

*Головчинер В.Е.* Эпическая драма в русской литературе XX века. Томск : Изд-во Томск. гос. пед. ун-та, 2001.

*Добин Е.С.* Сюжет и действительность. Искусство детали. Л. : Сов. писатель, 1981.

*Семиотика и поэтика* отечественной культуры 1920 – 1950-х годов : коллектив. моногр. / отв. ред. С.А. Комаров. Ишим : ИГПИ им. П.П. Ершова, 2013. Т. 2.

*Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. М. : Лабиринт, 1997.

УДК 821.161.1-32(Набоков В.)  
ББК Ш33(2Рос=Рус)64-8,444

***А.О. Дроздова***

*(Тюменский государственный университет,  
Тюмень, Россия)*

### **ЭКФРАСИС КАК ФОРМА СОВМЕЩЕНИЯ ПЕРСПЕКТИВ В РАННИХ РАССКАЗАХ В. НАБОКОВА**

**Аннотация.** В статье рассматривается роль экфрасиса в ранних рассказах В. Набокова «Венецианка» и «Драка». Анализируются функции героя-наблюдателя, точка зрения, а также система образов визуальной перцепции, которая организует художественную перспективу произведений. Выделяется метатекстуальная функция экфрасиса, основанного на скрещивании художественных и литературных традиций. Отмечается, что экфрастические описания в рассказах формируют многомерное пространство, которое строится за счет совмещения реального и живописного мира.

**Ключевые слова:** экфрасис, визуальная перцепция, русская литература, русские писатели, литературные образы.

Одним из типов модификации перспективы в литературном произведении можно считать включение в текст «чужого» текста, обладающего собственной перспективой. Примером такой модификации служит экфрасис. М. Рубинс, выделяя «иконографический» и «иконоборческий» дискурс в русской литературе, отмечает, что экфрасис позволяет поэтам обратиться к проблематике, далекой от чистой эстетики [Рубинс

2003: 288]. В произведениях писателей-модернистов искажение и расширение перспективы в экфрасических описаниях передает неоднородность реального пространства, которое способно включать в себя потустороннее пространство.

Нередко экфрасис используется для обращения к предшествующей литературной традиции, при этом экфрасические описания являются частью художественного кода произведения. Так, построение перспективы художественного пространства прозы В.В. Набокова как «текста в тексте» определяет игровую установку автора, предлагающего читателю дешифровать художественный код произведения. Именно игровая поэтика, как замечает О. Дмитриенко, позволяет рассматривать русскоязычную прозу Набокова с точки зрения разных искусств, при этом слияние визуального искусства и литературы формирует особый художественный язык, соединяющий живопись и литературу в «систему единого художественного целого» [Дмитриенко 2013: 48].

Взгляд на словесное творчество с позиций живописного искусства формируется еще в ранний период творчества Набокова. Так, «игра перспектив», визуализированная в модели «картина в картине», присутствует в рассказе 1924 г. «Венецианка», где центром повествования является обозначаемое в заглавии живописное полотно – двухмерное изображение, которое обнаруживает свою многомерность: главный герой Симпсон входит в двухмерное пространство как в трехмерное. Прием экфрасиса в данном рассказе не отсылает к реальной картине (Б. Бойд рассматривает картину «Римлянка» в берлинском Музее кайзера Фридриха как один из возможных прототипов «Венецианки» [Бойд 2010: 277]), а описывает еще одно фиктивное пространство, которое заключает в себе некую «тайну» – в финале герои узнают, что истинным автором картины является талантливый друг Симпсона Франк и что сам портрет – искусная подделка.

Несмотря на то, что картина является копией, живописное полотно, созданное героем рассказа, не лишено миметических свойств. Подражая итальянским мастерам, чьи картины в сознании других персонажей являются лишь деталями

интерьера («я стойкий сторонник мужественных схваток <...>, – что не мешает мне <...> любить старинные плотные картины, в которых есть отблеск того же доброго вина» [Набоков 2004: 85], и изображая подлинную реальность (фигура на картине — возлюбленная Франка, лишь замаскированная под венецианку), Франк создает «трехмерную» картину, пространство которой, будучи отделенным от пространства действительности рамой, продолжает реальный мир.

Портрет венецианки, являясь подражанием «подражанию», воплощает в себе концепцию искусства, противопоставленную двум другим взглядам на природу эстетического: во-первых, представлению о картине как о вещи, что передано в речи полковника через эпитет «плотный», – такая картина остается недоступной для проникновения в нее наблюдателя, и, во-вторых, представлению о картине как о гармоничном мире, противопоставленном миру реальности (таково воззрение Магора, «видевшего мир как довольно скверный этюд, непрочными красками написанный на тленном полотне»).

Фокус восприятия в рассказе переходит от персонажа к персонажу и отражает перцептивные способности каждого героя. Пространство рассказа, показанное с нескольких сторон и через призмы восприятия разных персонажей, строится по принципу импрессионистской живописи. Как и художники-импрессионисты, автор обращается к ярким краскам, промежуточным тонам: «зеленела муравчатая площадка», «голубые бабочки», «белые столбы ног», «рыжеватый юноша», «красно-желтые полусапожки», – нельзя выделить преобладающую цветовую гамму, присутствуют как холодные, так и теплые оттенки. Во-вторых, достигается эффект игры светотени: «тень гигантского ильма», «солнечный свет дремал тут и там на траве», – свет при этом подвижен, он «сочится», «обливает». Таким образом, рассказ строится как картина, причем даже элементы мира действительности в рассказе имеют двойственную природу, принадлежат, с одной стороны, миру реальному, с другой – миру живописному. К примеру, птичий помет превращается в «мазок белил» – такое перевоплощение знаменует собой переход к точке зрения Симпсона, одаренного

особым видением, которое помогает ему преодолеть границу между двухмерным и трехмерным пространством. По тому же принципу построено сообщение о превращении крови Симпсона в краску в третьей части рассказа. То, что подобное фантастическое соединение жизни с картиной является лишь сном, объясняется выворачиванием глаза вовнутрь и проекцией сновидения (картины) на сетчатку, происходящей одновременно с расширением границ двухмерной перспективы – то есть не картина поглощает героя, а герой обнаруживает в себе способность превращаться в объект собственного созерцания.

«Особая семиотика» художественного текста, создаваемая экфрасисом, по замечанию Ю.В. Шатина, обусловлена ситуацией равновесия обозначаемого и обозначающего: наиболее часто это равновесие воплощается в мотиве «ожившей картины» [Шатин 2004: 221]. Такой мотив присутствует, к примеру, в повести Н.В. Гоголя «Портрет». Если для Гоголя взаимодействие означаемого и означающего не столько мотивировано самим свойством искусства или живописи, сколько является феноменом картины-символа (действие искусства доведено до крайней степени), то в художественной концепции В. Набокова многомерность и потенциальная глубина представляют собой главные качества искусства, так как оно связано с чудесным и потусторонним. Противопоставление искусства и реальности снимется за счет взаимопроникновения двух пространств, осязаемой точкой соприкосновения которых становится лимон – таким образом, чудесное проявлено в деталях, которые может заметить лишь тот, кто обладает особым зрением.

Живописная перспектива, введенная в текст через экфрасис, лежит в основе композиции рассказа В.В. Набокова «Драка». В отличие от «Венецианки», в данном рассказе точка зрения не движется от персонажа к персонажу, а остается прикрепленной к рассказчику-наблюдателю. Текст разделен на две части: в первой описывается солнечный пляж, во второй представлена история разрушенного счастья – драка хозяина пивной и любовника его дочери.

Рассказчик, являющийся субъектом восприятия, фиксирует «гармонию мелочей», складывающихся в единое художественное целое. Реальный мир в сознании наблюдателя приобретает черты картины, наделяется дополнительной «незримой» глубиной, которая становится очевидна при особом творческом взгляде на окружающий мир. Мотив «глазастого нутра», требующего «зрелищ», служит одним из сюжетообразующих компонентов рассказа: «И тут я почувствовал, что сейчас произойдет нечто удивительное. Я много выпил, и душа моя, жадное, глазастое мое нутро требовало зрелищ». М. Гришакова отмечает, что сюжет превращения героя в «живое око» используется Набоковым для создания «бесконечной перспективы», которая возможна в том случае, если герой обладает неограниченным зрением: «Второе значение “живого глаза” – неограниченное зрение после смерти, превращение в “сплошное око” (как в “Рассуждении о тенях” Делаланда в “Даре”), – или творческое зрение» [Гришакова URL].

«Творческое зрение» определяет игру перспектив: так, главное свойство оптики рассказа заключается в том, что она мотивирована эстетическим опытом самого субъекта восприятия. К примеру, отсылки к разным живописным направлениям играют роль «светофильтра», который изменяет воспринимаемый рассказчиком мир. В импрессионистских тонах представлена сцена на трамвайной остановке, отсылающая к урбанистическим полотнам К. Моне, а также сцена пляжа. Как и пространство остановки, пространство пляжа наполнено динамичными объектами. Мир разворачивается в двух планах: движение природное («скольжение» солнца) и движение людей. Движущиеся люди наделяются цветовой характеристикой: «младенец... весь черный», «коричневые юноши». Сцена купания в рассказе сопоставима с полотном Фредерика Базиля «Купальщики (Летние радости)», где за счет скрещивания нескольких источников света подчеркивается телесная красота купальщиков, позы которых напоминают аттические фрески; купальщики в рассказе Набокова, которых солнце «случайно» выделяет своим светом, также наделяются чертами античных атлетов, они сравниваются с «наглыми языческими богами».

В импрессионистскую палитру Набокова включены и другие живописные сюжеты. Так, сцена драки во многом повторяет манеру живописи малых голландцев, мастеров бытовой жанровой картины, которые часто обращаются к сюжетам ссоры, драки. Кроме того, заглавие рассказа повторяет название известной картины Адриана ван Остаде «Драка». Карикатурность участников драки подчеркнута с помощью светотеневого контраста, придающего выразительность лицам и рукам за счет игры бликов, создаваемой светом фонаря. Схожий прием используется и на картинах Остаде: световые акценты позволяют отметить яркие детали, в сознании наблюдателя синтезирующиеся в живописное полотно: «... я сам любовался ею [ссорой], отблеском фонаря на искаженных лицах, напряженной жилкой на шее Краузе...».

В пространство рассказа включаются и картины русских художников: например, в портрете молодой немки, дочери хозяина пивной Эммы, с помощью света выделяются детали (локоть, пробор), что позволяет сопоставить ее образ с образом русской женщины-мастерицы на картине В.А. Тропинина «Кружевница». В рассказе присутствует и прямая отсылка к картинам русских художников: «в пепельной мгле площади ветер рвал одежды, как на картине «Гибель Помпеи». Художественная ассоциация совмещает две картины: по описанию (рвущиеся одежды, площадь) – картина Брюллова, но по данному в рассказе названию «Гибель Помпеи» – картина Айвазовского. На картине мариниста представлены спасающиеся на кораблях люди, при этом море окрашено в алые тона, оно подобно разливающейся лаве. Отсылка в данном фрагменте выступает в роли пуанта, знаменующего переход к иной изобразительной тональности: водная стихия, в первой части рассказа являющаяся элементом идиллического пейзажа и соотнесенная с бессмертием человека, во второй части изображена как разрушающая сила. Совмещение двух полотен русских художников в рассказе не случайно, поскольку создает иллюзию нелинейной перспективы пространства реальности.

Включение в повествование экфрасиса отсылает к другим литературным текстам, описывающим картину Брюллова.

Можно предположить, что характер экфрасиса в рассказе Набокова повлияло и эссе Н.В. Гоголя «Скульптура, живопись и музыка», где картина Брюллова анализируется с точки зрения ее действия на зрителя: отсутствие на картине вулкана говорит об особой позиции наблюдателя, который должен идентифицировать себя с испуганными людьми и пережить их ужас. С. Франк отмечает, что живописную технику Брюллова Гоголь рассматривает как образец визуальных приемов в литературе. Таким образом, в эссе Гоголя речь идет не о качествах картины, а о качествах текста: «Но в то же время Гоголь подчеркивает всеми силами качества конкретности, указывая на пластичность, на “выпуклость” картины, вызванную, прежде всего, техникой “освещения”, света и тени, и на ее “живость”» [Франк 2002: 34]. Поэтика Гоголя как важный этап развития «искусства описания» в русской литературе рассматривается в лекции Набокова, посвященной поэме «Мертвые души»: «Разницу между человеческим зрением и тем, что видит фасеточный глаз насекомого, можно сравнить с разницей между полутоновым клише, сделанным на тончайшем растре, и тем же изображением, выполненным на самой грубой сетке, которой пользуются для газетных репродукций. Так же относится зрение Гоголя к зрению средних читателей и средних писателей. До появления его и Пушкина русская литература была подслеповатой» [Набоков 2016: 61].

Иллюзия многомерности изображенного мира в рассказе создается за счет множественности точек зрения. Носителем точки зрения является не только рассказчик-наблюдатель, но и солнце. Перспектива, задаваемая такой оптикой, характеризуется как «естественная», поскольку эстетичность видимых объектов зависит от иррациональной игры света. Механистичность «взгляда» солнца в противовес избирательному взгляду человека, запечатлевающему живописное, можно уподобить механистичности фотографии, поскольку главным условием появления снимка является наличие света. Присутствие в тексте противопоставленных друг другу статичной и динамичной точки зрения может прочитываться как отсылка к живописному коду

кубофутуризма. К примеру, Д. Сарабьянов, определяя характерные черты русского кубофутуризма на примере картин К. Малевича, выделяет главную черту направления: «соединение двух энергий – динамики и статики, по элементарной логике не соединимых» [Сарабьянов 2002: 5].

Идея единства творческого импульса человека и солнечной энергии звучит в творчестве Велимира Хлебникова, например, в стихотворении «Я не знаю, Земля кружится или нет...»: «Но я знаю, что я хочу кипеть и хочу, / чтобы солнце / И жилу моей руки соединила общая дрожь» [Хлебников 2000: 206]. Образ Солнца, являющийся ключевым не только в поэзии футуристов, но и в поэзии символистов (например, идея множественности «ликов» Солнца и единства его разрушительной и созидательной силы в поэтическом сборнике К.Д. Бальмонта «Будем как Солнце»), в эстетической концепции Набокова воплощает в себе цикличность и в то же время – иррациональность как свойство «реального мира». Динамика перспективы может быть создана лишь с помощью творческого наблюдения человека-творца, тогда как «солнечная перспектива» представляет собой один план изображения, соотносящийся с позицией «всевидящего ока». С другой стороны, именно случайная игра света позволяет увидеть, что пространство окружающего мира может быть построено по законам живописной перспективы.

Совмещение двух реальностей через экфрастические описания в рассказах «Драка» и «Венецианка» позволяет говорить о модернистском контексте этих рассказов: модификация перспективы, связанная с живописными экспериментами, может рассматриваться как ответ на опыты «синтеза искусств» в поэзии Серебряного века. Обращение к художественной традиции предшествующих эпох продиктовано поиском идеальной литературной формы – с одной стороны, и «актуализацией обнаруженных в прошлом архетипов» [Рубинс 2003: 289] – с другой. Живописная перспектива в рассказах создает пространство игры: не только действительность может стать частью картины, но и сама картина способна войти в пространство действительности. Именно на границе вымышленного и реального открывается



подлинная «тонкая» сущность искусства, видимая лишь одаренным наблюдателем-творцом.

### Литература

*Набоков В.В.* Лекции по русской литературе. СПб. : Азбука, Азбука–Аттикус, 2016.

*Набоков В.В.* Русский период. Собрание сочинений: в 5 т. СПб. : Симпозиум, 2004. Т. 1. Художественные тексты В. Набокова цитируются по указанному источнику.

*Бойд Б.* Владимир Набоков: русские годы: Биография. СПб. : Симпозиум, 2010.

*Гришакова М.* О визуальной поэтике В. Набокова [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ruthenia.ru/document/404860.html> (дата обращения: 05.11.2016)

*Дмитриенко О.А.* О взаимодействии изобразительного искусства и литературы в художественном мире Набокова // Гуманитарный вектор. Серия: Филология, востоковедение. 2013. №4 (36) С. 47 – 52.

*Рубинс М.* Пластическая радость красоты: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. СПб. : Академ. проект, 2003.

*Сарабьянов Д.В.* «Кубофутуризм»: термин и реальность // Русский кубофутуризм. СПб. : Дмитрий Буланин, 2002. С. 3–10.

*Хлебников В.* Собрание сочинений : в 6 т. М. : ИМЛИ РАН «Наследие», 2000. Т. 1.

*Шатин Ю.В.* Ожившие картины: экфрасис и диегезис // Критика и семиотика. 2004. №7. С. 217 – 226.