

Zločevskaja, Alla Vladimirovna

Влияние идей русской литературной критики XIX-XX вв. на эстетическую концепцию Владимира Набокова

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. X, Řada literárněvědné slavistiky. 2001, vol. 50, iss. X4, pp. [79]-86

ISBN 80-210-2552-2

ISSN 1212-1509

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/103093>

Access Date: 27. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

А. В. ЗЛОЧЕВСКАЯ

ВЛИЯНИЕ ИДЕЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ XIX–XX ВВ. НА ЭСТЕТИЧЕСКУЮ КОНЦЕПЦИЮ ВЛАДИМИРА НАБОКОВА

Литературное наследие В.Набокова являет собой весьма редкий, если не уникальный случай, когда писатель проявил себя как критик и исследователь творчества других авторов не менее ярко и оригинально, чем как художник. Более того, эти две сферы у Набокова нераздельны, они – в органическом единстве: художник отражается в критике, а критик обосновывает эстетические принципы, которые в свою очередь дают импульс творчеству.

Первое впечатление от его лекций и эссе о мировой литературе – ошеломляющее. Настолько здесь все – идеи, оценки, наблюдения и выводы – кажутся экстравагантными и прежде неслыханными. Однако при более внимательном и спокойном рассмотрении выясняется другое: автор этих, во многом эпатажных исследований обладал удивительным даром повторять «чужое» как свое. Скажем точнее: он обладал даром, пропустив «чужие» идеи сквозь призму своей индивидуальности, сделать их «своими».

Оригинальное в наследии Набокова-критика неотделимо от переосмысленной *традиции*. Отличительная черта всей литературной деятельности Набокова – жесткая оппозиция к современной критике. «Меня никогда не расстраивали желчь или жалость критиков и я ни разу в жизни не попросил о критическом отзыве и не поблагодарил за него»¹ – гордо заявил писатель в Интервью журналу «Playboy».

И все же в эстетике Набокова, в его методе анализа художественной литературы проросли, обретя новое качество, наиболее интересные тенденции русской критической мысли XIX–XX вв. В его размышлениях об искусстве слышны отзвуки идей Ф. М. Достоевского и Л. Н. Толстого, а также ориги-

¹ *Набоков, В. В.*, Собр. соч. американского периода: В 5 т. СПб., 1997–1999. Т. 3. С. 577. Англоязычные произведения писателя цитируются по этому изданию с пометой Н 1.

нального критика XIX в. – автора «органической критики», Ап. Григорьева. Но мы сосредоточимся на главном: какова роль идей русской литературной критики XIX-XX вв. в формировании набоковской концепции творчества?

Искусство XX в., и в первую очередь в лице Набокова, «меняло кожу». Оно требовало выработки новых критериев оценки и принципов анализа. Набоков – исследователь и интерпретатор литературы, вырос из прежних критических концепций, бескомпромиссно отторгая одни положения, переосмысливая или усваивая другие.

Главный объект саркастических выпадов Набокова – концепция реализма в литературе, критики и ими воспитанные читатели, желающие видеть в произведении искусства отражение «жизни действительной». Все те, кто думают почерпнуть из художественного произведения полезную информацию о реальном положении дел и «любит, чтобы литература была познавательной, национальной, воспитательной или питательной, как кленовый сироп и оливковое масло» (Н 1.; 1. 434).

К XX в. реалистическая концепция искусства устарела, основные ее положения, хотя и оказались весьма живучи, но стали своего рода «общим местом». А потому в глазах Набокова – воплощением *пошлого* взгляда на искусство. Однако автору «Дара» был чужд сам принцип *реалистического* творчества, и не только в *пошлом* его варианте. «Литература – это выдумка – утверждал он. – Вымысел есть вымысел. Назвать рассказ правдивым значит оскорбить и искусство, и правду».² Критико-эстетическая стратегия Набокова в своей основе и по своей сути *антиреалистична*. Именно здесь следует искать корни полемической агрессии Набокова против В. Г. Белинского, Н. А. Добролюбова, Н. Г. Чернышевского, а в их лице против «реальной критики».

«Реальная критика – писал Добролюбов – относится к произведению художника точно так же, как к явлениям действительной жизни: она изучает их».³ Отсюда два основополагающие принципа: а) явления жизни должны быть изображены в произведении искусства «как они есть на самом деле»; б) если это главное требование соблюдено, то критик имеет право анализировать *изображенную реальность* как *реальность действительную*. И делать на основании этого анализа свои выводы, по преимуществу общественно-политического характера.

«Реальная критика» была публицистической. Скрытый (хотя и вполне очевидный для читателя-современника) пафос ее заключался в том, чтобы отвоевать себе право высказывать, под прикрытием «критического анализа» художественной литературы, свои идеи, часто, пренебрегая тем, как понимал свое произведение сам автор. Средства в данном случае не только вполне оправдывались целями, но и совершенно им соответствовали. Но только все

² Набоков, В. В., О хороших читателях и хороших писателях // Набоков В. В., Лекции по зарубежной литературе. М., 1998. С. 28.

³ Добролюбов, Н. А., Темное царство // Добролюбов Н. А., Избранные статьи. М., 1972. С. 57.

это не имело никакого, или очень малое, отношение собственно к литературе.

Главный принцип реалистического искусства сформулирован Белинским в статьях о Н. В. Гоголе: «Автор не позволяет себе никаких нравочений; он только рисует вещи так, как они есть, и ему дела нет до того, каковы они». ⁴ Такое понимание реализма представлялось абсурдным уже Достоевскому. «„Надо изображать действительность, как она ест“ – говорят они, тогда как такой действительности совсем нет, да и никогда на земле не бывало, потому что сущность вещей человеку недоступна, а воспринимает он природу так, как отражается она в его идее, пройдя через его чувства; стало быть, надо дать поболее ходу идее и не бояться идеального. Идеал ведь тоже действительность, такая же законная, как и текущая действительность». ⁵

Для Достоевского искусство не есть отображение реальности, а творческое ее пересоздание, цель которого – проникновение за видимую поверхность жизни в некую идеальную сущность вещей. «Реалистом мистическим» назвал творца «Братьев Карамазовых» Н. Бердяев. ⁶ В работах А. Белого о символизме концепция *мистического* реализма была теоретически осмыслена.

Набоков развил эстетический потенциал *фантастического*, или *мистического* реализма. «Великая литература идет по краю иррационального» (Н 1.; 1. 503) – утверждал он. А цель искусства видел в том, чтобы постигать «тайны иррационального при помощи рациональной речи». Творчество Набокова, писала Вера Набокова, «как некий водяной знак», символизирует и пронизывает тема «потусторонности». *Водяные знаки* мистико-трансцендентного содержания, те «минуты иррационального прозрения, которые одновременно затемняли фразу и вскрывали тайный смысл» (Н 1.; 1. 503) бытия – искал автор «Дара» в подтексте произведений своих любимых писателей – А. С. Пушкина, Л. Толстого, А. П. Чехова. В иррационально-мистическом ключе интерпретировал Набоков творчество одного из своих литературных кумиров – Гоголя. Как и мир Гоголя, художественная реальность набоковских текстов воплощает и материализует *мистический подтекст жизни действительной* – «гротеск и мрачный кошмар, пробивающий черные дыры в смутной картине жизни» (Н 1.; 1. 503).

Все произведения Набокова, «как некий водяной знак», пронизывает тема «потусторонности» ⁷ – писала Вера Набокова. *Водяные знаки* иррационально-мистического содержания, те «минуты иррационального прозрения, которые одновременно затемняли фразу и вскрывали тайный смысл» (Н 1.; 1. 503) бытия – искал автор «Дара» и в подтексте творений своих любимых

⁴ Белинский, В. Г., О русской повести и повестях г. Гоголя // Белинский В. Г., Статьи о классиках. М., 1970. С. 317.

⁵ Достоевский, Ф. М., Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972–1990. Т. 21. С. 75–76.

⁶ Бердяев, Н. А., *Евѣнѣиѣ Дѣстѣвскаѣ* // Н. Бердяев о русской философии. Свердловск, 1991, Ч. 1. С. 35.

⁷ См.: Набокова, В., Предисловие // Набоков В., Стихи. Анн Арбор, 1979.

писателей – Александра Пушкина, Льва Толстого, Антона Чехова, но Николая Гоголя прежде всего. Постигание иррационального в подтексте «жизни действительной» есть главная цель и сверхзадача искусства, так же как и скрытая доминантна творческого процесса. *Искусство и здравый смысл* несовместимы и внеположны друг другу, как доказывает Набоков в своем блестящем эссе.⁸

И здесь – «общая точка» эстетики Набокова и символизма. Бесспорно влияние на Набокова концепции символистов об изящной словесности как *жизнетворчестве, теургии* освобожденного живого Слова и о тайной мистической связи между «я» художника и другим, вечным «я» Творца Вселенной. «Творческое слово созидает мир»⁹ – писал А. Белый в известной работе «Символизм».

Набоков лишает акт «сочинительства» ореола мистического таинства, но оставляет волшебство. «Писателя – учил он своих студентов – можно оценивать с трех точек зрения: как рассказчика, как учителя, как волшебника. Все трое – рассказчик, учитель, волшебник – сходятся в крупном писателе, но крупным он станет, если первую скрипку играет волшебник. Три грани великого писателя – магия, рассказ, поучение – обычно слиты в цельное ощущение единого и единственного сияния, поскольку магия искусства может пронизывать весь рассказ, жить в самой сердцевине мысли».¹⁰

Для Набокова великий писатель – это Демиург, который наделен волшебной способностью «творить жизнь из ничего» (Н 1.; 1. 498). Точнее, из самой плоти языка: из него «он может сделать все, что угодно – и мошку, и мамонта, и тысячу разных туч».¹¹ Острое ощущение животрепетной реальности бытия Слова присуще творящему сознанию настоящего писателя. «Перед нами поразительное явление: словесные обороты создают живых людей» (Н 1.; 1. 459). И на глазах у читателей «художник строит карточный домик и этот карточный домик превращается в прекрасное здание из стекла и стали».¹²

Для Набокова «вторая реальность» художественного произведения не менее действительна, чем мир материальный, прежде всего потому, что и то и другое есть проявление творящей воли Художника – автора романа или книги Бытия. А потому: «Творческому писателю следует внимательно изучать своих конкурентов, в том числе и Всемогущего. Он должен обладать врожденной способностью не только перестраивать, но и воссоздавать мир.

⁸ *Набоков, В. В., Искусство литературы и здравый смысл // Набоков В. В., Лекции по зарубежной литературе. С. 465–476.*

⁹ *Белый, А., Символизм // Белый А., Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 134.*

¹⁰ *Набоков, В. В., О хороших читателях и хороших писателях. С. 29.*

¹¹ *Набоков, В. В., Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 3. С. 146.*

¹² *Набоков, В. В., О хороших читателях и хороших писателях. С. 28–29.*

Искусство не бывает простым /.../ искусство в высших своих проявлениях фантастически сложно и обманчиво» (Н 1.; 3. 575).

Творение новой, художественной реальности для Набокова – не мистическое священнодействие, а *игра*. Но такова же и «живая жизнь», с ее коллизиями и перипетиями. Она есть проявление творящей силы Всевышнего, его «ярморочного вдохновения», которое каждую минуту создает «здесь или там какой-нибудь моментальный спектакль». А «то, что /.../ зовется искусством, в сущности, не что иное, как живописная правда жизни; нужно суметь ее уловить, вот и все» (Н 1.; 1. 550).

Отсюда – не всегда очевидная, глубинная аналогия между законами жизни природы и искусством: «Всякое искусство – обман, так же как и природа – любил повторять Набоков – все обман в этом добром мошенничестве – от насекомого, которое притворяется листом, до ходких приманок размножения» (Н 1.; 2. 569). А «всякий большой писатель – большой обманщик, но такова же и эта архимошенница – Природа. Природа обманывает всегда. Природа использует изумительную систему фокусов и соблазнов. Писатель только следует ее примеру».¹³

И здесь – еще одна точка глубинного пересечения в набоковской эстетике символизма и формализма, ибо генезис *игровой* поэтики Набокова восходит к концепции А.Белого об искусстве как *магии слов*,¹⁴ с одной стороны, и идеям русской «формальной школы», с другой.

Соединение двух ведущих и в то же время исторически враждовавших друг с другом линий русской литературной критики XX в. – символизма и «формальной школы» – может показаться эклектичным. Однако на самом деле набоковский симбиоз явился отражением той реальной генетической преемственности, которая их связывала. Как убедительно показал в фундаментальном труде о русском формализме В. Эрлих, генезис «формальной школы» восходит, через концепцию *самовитого слова* и *заумь* футуристов – к экспериментальной эстетике А. Белого.¹⁵

Набоков развивался в русле идей «формальной школы», когда писал: «всякая великая литература – это феномен языка, а не идей» (Н 1.; 1. 511). О влиянии идей русского «формализма» на творчество Набокова писал немецкий ученый Хансен-Леве.¹⁶ Нам бы хотелось обратить внимание не столько на сам факт влияния, сколько на эволюционный аспект проблемы.

Роль «формальной школы» в литературно-критическом процессе XIX–XX вв. парадоксальна. У современников работы «формалистов» неизменно вызывали раздражение. «Формальная школа» нашла оппонента даже в лице близкого к ней В. Жирмунского, который писал: «Фомалистическое ми-

¹³ Ibid. С. 28.

¹⁴ *Белый, А.*, Магия слов // *Белый А.*, Символизм как миропонимание. С. 131–142.

¹⁵ См.: *Эрлих, В.*, Русский формализм: история и теория. СПб. 1996. С. 33–50.

¹⁶ См.: *Hansen-Löve, A. A.*, Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung. Wien 1978.

ровозрение находит выражение в таком учении: все в искусстве есть только художественный прием, в искусстве на самом деле нет ничего, кроме совокупности приемов. В наивном виде это учение приписывает самому поэту исключительно художественные задания: однако наличие в процессе творчества внеэстетических заданий (в особенности заданий моральных) слишком легко подтверждается признаниями самих поэтов и свидетельствами современников». ¹⁷

В контексте того литературного материала, на котором формалисты свою концепцию создавали, т. е. на базе литературы XVII-XIX вв., их идеи выглядели в своих конечных выводах малоубедительно. Применительно к литературе классической интерпретация художественного произведения как *суммы формальных приемов*, где «форма создает для себя содержание», ¹⁸ выглядит более чем экстравагантно. Как и утверждение В. Шкловского, будто при анализе произведения «в понятии «содержание» /.../, с точки зрения искусства, надобности не встречается». ¹⁹

Однако по своему внутреннему пафосу «формализм» был ориентирован в будущее. И применительно к искусству постмодерна основные, причем самые эпатажные положения «формальной школы» оказываются будто шиты ему «по мерке». «Мир как текст», а художественный текст как сумма приемов – вот краткая формула поэтики постмодернизма.

Перед нами феномен предвосхищения в критической концепции нового художественного метода. И в этом смысле влияние «формальной школы» на Набокова – художника и критика, вполне закономерно и даже неизбежно. В своих работах Б. Эйхенбаум и В. Шкловский сформулировали принципы *игровой* поэтики, получившие оригинальное развитие в творческой практике Набокова. А теория *пародии* Ю. Тынянова, В. Шкловского и Б. Эйхенбаума, сформировала общую *интертекстуальную* стратегию его творчества. Наконец, теория «остраненности» В. Шкловского входила в сознание Набокова-критика, когда, воспитывая для себя *нового читателя*, он требовал от него не *сопереживания* героям, а совершенно нового принципа восприятия художественного произведения: «читая книгу, мы должны держаться слегка отрешенно, не сокращая дистанции». ²⁰ Принцип «остраненности» лежит в основе новых, *игровых* отношений между читателем и писателем.

Другое, опосредственное, влияние оказала формальная теория на поэтику Набокова чрез концепцию «диалогизированного слова» М. М. Бахтина ²¹, в которой нашли свое плодотворное развитие идеи формалистов о самостоятель-

¹⁷ Жирмунский, В. М., К вопросу о «формальном методе» // Жирмунский В. М., Избранные труды. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 97.

¹⁸ Шкловский, В. Б., Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля // Шкловский В. Б., О теории прозы. М., 1983. С. 37.

¹⁹ Ibid. С. 62.

²⁰ Набоков, В. В., О хороших читателях и хороших писателях. С. 29.

²¹ См.: Бахтин, М. М., Проблемы поэтики Достоевского. М., 1978. С. 210–311.

ном эстетическом бытии слова-образа. Влияние идей М. М. Бахтина на Набокова-художника трудно переоценить. Набоков активно использовал различные формы «диалогизированного слова» – слова с «двойным дном» и разветвленной системой семантико-ассоциативных связей. Очень часто слово, творящее образ набоковского персонажа (Смурова, Германа, Кинбота и др.), представляет собой великолепный образчик *двуголосого слова*. Оно «становится ареной борьбы двух голосов»: голос автора, «поселившийся в чужом слове персонажа, враждебно сталкивается /.../ с его исконным хозяином и заставляет его служить прямо противоположным целям». ²²

Однако, как убедительно показала в статье о романе «Дар» И. Паперно, «можно утверждать, что Набоков стал автором, преодолевшим формализм». ²³ Как и его современники В. Ходасевич, Н. Берберова и др., Набоков считал, что в произведении подлинного искусства «содержание» и «форма» представляют собой органичное и неразрывное целое. Хотя все же акцентировал примат формы. «В любом случае ставьте «как» выше «что», но не смешивайте его с «ну и что?»» (Н 1.; 3. 593) – так напутствовал он воображаемого молодого критика.

В этом смысле неоспоримо влияние на Набокова-критика фундаментального труда А. Белого – «Мастерство Гоголя». Эту работу смело можно назвать «вершинным» достижением русской критической мысли XX в. В ней предпринята попытка положить конец механистической дихотомии формы и содержания. Автор оставил далеко позади не только извечные споры о примате в искусстве «содержания» или «формы», но опередил и прогрессивную для своего времени мысль о «содержательности формы». В произведении подлинно художественном, считает исследователь, ни «форма» не доминирует над «содержанием», ни «содержание» «рассудочным» путем не воплощается в «форме». Внутренний механизм бытия произведения искусства подобен, по остроумному замечанию А. Белого, *электрическому току*: его так же организует непрерывный бег структурных элементов художественного целого, когда «форма и содержание даны в диалектике, меняющей плюсы на минусы; и – обратно: та и другое текут в формосодержательном процессе». ²⁴ Остановить движение – значит умертвить жизнь произведения. Поэтому задача литературного критика – «показать *формосодержательный* процесс в печатях его: и на форме, и на содержании». ²⁵

Метод *формосодержательного* анализа художественного текста находим мы в лучших образцах набоковской литературной критики – в исследовании о Гоголе, в лекциях о Чехове, Толстом, Диккенсе, Флобере, Стивенсоне и других.

²² Ibid. С. 224.

²³ Паперно, И., Как сделан «Дар» Набокова // В. В. Набоков: pro et contra. СПб., 1997. С. 511.

²⁴ Белый, А., Мастерство Гоголя. М., 1996. С. 17.

²⁵ Ibid. С. 51.

Так же, как Набоков-художник синтезировал отечественную и западноевропейскую традиции, а его творческий метод предвосхитил рождение постмодернизма, так и наследие Набокова-критика явилось мостиком между идеями русской критики XIX в., модернистской критикой и «формальной школой» – и более поздними течениями в западном литературоведении, прежде всего структурализмом и сюрреалистической эстетикой.