



истинному пути эстетических и художественных инноваций в контексте требований эпохи начала XX века.

Примечания

- ¹ *Пайман А.* История русского символизма. М., 2000. С. 116.
- ² *Дунаев М.М.* Православие и русская литература: В 6 ч. Ч. 5. М., 2003. С. 224.
- ³ Там же. С. 225–226.
- ⁴ *Флоровский Г.* Пути русского богословия. Минск, 2006. С. 466.
- ⁵ Там же. С. 450.
- ⁶ *Брюсов В.* Вехи 3. Чёрт и Хам // Брюсов В. Среди стихов: 1894–1924: Манифесты, статьи, рецензии. М., 1990. С. 179.
- ⁷ *Пайман А.* Указ. соч. С. 67.
- ⁸ *Брюсов В.* Поэзия Владимира Соловьёва // Брюсов В. Среди стихов. С. 50.
- ⁹ *Пайман А.* Указ. соч. С. 164–165.
- ¹⁰ Там же. С. 166.
- ¹¹ *Брюсов В.* Истины // Северные цветы. 1901. № 1. С. 55–61.

- ¹² *Брюсов В.* Ключи тайн // Брюсов В. Среди стихов. С. 100.
- ¹³ Там же. С. 94–95.
- ¹⁴ *Брюсов В.* Поэт противоречий. К.К. Случевский // Брюсов В. Среди стихов. С. 122.
- ¹⁵ *Пайман А.* Указ. соч. С. 168.
- ¹⁶ Там же. С. 169.
- ¹⁷ *Брюсов В.* Кормчие звёзды. Вячеслав Иванов // Брюсов В. Среди стихов. С. 74–75.
- ¹⁸ *Брюсов В.* Будем как солнце. Бальмонт // Брюсов В. Среди стихов. С. 85.
- ¹⁹ *Брюсов В.* Возврат. Андрей Белый // Брюсов В. Среди стихов. С. 126.
- ²⁰ *Брюсов В.* Александр Блок // Брюсов В. Среди стихов. С. 466–475.
- ²¹ *Брюсов В.* Новые течения в русской поэзии // Брюсов В. Среди стихов. С. 412.
- ²² *Брюсов В.* Здравое смысла тартарары. Диалог о футуризме // Брюсов В. Среди стихов. С. 429.
- ²³ *Брюсов В.* Смысл современной поэзии // Брюсов В. Среди стихов. С. 541.
- ²⁴ Там же. С. 545.
- ²⁵ Там же. 547.

УДК 821.161.1.09-03 + 929 Набоков

СОЗНАНИЕ КАК «ОПТИЧЕСКИЙ ИНСТРУМЕНТ»: О ВИЗУАЛЬНОЙ ЭСТЕТИКЕ В. НАБОКОВА

Е.Г. Трубецкова

Саратовский государственный университет
E-mail: adt@forpost.ru

Визуальная эстетика В. Набокова рассматривается в статье как отражение философского индетерминизма писателя и анализируется в контексте оптических экспериментов искусства XX в. Проводится сопоставление визуальности набоксовской прозы с эстетикой фотографии.

Ключевые слова: визуальная эстетика, случай, индетерминизм, В. Набоков, М. Эшер, Б. Луини, эстетика фотографии.

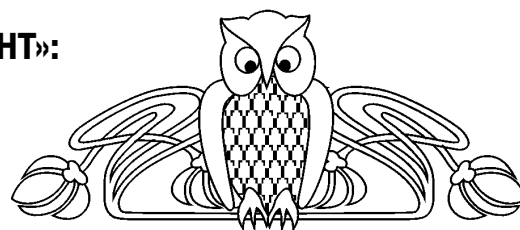
Consciousness as “Optical Tool” in the Visual Aesthetics of V. Nabokov

E.G. Trubetskova

V. Nabokov's visual aesthetics is viewed in this article as a reflection of the philosophical indeterminism of the writer and is analyzed within the context of the optical experiments of the XXth century art. Visual quality of V. Nabokov's prose is compared to the aesthetics of photography.

Key words: visual aesthetics, chance, indeterminism, V. Nabokov, M. Escher, B. Luiti, aesthetics of photography.

Необыкновенная зоркость к миру – отличительная черта набоксовской прозы, что позволяет исследователям говорить о визуальной поэтике



(Марина Гришакова¹), уникальной оптике (Сергей Даниэль²), неразрывной связи прозы Набокова с изобразительным искусством, чему посвящена монография Бартона Джонсона и Герарда де Вриса³. Умение видеть, замечать мельчайшие подробности, играть точками зрения для писателя не только признак настоящего мастерства, но и отражение его «твердого мнения» о невозможности «общего пути» в искусстве: «...художник видит именно различия. Сходство видит профан»⁴. Неповторимый ракурс изображения способен передать личностное переживание. Таким образом, визуальность противопоставляется идеологии (в набоксовском отрицательном понимании этого слова) как «демоню обобщений»⁵. Глаз замечает случайное, художник фиксирует уникальность образа. Это позволяет ставить вопрос о том, что у Набокова эстетика зрения неразрывно связана с его философской позицией – убежденным неприятием детерминизма, о чем он говорил в раннем докладе «On Generalities». А. Блумбаум пишет: «Антиисторицизм, превращенный в эстетическую позицию, буквально пронизывает набоксовское письмо, захватывая, подчиняя себе

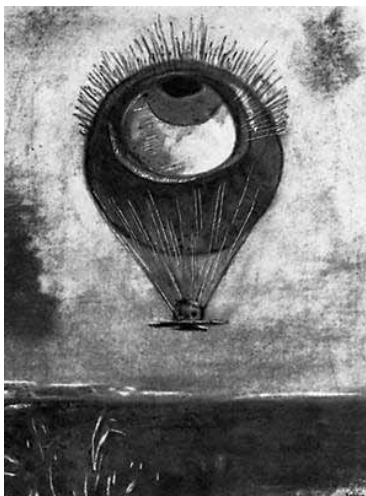


структуру литературных описаний и придавая глубокий смысл “зрению”»⁶.

Думается, к Набокову могут быть отнесены слова о его герое: «может быть именно живопись, а не литература с детства обещались ему»⁷. В интервью Альфреду Аппелю Набоков говорит: «Я думаю, что родился художником – правда! – и, кажется, до своих четырнадцати лет проводил часть дня, рисуя, и все думали, что со временем я стану художником. Все же я не думаю, что обладал настоящим талантом. Однако чувство цвета, любовь к цвету я испытывал всю свою жизнь»⁸. Учителем Набокова в юности был Мстислав Добужинский, о котором в «Других берегах» Набоков писал: он «учил меня находить соотношения между тонкими ветвями голого дерева, извлекая из этих соотношений важный, драгоценный узор» и «внушил мне кое-какие правила равновесия и взаимной гармонии, быть может пригодившиеся мне и в литературном моем сочинительстве»⁹. (В американской версии биографии “Speak, Memory” Набоков неожиданно воспроизвел и слова Добужинского уже во время прогулки с ним в конце 40-х гг. в Вермонте: «...вы были самым безнадежным учеником, каких я когда-либо имел»¹⁰).

В «Отчаянии» главный герой говорит, что задача писателя – превратить читателя в зрителя. По точному замечанию Альфреда Аппеля, прекрасное название для всей набоковской прозы – «Соглядатай», так как «восприятие реальности для него – чудо видения, и сознание играет роль оптического инструмента»¹¹. Здесь важен перевод заглавия на английский: «The Eye» – шпик, в прямом значении – глаз.

Именно глаз становится метафорой для осмысления посмертного бытия души цитируемым в «Даре» вымышленным философом Деландом: «освобождение духа из глазниц плоти и превращение наше в одно свободное сплошное око, зараз видящее во все стороны света, или, иначе говоря: сверхчувственное прозрение мира при нашем внутреннем участии»¹².



О. Редон. Глаз

В интервью Набоков говорит о частом видении во время бессонницы «нечеловеческого или сверхчеловеческого лика с огромным все увеличивающимся голубым оком»¹³.

«Человеческий глаз, хотящий вместить все на свете», которому посвящена киргизская сказка, вставленная в «Дар», рождает совершенно определенные визуальные ассоциации – от Всевидящего ока, запечатленного и на пирамидах, и в масонской символике, до литографий Одилона Редона, где в воздухе парит огромный, подобный идеальной сфере глаз, и картины Рене Магритта «Кривое зеркало».

Зрение автора практически не знает преград. Это может быть метафизическое прозрение (описанная в «Даре» способность «отпускать вдаль свое легкое око» во время выздоровления после воспаления легких или в «Прозрачных предметах»



Магритт. Кривое зеркало

дар героя видеть через оболочку вещей их прошлое, погружаться в историю сквозь «натянутую пленку» настоящего). С другой стороны, Набоков четко фиксирует современные физические открытия, расширяющие пределы человеческого видения. В том же «Даре» описано применение рентгеновских лучей, едва ли не преступное с современной точки зрения, но весьма любопытное. Во время примерки обуви в магазине продавщица убеждает Годунова-Чердынцева, что пара ему подходит, с помощью рентгена: «“Но они – как раз, убедитесь сами!” И она повела его к рентгеноскопу, показала, куда поставить ногу. Взглянув в оконце вниз, он увидел на светлом фоне свои собственные, темные, аккуратно-раздельно лежащие суставчики. Вот этим я ступлю на берег с паром Харона»¹⁴. Облучение происходило в реальном времени, не с помощью фотографии как одномоментной фиксации. Рентгенологи обозначают этот процесс исследования как «скопия», в противоположность «графии» – снимку. И вряд ли продавщицы встречали посетителей в резиновых фартуках.

Интересно, что, при смелой экспериментальности в слове, к современному ему исканиям живописи Набоков относится неоднозначно. О кубистских коллажах говорит, что им «недостает поэтического очарования»¹⁵. Но любит (и переда-



ет эту любовь своим героям в «Пнине» и «Бледном огне») раннего Пикассо – «его графику, великолепную технику и спокойную цветовую гамму» и не приемлет «слезливых продуктов его старости» и позднего Матисса¹⁶. Думается, нельзя говорить о предпочтении классической или авангардной живописи Набоковым. «Существует только одна школа – школа таланта»¹⁷. Эти слова писателя о школах в литературе, думается, в полной мере могут быть применимы и к живописи.

Неожиданные аналогии возникают между экспериментами в прозе Набокова и графикой М. Эшера. Интересно, что, как и Набоков в литературе, Эшер стоит особняком в изобразительном искусстве. Оба – вне школ, направлений, течений. И в то же время творчество обоих – символ культуры XX века. Не случайно гравюры Эшера можно встретить на обложках монографий по математике, химии, физике, синергетике: они прекрасно передают суть многих современных научных концепций, большинство из которых возникло уже после смерти художника. Но не только эксперименты с пространством: лабиринты, лента Мебиуса, всевозможные Impossible objects – объединяют Набокова и Эшера. Их произведения являются интереснейшими образцами саморефлексии искусства.

Размышления о специфике изобразительного искусства являются метасюжетом произведений Эшера. Начиная с работ 1930-х гг., он анализирует классические средства передачи пространства (линейную перспективу и аксонометрию, разработку объема предметов и фигур), показывает их условность, не абсолютный характер, демонстрирует парадоксы, которые противоречат здравому смыслу при сохранении требований реалистического изображения действительности.



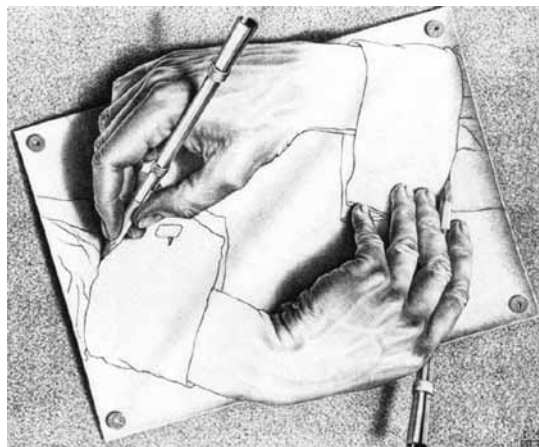
М. Эшер. Рептилии (1943)

Одной из главных проблем в творчестве Набокова и Эшера является осмысление самого феномена произведения искусства, границ реального и условного. В гравюре Эшера «Рептилии» на глазах зрителя двумерные ящерицы с помещенного внутрь гравюры листа бумаги (своеобразного вставного

текста) «довоплощаются», буквально переходят в реальный мир. Они приобретают объем и свободно ползут по письменному столу. Но движение их у Эшера круговое. Первая ящерица уже снова «вползает» в плоский лист бумаги. Это не случайно, так как «оживание» происходит все равно на плоскости, в пределах графического листа.

В «Даре» Набокова представлен очень сложный уровень подобной игры. Включение в текст произведений главного героя подчеркивает «реальность» романа о нем самом. Но тут же ситуация осложняется, так как роман замыкается в ленту Мебиуса, и сам «Дар» в финале оказывается будущим произведением героя. Это подчеркивает важное для эстетики Набокова осмысление жизни как текста, уже существующего в некоем «идеальном измерении».

Другой вариант смещения границ между «искусством» и «жизнью» представлен в литографии Эшера «Рисующие руки», на наш взгляд, содержащей аллюзию к знаменитому фрагменту Сикстинской капеллы Микеланджело – протянутым навстречу друг другу рукам Творца и его творения. Но у Эшера отсутствует однонаправленность действия – руки взаимно оживляют друг друга.



М. Эшер. Рисующие руки (1948)

Эта литография словно иллюстрирует парадокс отношений автора и героя в набоковском романе. В финале «Дар» оказывается будущим произведением Годунова-Чердынцева, и таким образом герой превращается в автора романа. «Избыток видения», помогающий Федору «вселиться» в другого, позволяет ему стать «другим» по отношению к себе самому (в романе это ярко выражено колебанием форм 1/3 лица), быть носителем завершающего сознания. В «Даре» доводится до предела отмеченное Бахтиным в прозе начала века расшатывание позиции авторской «внезаходимости», когда «у автора оспаривается право быть вне жизни и завершать ее», здесь сам герой является – потенциально и актуально – «совокупностью творческих принципов», определяющих структуру романа в целом.



В данной особенности объектно-субъектных отношений в романе можно видеть параллель развития художественной и научной картин мира в XX веке. В романе Набокова автор, как и наблюдатель в теории относительности Эйнштейна, оказывается «внутри» создаваемого им текста. На наш взгляд, функция подобного введения автора внутрь системы демонстрирует невозможность объективного описания, лежащего в основе реалистической литературы. Текст субъективен, и в романе XX в. эта субъективность подчеркивается на структурном уровне.

«Текст в тексте» у Набокова и Эшера выполняет еще одну очень важную функцию: он позволяет автору ввести читателя/зрителя в творческую лабораторию автора. Набоков с помощью вставных текстов представляет в «Даре» тот уникальный процесс того, как в душе художника «весь сор жизни <...> путем мгновенной алхимической перегонки, королевского опыта, становится чем-то драгоценным и вечным»¹⁸. Автор не описывает, а *показывает* творческий процесс героя-писателя (создание стихотворений и романа). Как писала Ирина Паперно, художественные приемы, на которых строится «Жизнеописание Чернышевского», значимы для эстетики Набокова в целом¹⁹. Смысл такого обнажения приема в том, что сама техника оказывается носителем темы, или «идеи» романа, его эстетической концепции.

Подобное «обнажение приема» демонстрирует Морис Эшер в литографии «Бельведер». Здесь «текст в тексте» – конструкция необычного куба, собираемого шутком по представленному тут же чертежу, – раскрывает секрет загадочной архитектуры основного здания, где основание и капитель

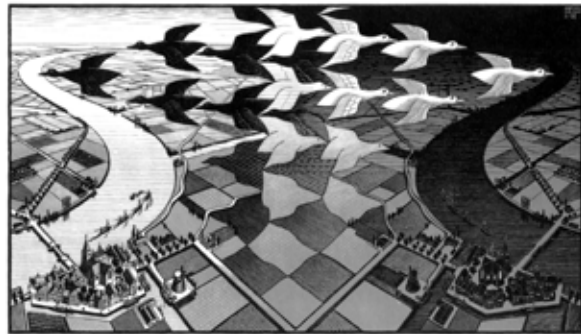


М. Эшер. Бельведер (1958)

одной колонны относятся к разным сторонам постройки, внутреннее пространство одного этажа соответствует внешнему другого.

Среди экспериментов Эшера над языком изобразительного искусства один из самых интересных – двойное использование контура, при котором изначальная *плоскость* листа преодолевается за счет постоянной игры между фоном и изображением. В отличие от традиционного использования контура, отграничивающего фигуры, у Эшера контур принадлежит двум фигурам одновременно. Таким образом, то белый служит фоном для черных фигур, то на черном фоне возникают белые фигуры. Эшер часто вводит в свои работы шахматную доску, которая является не столько художественным приемом, сколько символом контрастного и взаимопроникающего мира. При этом постепенно геометрические фигуры трансформируются в живых существ: насекомых, рептилий, птиц, людей. Изображаемый объект получает еще одно измерение. Он как бы «довоплощается».

Например, в гравюре «День и ночь» из черно-белых квадратов шахматного поля в середине листа возникают белые и черные лебеди, летящие зеркально в противоположные стороны. Постепенно черные лебеди трансформируются в сплошной черный фон, оттеняющий воплотившегося белого лебедя, то же самое происходит на другой половине листа, где белый фон оттеняет черного лебедя. Появляются и дополнительные смыслы прочтения: из множества плоскостных фигур, находящихся в середине листа, «довоплощается» только один черный и один белый лебедь.



М. Эшер. День и ночь (1938)

Так же как Эшер, Набоков двойственно использует контур. В романе его героя о Чернышевском рядом с «великим шестидесятником» вырисовывается фигура Андрея Белого. Возникает она из пустоты, из полосы света, случайных ассоциаций, оговорок, о чем писала О. Сконежная²⁰. Явно ведется игра на контрасте внутренней формы фамилий двух писателей. Напомним, что случайно купленный шахматный журнал с фрагментом дневника и с портретом «Н.Г.Ч.» стал для героя толчком к работе над романом. И так же, как на гравюрах Эшера, в романе Набокова



изображенные объекты (Белый и Чернышевский) зеркально противоположны друг другу, как по «направлению движения», так и по цвету, одновременно они буквально имеют общую сторону – контур. Они оба оказываются пленниками схемы, оба диктуют искусству законы, что совершенно неприемлемо для Набокова.

Следует отметить, что при рассмотрении параллелей между экспериментами Набокова и Эшера речь не идет о влиянии. Мало вероятно, что в период, когда создавались данные произведения (30-е гг. у Набокова и 30–50-е у Эшера), они могли слышать друг о друге, оставаясь известными в относительно узкой среде. Известность и слава и к тому, и к другому придет позднее. Здесь можно видеть сходство типологическое. Фолкнер писал о «пыльце времени», рассеянной в воздухе. Близкие идеи, эксперименты запечатлевались на разных языках искусства.

Параллели набоковской прозы с живописью – особая тема. Богатый визуальный подтекст содержат практически все произведения писателя. В списке упоминания Набоковым картин только реальных художников, приведенном в монографии Г. де Вриса и Д.Б. Джонсона²¹, более 100 фамилий! В ряде случаев роль подобных экфрасисов достаточно велика и важна в раскрытии главных тем произведений. Но как всегда у Набокова очень интересны детали.

Например, в романе «Камера обскура» Кречмар, встречаясь с Магдой в темноте кинозала, замечает ее «продолговатый луиниевский глаз»²². Речь идет о Бернардино Луини, художнике XVI в., ученике Леонардо. С одной стороны, через эту отсылку перед читателем предстает зримый образ красоты Магды. (Интересно, что Луини упоминается и в раннем рассказе «Венецианка».) Надо сказать, что, воспитанный на классической живописи, Кречмар замыслил создать «фильму исключительно в рембрандтовских или в гойевских тонах»²³ (первое, что его поразило при встрече с

Магдой в кинематографе – «чудесный, продолговатый блеск случайно освещенного глаза и очерк щеки, нежный, тающий, как на темных фонах у очень больших мастеров»²⁴).

Но в контексте романа знаменательно и то, что одна из самых знаменитых картин Луини – Мария Магдалина (напомним, когда Магда называет свое имя Горну, тот реагирует: «Ага, Магдалина»). Но не только этот круг ассоциаций сопутствует образу Магды. Одну и ту же модель Луини использовал для «Марии Магдалины» и для другой своей картины: «Саломея с головой св. Иоанна Крестителя» (в иконописи сюжет «Усекновение главы св. Иоанна Предтечи»). Таким образом, уже в первой сцене знакомства героев предсказан трагический финал. Возникает образ роковой женщины, в которой совмещаются красота и жестокость, греховность.



Б. Луини. Саломея с головой св. Иоанна Крестителя

Здесь на уровне отсылки к живописным произведениям прослеживается характерная черта набоковской прозы – «полигенетичность ассоциаций».

Дополнительные коннотации название романа Набокова «Камера обскура» приобретает в визуальном контексте. Известная еще в Древнем Китае и Античности, детально описанная Леонардо, камера обскура стала не только прообразом современной фотокамеры. Она – одна из первых «машин зрения», о чем писал П. Верильо²⁵. Камера обскура отделяет сам акт зрения от тела, вытесняет из него чувственный и телесный опыт. Здесь реализуется предчувствие будущего зрения сквозь «оптические протезы», зрения без тела и человека²⁶. Разрыв зрения и духовного опыта, механистичность, восприятие сквозь «оптический протез» и, конечно же, перевернутость изображения символичны в контексте набоковского романа.

Изображение глаз, взгляда персонажа – традиционный прием при описании внешности и характера литературного героя. У Набокова нет



Б. Луини. Мария Магдалина



прямого параллелизма «глаза – зеркало души». Красивые глаза у Марты в «Король, дама, валет», у Магды в «Камере обскура», женщин хищных, готовых лишиться жизни мешающего им человека. Большое значение придается зоркости зрения. Здесь физические способности человека становятся критерием эстетической чуткости. Как правило, люди, глухие к искусству и к многообразию жизни, страдают слабостью зрения. В «Даре» глазами болезнями страдают оппоненты главного героя: постоянно подчеркивается близорукость Чернышевского: «глаза, как у крота»; критик Христофор Мортус «страдает неизлечимой болезнью глаз, что придавало каждой строке Мортуса какую-то трагическую ценность»²⁷, посредственный литератор Ширин «в больших очках, за которыми, как в двух аквариумах, плавали два маленьких прозрачных глаза, совершенно равнодушных к зрительным впечатлениям», был «слеп, как Мильтон, глух, как Бетховен, и глуп, как бетон». В отличие от них главный герой писатель Федор Годунов-Чердынцев обладает необыкновенной зоркостью. «... художник должен знать этот мир, – утверждает Набоков. – Воображение без знания приведет лишь на задворки примитивного искусства, к детским каракулям на заборе»²⁸. В другом интервью он говорит: «Чем масштабнее идея, тем меньше интереса я проявляю к ней. Самый большой отклик в моем сердце вызывают микроскопические пятнышки света»²⁹.

Воспитанный живописью глаз, оптика профессионального видения ярко проявляются в набоковской прозе. «В классе было отворено большое окно... учителя пропускали уроки, оставляя вместо них как бы квадраты голубого неба, с футбольным мячом, падавшим из голубизны»³⁰. «Перспектива умывания и бритья казалась ему столь же близкой и невозможной, как перспектива у мастеров раннего средневековья... Из зеркала смотрел бледный автопортрет с серьезными глазами всех автопортретов»³¹. «Как играло солнце! От сухости воздуха была поразительно резка разница между светом и тенью: на свету такие вспышки, такое обилие блеска, что порой невозможно смотреть на скалу, на ручей; в тени же – мрак, поглощающий подробности: так что всякая краска жила волшебным умноженной жизнью, и менялась масть лошадей, входивших в тополеву прохладу»³². Примеры можно множить и множить.

Зрительный образ первичен для писателя. Он говорит: «Разве думают на каком-то языке? Думают скорее образами... слово растворяется в образах, а затем образ выдает следующее слово»³³. В этой связи показательна переписка Набокова с редакцией «Даблдей» по поводу обложки «Пнина». Макет ему категорически не понравился, и он направил в редакцию несколько фотографий и подробное описание, как именно должен выглядеть герой на обложке: «3. Нос очень важен. Это должен быть русский нос картошкой, толстый и широкий, с крупными и четко очерченными

ноздриями. Возьмите Жуковского для ноздрей и Образцова как образец толстого и лоснистого пнинского носа... 4. Ужасно важно пространство между носом и верхней губой. Оно должно быть обезьяньим, обширным, длинным, с бороздкой посередине и складками по бокам. Посмотрите на Жаворонкова, Байкова, Егорова, Жуковского. Губы последнего очень пнинообразны... Я давно заметил, что по какой-то причине иллюстраторы не читают книг, которые иллюстрируют. В моей книге все перечисленные выше детали упомянуты в первой главе и повторяются дальше»³⁴. Набокову принципиально важно, чтобы читатель увидел Пнина таким, каким видел его он, до мельчайших подробностей.

Чуткость глаза, острота зрения – необходимый инструмент в познании реальности. При этом от совершенства этого инструмента – глаза смотрящего – зависит, по Набокову, и степень приближения человека к познанию мира. «Реальность – очень субъективная штука... Лилия более реальна для натуралиста, чем для обычного человека, но она еще более реальна для ботаника... Вы можете... подбираться к реальности все ближе и ближе; но вы никогда не подойдете достаточно близко, так как реальность – бесконечная последовательность шагов, уровней восприятия, ложных лиц, а потому она неутолима, недостижима...»³⁵.

Еще раз можно вспомнить фразу Альфреда Аппеля о том, что у Набокова «сознание играет роль оптического инструмента». И этот «оптический инструмент» вполне может быть представлен как фотоаппарат. Отношение Набокова с его собственным зрением можно сопоставить как отношение фотографа и фотоаппарата. Набоков фиксирует реальность до мельчайших деталей, но при этом выбирает совершенно неожиданные ракурсы, использует аберрации как прием. Творческий метод Набокова очень близок к описанию работы фотографа, приводимого Вилемом Флюссером: «Взгляд, блуждая по поверхности изображения, схватывает один элемент за другим и устанавливает временные связи»³⁶. Это сопоставимо с мнением Сьюзанн Зонтаг, указывавшей, что «вскоре после своего рождения фотография предложила, а затем и стала навязывать свою, новую эпоху видения, расширяя и меняя наши представления о том, на что можно и на что не стоит смотреть». Вероятно, именно в работе Флюссера впервые анализируется комплекс «аппарат/оператор», «симбиоз аппарата и фотографа», при котором человек и фотоаппарат «сливаются в единое целое». При всем этом «слиянии» Набоков в некоторой степени отстраняется от своего зрения, рассматривает его как некое самостоятельное свойство, как внешний «дар», он не отождествляет себя со своим собственным зрением, но ведет с ним непростой диалог.

Флюссер считает изобретение фотографии столь же решающим событием в истории цивилизации, как и изобретение письменности, именно



с этим событием он связывает начало «пост-истории», «борьбу с текстопоклонением», а сам аппарат представляет как особое орудие труда. Он высказывает гипотезу о том, что общество начинает мыслить в фотографических категориях. Неизбежно меняется оптика, ракурс видения, между глазом и реальным предметом встает рамка фотообъектива.

Автор говорит и об особой позе фотографа. «Если понаблюдать за движениями человека, вооруженного фотоаппаратом (или фотоаппарата, снабженного человеком), то возникает впечатление, что он кого-то выслеживает: это древние жесты охотника палеолита, подкрадывающегося в тундре к своей жертве. Только фотограф преследует свою дичь не в открытом поле, а в дебрях культурных объектов, а его тайные тропы сформированы этой искусственной тайгой»³⁷. Эту позу фотографа Валерий Савчук обозначает как «позу логоса» («позу внутреннего сосредоточения, которую принимает фотограф»).

Думается, поза логоса может быть эмблемой авторского взгляда в набоковской прозе. Один из его героев замечает: «Мне говорили, что мои картины неприятны своей безстыдной праздностью, что занимаюсь я только одним: ловлю жизнь на слове, норовлю застать врасплох предметы и людей, пользуюсь слабостью мира, настигаю его как раз тогда, когда он принял неловкую позу, отбросил неприглядную тень, пишу красавицу когда она собирается чихнуть, — т.е. в минуту какой-то бессмысленной сосредоточенности, судорожного ожидания, — образ тем более нелепый, что ничем я не подчеркиваю его и никак не разрешаю»³⁸. В классическом труде по теории фотографии Р. Барт³⁹ предлагает термин *punctum*, понимая под ним некий визуальный образ, «чувствительную точку», деталь, которая поймана случайно, и именно она врезается в память зрителя, делает фотографию неповторимой. Подобными *punctum*'ами насыщены набоковские описания.

Фотографии не так часто, но в знаковых местах вводит автор в свои тексты. В «Машеньке» действие резко меняется, когда Алферов показывает Ганину фотографию жены. Гумберт в «Лолите» хранит фотографию Аннабель, этим «моментальным снимком» живет, он пытается подогнать под него Лолиту и часто жалуется на то, что ему не удается ее образ поймать и сохранить на пленке. В «Защите Лужина» способ, которым Лужин хочет расстаться с жизнью, подсказала ему лежащая на столе фотография с кадром из фильма: на ней был изображен «бледный человек с безжизненным лицом в больших американских очках, который на руках повис с карниза небоскреба, — вот-вот сорвется в пропасть»⁴⁰. А. Аппель видит в этом эпизоде описание самой известной сцены в фильме Гарольда Ллойда «Наконец в безопасности» (1923)⁴¹.

Еще одно из свойств фотографии, имеющее безусловное отношение к творчеству Набокова,

— это возможность преодолеть время: «Фотография не напоминает о прошлом, в ней нет ничего от Пруста. Производимое ею на меня воздействие заключается не в том, что она восстанавливает уничтоженное временем, расстоянием и т.д., но в удивлении того, что видимое мною действительно было»⁴². Современный исследователь В. Нуркова определила фотографию как «зеркало с памятью»⁴³. Данная метафора очень органична и для набоковской прозы, где автор, как и один из его любимых героев, «снимает очки, чтобы улыбнуться прошлому, массируя тем временем линзы настоящего»⁴⁴.

Использование визуальных цитат и образов для Набокова не случайно и связано не столько с цитированием и способом описания, сколько с отношением к реальности и окружающему миру. Исследование границ и предельных возможностей зрения, попытки увидеть незримое, а также исчезновение статичного гомогенного пространства, — все эти элементы нового способа наблюдения в культуре начала века оказываются точкой отсчета для многих экспериментов в искусстве⁴⁵. Использование Набоковым «зрительных» образов во многом соответствует современным ему подходам и открытиям в визуальных искусствах и позволяет вписать его творчество в широкий контекст эпохи переосмысления «художественности» изобразительных искусств и тиражирования зрительных образов.

Примечания

- 1 См.: Гришакова М. Визуальная поэтика В. Набокова // Новое литературное обозрение. 2004. № 54.
- 2 См.: Даниэль С. Оптика Набокова // Набоковский вестник. СПб., 1999. № 4.
- 3 См.: Vries G. de, Johnson D.B. / with an essay by L. Ashenden. Vladimir Nabokov and the Art of Painting. Amsterdam, 2006.
- 4 Набоков В. Отчаяние // Набоков В. Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. М., 1990. С. 357.
- 5 Долинин А. Доклады В. Набокова в Берлинском литературном кружке // Звезда. 1999. № 4. С. 9. См. также: Он же. Клио смеется последней: Набоков в споре с историзмом // Долинин А. Истинная жизнь писателя Сирина. СПб., 2004. С. 194.
- 6 Блумбаум А. Антиисторизм как эстетическая позиция (К проблеме: Набоков и Бергсон) // Новое литературное обозрение. 2007. № 86. С. 156.
- 7 Набоков В. Дар // Собр. соч. Т. 3. С. 26.
- 8 Набоков о Набокове и прочем: Интервью, рецензии, эссе. М., 2002. С. 124.
- 9 Набоков В. Другие берега // Собр. соч. Т. 4. С. 183.
- 10 Набоков В. Память, говори // Набоков В. Собр. соч. американского периода: В 5 т. Т.5. СПб., 1999. С. 392.
- 11 Набоков о Набокове и прочем. С. 196.
- 12 Набоков В. Дар. С. 277.
- 13 Набоков о Набокове и прочем. С. 283.
- 14 Набоков В. Дар. С. 59.



- ¹⁵ Набоков о Набокове и прочем. С. 301.
¹⁶ Там же. С. 302.
¹⁷ Там же. С. 285.
¹⁸ *Набоков В.* Дар. С. 147.
¹⁹ См.: *Паперно И.* Как сделан «Дар» Набокова // Новое литературное обозрение. 1993. № 5.
²⁰ См.: *Сконечная О.* Черно-белый калейдоскоп. Андрей Белый в отражениях В. Набокова // Литературное обозрение. 1994. № 7–8.
²¹ См.: List of Artists Mentioned or Obviously Referred to in Nabokov's Works // *Vries G. de, Johnson D.B.* Op. cit. P.178–180.
²² *Набоков В.* Камера обскура // Набоков В. Собр. соч.: В 5 т. Т. 2. СПб., 1999. С. 17.
²³ Там же. С. 16.
²⁴ Там же.
²⁵ *Верильо П.* Машина зрения. СПб., 2004. С. 33.
²⁶ Там же. См. также: *Бобринская Е.* Русский авангард: Границы искусства. М., 2006. С. 231, 240–241.
²⁷ *Набоков В.* Дар. С. 151.
²⁸ Набоков о Набокове и прочем. С. 142.
²⁹ Там же. С. 320.
³⁰ *Набоков В.* Дар. С. 96.
³¹ Там же. С. 141.
³² Там же. С. 106.
³³ Набоков о Набокове и прочем. С. 82.
³⁴ *Бойд Б.* Владимир Набоков: Американские годы. М.; СПб., 2004. С. 359.
³⁵ Набоков о Набокове и прочем. С. 118.
³⁶ *Флюссер В.* За философию фотографии. СПб., 2008. С. 7.
³⁷ Там же. С. 37.
³⁸ The NYPL Berg Collection Nabokov Archive – Miscellaneous 1922–1940. Rayskaya Ptitsa. Цит. по: *Гришакова М.* Указ. соч.
³⁹ См.: *Барт Р.* Camera Lucida. М., 1997.
⁴⁰ *Набоков В.* Защита Лужина // Набоков В. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. М., 1990. С. 146.
⁴¹ Набоков о Набокове и прочем. С. 299.
⁴² Там же. С. 301.
⁴³ См.: *Нуркова В.* Зеркало с памятью. М., 2006.
⁴⁴ *Набоков В.* Пнин // Набоков В. Собр. соч. американского периода: В 5 т. Т. 3. СПб., 1999. С. 162.
⁴⁵ См.: *Бобринская Е.* Новое зрение // Бобринская Е. Русский авангард: границы искусства. М., 2006. С. 227–289.

УДК 821.133.1–31 + 929 Роб-Грийе

АЛЕН РОБ-ГРИЙЕ: РЕВНОСТЬ В ЛАБИРИНТЕ ЗНАКОВ И СТРУКТУР

А.Г. Вишняков

Московский государственный областной гуманитарный институт
E-mail: agvishnyakov@list.ru

Статья посвящена анализу лучших произведений известного французского писателя на фоне зарождения последнего яркого течения французской литературы XX века – Нового Романа, одним из выдающихся представителей которого был А. Роб-Грийе. Статья соединяет историко-литературный комментарий и по необходимости краткий разбор важнейших особенностей поэтики писателя.

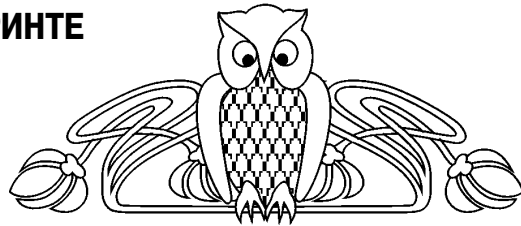
Ключевые слова: Новый Роман, поэтика, письмо, эволюция, фикционально-нарративный комплекс, авангардизм, традиционализм, период текста.

Alain Robbe-Grillet: Jealousy in a labyrinth of signs and structures

A.G. Vishnyakov

The article is dedicated to the analysis of the best books of a renowned French writer on the background of the birth of the last vivid literary trend in the French literature of the XXth century – the New Novel, one of the outstanding representatives of which was A. Robbe-Grillet. This article comprises historical and literary commentary and, where necessary, short analysis of the most significant features of the writer's style.

Key words: The New Novel, poetics, style, evolution, fiction and narration complex, avant-garde, traditionalism, text period.



Можно ли утверждать, что 1950-е гг. были золотой порой французского Нового Романа? Ведь общепризнан тот факт, что успех пришёл к новороманистам в 60-е гг., а теоретическое осмысление их творчества (если не считать книг Саррот¹ и Роб-Грийе², более близких жанру эссе) связано с деятельностью Жана Рикарду и его последователей во второй половине 60-х – первой половине 70-х годов. В академическом труде «Французская литература. 1945–1990»³ Новый Роман включен в раздел о литературе 60-х годов. Тем не менее именно первая волна *новых романов*, породившая бурю негодования и уничтожающей критики со всех сторон, вошла в историю литературы не как факт литературной хроники, а как весьма незаурядные произведения, едва ли не самые удачные выражения письма своих авторов.

Романы Алена Роб-Грийе «Ревность» (1957)⁴ и «В лабиринте» (1959)⁵, Натали Саррот «Планетарий» (1959)⁶, Мишеля Бютора «Распределение времени» (1956)⁷ и «Изменение» (1957)⁸, Маргерит Дюрас «Модерато кантабиле» (1957)⁹, Клода Симона «Ветер» (1957)¹⁰ и «Трава» (1958)¹¹, Робера Пенже «Сынок» (1959)¹², Клода Олье «Ми-