

Реферат на тему: "Эстетика двух миров: Владимир Набоков"

Владимир Набоков

Эстетика двух миров: Владимир Набоков

В прошлом году исполнилось сто лет со дня рождения Владимира Набокова, классика XX века, принадлежащего двум литературам — русской и американской. Творчество Набокова принято делить на два периода — русскоязычный (до 1940 года) и англоязычный. В предисловии к роману "Другие берега", который писался дважды (сначала на английском, потом на русском языке), Набоков признавался, насколько сложным был переход в художественном творчестве с одного языка на другой. Приходилось отказываться не просто от русского, а от своего собственного языка, своего стиля, который к тому времени не только установился, но и сросся с именем автора. Таким образом путь на литературный Олимп Набоков проделал дважды, каждый раз начиная с нуля и преодолевая в итоге самую высокую планку. Советским читателям творчество Набокова стало известно только во времена перестройки. Хотя о значении Набокова, о том месте, которое он занимает литературе XX века, сегодня вроде бы говорить неуместно (он — устоявшийся классик), восприятие писателя до сих пор имеет множество парадоксов. Литературная ситуация 90-х годов вокруг произведений и имени Набокова странным образом повторила ситуацию 20-30-х годов, когда писатель входил в литературу и отвоевывал свое место в ней [1]. Как тогда, так и сейчас Набоков порастил читателей и критиков феноменом своего стиля. Как тогда, так и сейчас пишут о блеске, утонченности, усложненности, снова повторяют мысль о самодостаточности этого стиля.

Набоков восторгает литературных гурманов, эстетов, но по-прежнему если не возмущает, то вызывает приливы морализаторского поучительства со стороны тех, кто пытается его оценивать по гамбургскому счету. "Те, кто называют Набокова стилистом с оттенком ругательности и со значением: "ну, это уж слишком!", имея в виду якобы возможное и будто бы имеющее место преобладание чисто технического мастерства над глубиной содержания, совершенно правы, — иронически заметил С.Фомин, — поскольку интересы их лежат в иной, не совсем литературной, несколько смещенной плоскости "проблем", "вопросов", "идей" и прочего" [2].

Многие "мэтры" литературного русского зарубежья, скажем, В.Ходасевич, Г.Иванов, З.Гиппиус, не совпадая во многом, сходились на том, что отказывали Набокову в содержании, которое позволило бы ему стать в один ряд (хоть скраешку) с высокочтимыми русскими классиками. "Внешний блеск и внутренняя пустота" — это клише во множестве вариантов, так или иначе (мягче или грубее) повторялось не только в русском зарубежье, но и в советском литературоведении, вплоть до самых последних лет. Казалось бы, это довольно странное совпадение литературных

пристрастий представителей идеологически враждебных лагерей: табели о рангах разные, критерии — тем более... Какое содержание искали у Набокова с двух сторон и не нашли? Об этом гадать не приходится: сам Набоков расставил здесь точки над "i", смоделировав универсальную (не только для русской литературы) ситуацию в романе "Дар" [3]. Главное действующее лицо романа, писатель Годунов-Чердынцев, имеющий прозрачно биографические черты, издал роман о Чернышевском и попал в поле зрения критиков русской эмиграции. Моделируя оценку критиков на вымышленное произведение, Набоков угадал реальную реакцию на свой собственный роман. И речь даже не конкретно об этом романе: приблизительно так воспринималось все творчество Набокова, приблизительно так — творчество длинного ряда писателей. Критик, за которым угадывается З.Гиппиус, откровенно враждебный ко всему, что имеет хоть оттенок коммунистической идеологии, неожиданно бросается на защиту якобы оплеванного Годуновым-Чердынцевым Чернышевского. Почему пародийный портрет революционного демократа вдруг задел за живое яростного противника революции и большевиков? Набоков этот момент просчитал удивительно тонко: действительно, множество русских эмигрантов, будучи враждебными большевизму, в области эстетики оказывались верны той традиции, которая была заложена именно революционными демократами. Суть этой традиции (очень крепкой в русской литературе и поныне) — твердое убеждение в том, что искусство должно служить народу. Если не служит — теряет свою высшую ценность, если служит хорошо, эффективно (хотя кто это может измерить?) — уважаемо, почитаемо, достойно.

Набоков — эстет, поскольку для него искусство (если оно искусство, а не имитация, подделка) — самодостаточно. Искусство ценно само по себе, а не потому, что чему-то служит, — учили русских читателей символисты рубежа веков. Наука шла с трудом, как-то не воспринималась. А потом и вовсе народники (получившие эстафету от революционных демократов) плавно перешли в большевиков и советских раделей "высокого" пролетарского искусства. Главное — идеи, верность народу и революции, все остальное — потом. "Потом", правда, норовило не состояться, все как-то утоньшалось или уплотнялось, теряя связь с содержанием, но с этим научились бороться, составляя тщательные рецепты для соц-реалистического искусства.

Набоков — эстет, поскольку считает, что искусство — это Божий дар, и человек что-то создает потому, что дар, искра Божия, просится к воплощению. Как только дар начинают использовать еще для чего-то (речь не идет о собственной материальной выгоде — кто ж о ней говорит! — речь идет о вполне солидных целях типа служения народу), дар хиреет и вырождается на глазах.

Набоков — эстет, поскольку он глубоко и последовательно асоциальный человек и писатель. Социум для него (он, кстати, не видел принципиальной разницы между социумами России и Германии — уже в 20-е годы их уравнивал!) — это суэта и никчемность низшего, то есть материального мира. Здесь Набоков тоже не первооткрыватель: на философии и эстетике двоемирия оформился весь европейский символизм. Герои Набокова асоциальны так же, как герои К.Гамсуна, М.Пруста,

В.Вулф, Метерлинка, "проклятых" французских поэтов, почти всех русских символистов. Они живут в ином мире, у них другая шкала ценностей. Революция, какой бы романтической она ни казалась многим романтикам, все же не о небесном печется, а о вполне земном. Ее иерархия четкая и непоколебимая, ее ценности несомненные, воплощенные в одном слове — материализм. Потому-то пролетарские писатели и критики так легко подчинили форму содержанию, стиль — идеям, искусство — жизни.

Все те, у кого на первом месте стоят духовные ценности, в искусстве обязательно станут эстетам. Они понимают, что искусство, чтобы быть искусством, должно быть самоценным. Оно принадлежит вечности, миру духа, всегда противостоящего миру тела.

Уже в рассказах 20-х годов (сборник "Возвращение Чорба") Набоков последовательно разворачивает философию двоемирия. Весь мир поделен на "этот" и "тот". Любимые герои, близкие автору, наделенные авторским голосом, — тяготеют существованием в мире "этом", поскольку острее, чем другие, чувствуют присутствие мира "того".

"Двоемирие безусловно сближает Набокова с символизмом" [4], — замечает современный исследователь, но тут же уточняет: "набоковская реальнейшая реальность поразительно предметна" [5] и видит в этом отход от символизма и влияние акмеизма. Ту же мысль о влиянии акмеизма высказывают и другие критики, причем видят здесь "парадоксальный образец примирения" символизма и акмеизма [6]. Действительно, двоемирие Набокова несколько другое, чем у символистов. Но ведь быть последовательным символистом в 20-30-е годы означало быть эпигоном символизма. Символизм, дабы утратить архаические черты переходности (Л.Гинзбург писала, что символизм уже в 20-е годы всем молодым поэтам казался устаревшим [7]), должен был модернизироваться. По отношению к писателям первого ряда 20-х и более поздних лет уместнее употреблять понятие постсимволизм. Что же касается акмеизма, то он тоже есть явление постсимволизма. Своеобразное двоемирие Набокова гораздо целесообразнее рассматривать не как влияние акмеизма (вряд ли оно могло быть существенным), а как результат внутреннего логического развития эстетики двоемирия.

Герои Набокова всматриваются в окружающий мир напряженно, внимательно, сосредоточенно, ловя каждую мелкую деталь. Но не потому, что им так уж этот мир интересен или ненавистен (он, реальный мир, вызывает скорее печаль, чем ненависть), а потому, что хотят увидеть сквозь него нечто иное, невидимое, но очень важное. "Все казалось не так поставленным, непрочным, перевернутым, как в зеркале. И так же, как солнце поднималось выше, и тени расходились по своим обычным местам, — точно так же, при этом трезвом свете, та жизнь воспоминаний, которой жил Ганин, становилась тем, чем она вправду была — далеким прошлым" ("Машенька") [8]. Уже в этом, первом романе Набокова, в подробной описательности проявилось своеобразное умение расслоить реальный мир и заглянуть в образовавшуюся щель. Об этом позже напишет Набоков рукой одного из любимейших героев — Цинцинната Ц. ("Приглашение на

казнь"): "Когда-то в детстве, на далекой школьной поездке, отбившись от прочих,— а может быть, мне это приснилось,— я попал знойным полднем в сонный городок, до того сонный, что когда человек, дремавший на завалинке под яркой беленой стеной, наконец встал, чтобы проводить меня до околицы, его синяя тень на стене не сразу за ним последовала... о, знаю, знаю, что тут с моей стороны был недосмотр, ошибка, что вовсе тень не замешкалась, а просто, скажем, зацепилась за шероховатость стены... — но вот что я хочу выразить: между его движением и движением отставшей тени,— эта секунда, эта синкопа,— вот редкий сорт времени, в котором я живу,— пауза, перебой,— когда сердце, как пух... И еще бы я написал о постоянном трепете... и о том, что всегда часть моих мыслей теснится около невидимой пуповины, соединяющей мир с чем-то,— с чем, я еще не скажу..." [9]. Чтобы так смотреть на мир, надо держаться в стороне, особняком, вдалеке от суеты социума. Но социум к человеку в стороне не может остаться равнодушным, ему всегда есть дело к таким одиноким, сосредоточенным неизвестно на чем... Быть верным иному миру — не просто. Герои Набокова всегда проходят через мучительное выяснение отношений с обществом. Но это не тот, хорошо нам знакомый по русской классике XIX века конфликт человека и общества, где человек угнетается, потому что общество несправедливо устроено (устроим его иначе — человек будет обществу радостно служить), это конфликт более универсальный и трансцендентный. Человек распят на границе миров тела и духа. Как только он выбирает дух как главное в этой жизни, другой мир, в котором вынуждено жить тело, сразу начинает теснить, выталкивать за свои пределы чужеродную субстанцию. В этом плане очень симптоматичен финал "Защиты Лужина": Лужин вывалился из окна ванной комнаты, с трудом, из-за полноты, протиснувшись в него. Он выпал в тот момент, когда мир уже должен был вот-вот настичь и приручить (научить жить как все). Выпасть — это именно то слово. Выпадают из этого мира, ощутив его непримиримость, герои "Подвига", "Соглядатая", "Дара"... Выпасть можно по-разному. Тут важен оттенок: избежать, спрятавшись в другое. Герои Набокова покидают этот мир, чтоб найти свое настоящее, вечное пристанище: "Цинциннат пошел среди пыли, и падших вещей, и трепетавших полотен, направляясь в ту сторону, где, судя по голосам, стояли существа, подобные ему" [10]: последние строки прозведения, заканчивающегося казнью героя.

Наиболее полное и яркое воплощение эстетика и философия двоемирия нашла именно в романе "Приглашение на казнь". Здесь иной мир настолько четко проступил, что стал перевешивать реальный, как бы меняясь с ним местами: символизм начал перерастать в сюрреализм.

В генеалогии романа, вероятно, просматриваются многие линии мировой литературы, от романтиков и Гофмана до Кафки, но очевиднее всего это произведение привязано к драме А.Блока "Балаганчик" [11], которая, в свою очередь, ярко манифестирует философию символизма. Реальный мир оказывается декорациями, плохо пригнанными и дурно раскрашенными, в то время как игра актеров (исполнителей "вечных" ролей) внезапно оборачивается подлинной трагедией.

Подмена миров — это попытка нащупать истинную шкалу ценностей. Реальный мир всегда перевешивает своей грубой телесностью, непререкаемостью, кажущейся непоколебимостью. Идеальный мир духа призрачен, невидим и неведом. Но ошибочно считать его фантомом, а материю — единственной твердыней. На самом деле все наоборот: материя легко разрушается, превращается в пыль и прах, а создания духа бессмертны.

Главный герой романа Цинциннат Ц. (из якобы русского мира с обычными русскими людьми он выпячивается всем, начиная с имени), "обвиненный в страшнейшем из преступлений, в гносеологической гнусности, столь редкой и неудобосказуемой, что приходится пользоваться обиняками вроде: непроницаемость, непрозрачность препона; приговоренный за оное преступление к смертной казни" [12], обладает способностью ощущать постоянное присутствие иного мира и даже, время от времени, погружаться в него: "это было так, словно одной стороной своего существа он неуловимо переходил в другую плоскость" [13]. Цинциннат Ц. — единственный непрозрачный человек в этом мире "призраков, оборотней, пародий", поскольку "главная его часть находилась совсем в другом месте, а тут, недоумевая, блуждала незначительная доля его" [14]. Непрозрачность — это уже чисто набоковская метафора, ключ ко всему роману. Вероятно, здесь просматривается и Е.Замятин с его романом "Мы": в этом ярком антиутопическом произведении впервые прозвучала мысль о "проницаемости" человека тоталитарного общества. Человек, растворенный в социуме, коллективе (на завершающем этапе утопического братства), не имеет тайн, он прозрачен для всех других, потому что ничем важным от них не отличается. У Набокова тоже присутствует легкий антиутопический оттенок: рисуемое им общество отдалено на неопределенное расстояние в будущее и имеет многие приметы тоталитарного устройства. Так же, как замятинские герои верят в идеальность своего общества, герои набоковского мира не подвергают сомнению правильность и истинность существующего миропорядка. Цинциннат Ц. не совершил преступления, как Д-503 в романе "Мы". Он просто другой, не такой, как все, и этого достаточно для приговора. Антиутопические мотивы просматриваются во многих описаниях, когда знакомые реалии социалистического общества доводятся до логического конца и обретают противоположное значение. Но очевидно, что Набоков пытается свести антиутопическое содержание до минимума, нагружая произведение более обобщенным, философским, а не политическим подтекстом. Изображая окружающий главного героя мир, Набоков рисует его как дешевую декорацию, где фальшь и неподлинность проглядывают из каждой черты. "Его без любви выбранное лицо, с жирными желтыми щеками и несколько устрелой системой морщин, было условно оживлено двумя, и только двумя выкаченными глазами. Ровно передвигая ноги в столбчатых панталонах, он прошагал между стеной и столом, почти дошел до койки, — но, несмотря на свою сановитую плотность, преспокойно исчез, растворившись в воздухе. Через минуту, однако, дверь отворилась снова, со знакомым на этот раз скрежетанием,— и, как всегда в сюртуке, выпятив грудь, вошел он же" [15]. Мир, на

первый взгляд правильный и непоколебимый, оказывается бутафорским, насквозь алогичным, абсурдным. Пребывание Цинцинната Ц. в камере смертников — это цепочка нелепых эпизодов, призванных показать, насколько алогичен и абсурден окружающий Цинцинната мир. Цинциннат мучительно переносит заточение, он рвется на свободу, свобода стала его единственной мечтой и вожделением. И еще Цинциннат очень боится смерти, никак не может избавиться от мучительного, тошнотворного страха, который парализует его всякий раз, как только приближается время казни. Цинциннат пытается избавиться от страха и выбраться на свободу. Этим наполнены дни его пребывания в тюрьме. Но в финале мы начинаем догадываться, что и пребывание в тюрьме, и казнь — такие же бутафории реального мира, как и все остальное. Прекрасно видя, какой неподлинный реальный мир, Цинциннат Ц. сделал исключение для тюрьмы и казни, принимая их всерьез. И всему причиной — страх смерти (в записях героя, сделанных "набоковским пером", это сквозной мотив). Все кончилось сразу, как только Цинциннат преодолел страх, как только подумал: зачем я тут? И сразу мир, который владел Цинциннатом и вмешивался в его жизнь, принуждая быть другим, стал меняться: "Сквозь поясицу еще вращавшегося палача просвечивали перила. Скрюченный на ступеньке, блевал бледный библиотекарь. Зрители были совсем, совсем прозрачны, и уже никуда не годились, и все подавались куда-то, шарахаясь,— только задние нарисованные ряды оставались на месте" [16]. В финале прозрачность действующих лиц, гордившихся своей прозрачностью, оборачивается прозрачностью-призрачностью всего реального мира. Он не имеет власти, не может ее иметь над такими, как Цинциннат. В финале Цинциннат окончательно убедился в том, о чем догадывался и раньше: что "ужас смерти это только так, безвредное, — може быть даже здоровое для души, содрогание, захлебывающийся вопль новорожденного" [17]. Смерти нет, смерть — это лишь порог, переход в иной мир, где душа находит свое подлинное пристанище. По меткому замечанию А.Битова, Набоков действительно пишет не о жизни и смерти, "а именно бес-смертия он певец" [18].

Таким образом, "Приглашение на казнь" — произведение, последовательно воплощающее в себе символистскую философию двоемирия. Поэтому нельзя согласиться с исследовательницей Норой Букс, которая рассматривает романы "Дар" и "Приглашение на казнь" как своего рода диалогию, находит множество параллелей и совпадений в сюжетах, а главное — доказывает, что: "Приглашение на казнь представляет собой пародийно реализованную утопию, изображенную в романе "Что делать?", в которой главный герой, философ-"идеалист", является пародийным отражением самого Чернышевского" [19]. С поля зрения исследовательницы выпадает главный мотив и образ романа: прозрачность всех героев противопоставлена непрозрачности Цинцинната Ц. Цинциннат не може быть пародийным вариантом Чернышевского, у него противоположная шкала ценностей. Цинциннат принадлежит иному миру, поэтому то, что он пишет, никому не нужно, но прекрасно и самодостаточно, как и все, написанное Набоковым.

В подробной описательности изображения — обманчивая фактурность. Цинциннат

Ц. — в определенном смысле прозрачный герой, поскольку сквозь него легко просматривается автор. Цинциннат пишет в тюрьме дневник, рефлексировав не только над историей приглашения на казнь, но и над своей жаждой выразить себя и мир в слове. "Не умея писать, но преступным чутьем догадываясь о том, как должно поступить, чтобы слово обыкновенное оживало, чтобы оно заимствовало у своего соседа его блеск, жар, тень, само отражаясь в нем и его тоже обновляя этим отражением, так, что вся строка — живой перелив; догадываясь о таком соседстве слов, я, однако, добиться его не могу, а это-то мне необходимо для несегодняшней и нетутошной моей задачи" [20]. Здесь звучит знакомая по работам символистов мысль об ограниченности возможностей поэтического языка, о том, что поэт пишет о невыразимом, намекая на него, вслушиваясь в тайное, "нетутошное", главное пряча в молчание. В то же время набоковская изобразительность, играя парадоксальной метафорой и реализуя ее, целиком принадлежит постсимволистскому времени, многими чертами перекликаясь с сюрреализмом. Изображение в романе "Приглашение на казнь" особенно ощутимо разворачивается одновременно в двух плоскостях. Фантомность реального мира и подлинность ирреального образуют мир без границ, подвижный, аморфный, неуловимый, настоящий мир сновидений. Почти повторяя манифесты сюрреалистов, Цинциннат Ц. пишет: "называемое снами есть полудействительность, обещание действительности, ее преддверие и дуновение, ... они содержат в себе, в очень смутном, разбавленном состоянии,— больше истинной действительности, чем наша хваленая явь, которая, в свой черед, есть полусон, дурная дремота..." [21].

Яркий метафоризм, который иногда определяет образность целого текста, дает возможность Набокову, оставаясь в пределах философии символизма, модернизировать свой стиль, подступая к философии и эстетике двоемирия с другой стороны: с той стороны, откуда реальное и ирреальное действительно меняются местами. Но, в отличие от сюрреалистов, для которых две реальности равноправны, Набоков их видит как низший и высший мир: "Он есть, мой сонный мир, его не может не быть, ибо должен же существовать образец, если существует корявая копия" [22].

Примечания

1. Парадоксальным образом сошлись эти ситуации в первом (1990 г.) собрании сочинений Набокова, изданном на родине: предисловие к нему написал В.Ерофеев, который трактует Набокова как эстета, эгоцентриста и блестящего стилиста, а послесловие принадлежит О.Дарку, который дает "срез" критических оценок 20-30 годов и приводит множество подобных мнений.

2. Фомин С. "Стихи пронзившая стрела" (Тема творчества в поэзии В.Набокова) // *Вопр. лит.* — 1998. — № 6. — С.41.

3. О проблеме творчества в романе "Дар" подробно: Липовецкий М. Эпилог русского модернизма (Художественная философия творчества в "Даре" Набокова) // *Вопр. лит.* — 1994. — № 3. — С.72-95.

4. Липовецкий М.— С. 75.

5. Липовецкий М.— С. 92.
6. Александров В. Набоков и "серебряный век" русской культуры // Звезда. — 1996. — № 11. — С.216.
7. Гинзбург Л. Человек за письменным столом. — Л.: Сов. писатель, 1989. — С.387.
8. Набоков В. Машенька // Набоков В. Собр. соч. в 4 т. — М.: Правда, 1990. — С. 110.
9. Набоков В. Приглашение на казнь // Набоков В. Собр. соч. в 4 т. — М.: Правда, 1990. — Т.4. — С. 29-30.
10. Приглашение на казнь.— С. 130.
11. О влиянии А.Блока на творчество В.Набокова: Александров В. Набоков и "серебряный век" русской культуры // Звезда. — 1996. — № 11. — С.215-230; Сендерович С., Шварц Е. "Лолита": По ту сторону порнографии и морализма // Лит. обозрение. — 1999. — № 3. — С.63-72.
12. Приглашение на казнь.— С. 40.
13. Приглашение на казнь.— С. 69.
14. Приглашение на казнь.— С. 68.
15. Приглашение на казнь.— С. 7.
16. Приглашение на казнь.— С. 129.
17. Приглашение на казнь.— С. 111.
18. Битов А. Ясность бессмертия // Звезда. — 1996. — № 11. — С.136.
19. Букс Нора. Эшафот в хрустальном дворце // Звезда. — 1996. — № 11. — С.161.
20. Приглашение на казнь.— С. 53.
21. Приглашение на казнь.— С.52.
22. Приглашение на казнь.— С. 53.