронии по отношению к мужу Нины — писателю, которая вызвана сомнением о присутствии в нем таланта художника, хотя в его субъективности и заложена нота ревности: «Теперь слава его потускнела, и это меня радует: значит, не я один противился его демоническому обаянию; не я один испытывал офиологический холодок, когда брал в руки очередную его книгу» [4, с. 428]. Зато в финале, где говорится об аварии, в которой погибла Нина, субъективное мнение обрамлено в форму поэтичную, которая выдает в герое художественную натуру: «Фердинанд и его приятель, неуязвимые пройдохи, саламандры судьбы, василиски счастья, отделались местным и временным повреждением чешуи, тогда как Нина, несмотря на свое давнее, преданное подражание им, оказалась все-таки смертной» [4, с. 438]. Да и в начале знакомства с творчеством мужа Нины хорошо видна орнаментальность перволичного повествования, выдающего в герое глубоко поэтичную личность: «В начале его поприща еще можно было сквозь расписные окна его поразительной прозы различить какой-то сад... но с каждым годом роспись становилась все гуще, розовость и лиловизна все грознее; и теперь уже ничего не видно через это странное драгоценное стекло...» [4, с. 427].

«Весна в Фиальте» очень напоминает программный эстетический манифест автора, выраженный в рассказе «Пассажир»: муж Нины отдает предпочтение вымыслу, который и придавал ему звание сочинителя, а не писателя, тогда как герой не понимает, «как можно книги выдумывать, что проку в выдумке»: «...я ему признался однажды, что, будь я литератором, лишь сердцу своему позволял бы иметь воображение, да еще, пожалуй, допускал бы память, эту длинную вечернюю тень истины, но рассудка ни за что не возил бы по маскарадам» [4, с. 428]. Поэтому описание ранней средиземноморской весны в несуществующем городе Фиальте пронизаны реальным автобиографическим чувством, где слова «сердце» и «память» есть главные составляющие таланта истинного художника.

Рассказ оценивается набоковедами как лучший из рассказов писателя в значительной степени благодаря сочному описанию внутренней жизни героя. Ее реалии узнаваемы: мокрые пегие стволы платанов; мокрые можжевельник, ограды, гравий; свист дрозда в миндальном саду за часовней, далекое за вуалью воздуха море. Как писал исследователь, в рассказе «Весна в Фиальте» актуализируется художественный дискурс детали описываемой обстановки [2]. Да, Набоковым

создается речевой и психологический облик героя-рассказчика, настолько ярко и контрастно переданы им детали предметов настоящего, а визуальный диапазон далекого прошлого («чистая деревенская зима», «красный сарай посреди белого поля», «многообещающий свет отдаленного огня», «зимняя неразговорчивая ночь») призван создать кинематографически динамичный ряд, способный передать чувства героя, находящегося одновременно в прошлом и настоящем.

Мотивный ряд также важен для повествовательной формы рассказа «Весна в Фиальте». Пронизывающий весь рассказ мотив железной дороги, сопровождающий ностальгические воспоминания героя-эмигранта о встречах с Ниной, также призван подчеркнуть отсутствие границы между реальностью воспоминания, воображения и настоящей реальностью в сознании творческой личности. С темой творчества связан, продиктован ею в рассказе мотив упущенного счастья, несостоявшейся любви, обретающий символическое обобщение. Так, поэтичное воспоминание героя о первой встрече с Ниной, пришедшее на память в момент их последнего свидания, пронизано чувством мучительной ностальгии: «Я познакомился с Ниной очень уже давно, в тысяча девятьсот семнадцатом должно быть, судя по тем местам, где время износилось. Было это в какой-то именинный вечер в гостях у моей тетки, в ее лужском имении, чистой деревенской зимой... Не помню, почему мы все повысыпали из звонкой с колоннами залы в эту неподвижную темноту, населенную лишь елками, распухшими вдвое от снежного дородства: сторожа ли позвали поглядеть на многообещающее зарево далекого пожара, любовались ли мы на ледяного коня, изваянного около пруда швейцарцем моих двоюродных братьев...» [4, с. 423–424]. Возникновение любви героя в момент знакомства с Ниной совпало с «многообещающим заревом далекого пожара», который уничтожил затем «звонкие» очаги прошлой дворянской культуры и напроорочил «неподвижную темноту» будущего: случайность встреч, долгое непонимание глубокого чувства любви, мучительные расставания и, наконец, трагическую разлуку. Так описание давней встречи героя с любимой женщиной поднимается до символического выражения автобиографической темы потерянной родины. Форма повествования в рассказе, построенная на столкновении мира воображения (времени воспоминания) и реального мира (времени рассказывания) в сознании обладающего творческим даром героя-рассказчика, позволяет, в сущности, прочитать рассказ как особый лирический «текст в тексте», как воплощение авторского эстетического дискурса.

Таким образом, в рассказах о художниках Набокова пространственно-временная структура текста, построенная на споре/диалоге субъектов повествования о творчестве, становится частью более широкого и объемного пространства — внутреннего мира автора-творца. Такая структура способна вырасти до художественного обобщения о мире творчества, его законах, его назначении, которое становится на глазах читателя эстетическим манифестом автора.

Литература

1. Боровская Е. Р. Герой-художник в русской прозе начала и конца XX века: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2000. 29 с.
2. Карпенко Л. Б. Смысл и приемы его актуализации в художественном дискурсе (по рассказу В. В. Набокова «Весна в Фиальте») // Язык — текст — дискурс: проблемы

интерпретации высказывания в разных коммуникативных сферах: материалы междунар. конф. Самара: Изд-во «Универс групп», 2011. С. 37–41.

3. Левин Ю. И. Биспациальность как инвариант поэтического мира Набокова // Левин Ю. И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М.: Языки русской культуры, 1998. С. 323–392.

4. Набоков В. В. Полное собрание рассказов / сост. А. Бабикив; 3-е изд. СПб.: Азбука-Аттикус, 2015. 752 с.

5. Сердюченко В. Чернышевский в романе Набокова «Дар» [Электронный ресурс]. URL: <https://coollib.com/b/40870/read> (дата обращения: 23.06.2020).

6. Чернышевский Н. Г. Эстетические отношения искусства к действительности [Электронный ресурс]. URL: http://az.lib.ru/c/chernyshewskij_n_g/text_0410.shtml (дата обращения: 23.06.2010).

STORIES ABOUT ARTISTS BY VLADIMIR NABOKOV AS AESTHETIC MANIFESTO

Svetlana S. Imikhelova

Dr. Sci. (Phil.), Prof.,

Dorzhi Banzarov Buryat State University

6 Ranzhurova St., Ulan-Ude, 670000, Russia

E-mail: 223015@mail.ru

The article reviews Vladimir Nabokov's stories about artists included in "The Return of Chorb" collection: "The Passenger", "Bachmann", "The Word", "Spring in Fialta". These stories are analyzed in connection with the author's clearly expressed reflections on the nature of creativity and the purpose of art. Despite the differences in the type and structure of the narrative, they allow us to identify the author's strategy which emphasizes his ideas about the nature of creativity, the relationship between art and reality. It is concluded that in these stories Vladimir Nabokov reflected a deeply lyrical and autobiographical idea of the connection between two worlds in the consciousness of his favorite hero-creator — the world of real and imaginary, space-time of the present and the past. This unity is facilitated by the various qualities of the artistic nature of Nabokov's hero — the active work of memory and heart, anxiety, excitement during the creative act, contrastingly opposed to indifference and heartlessness. The author's aesthetic ideas in the analyzed stories make it possible to consider them as an artistic manifesto of the writer.

Keywords: Vladimir Nabokov; the image of the artist; narrative structure; author's creativity concept.