

А. В. ЗЛОЧЕВСКАЯ

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

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 нравоучений; 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 есть“ – 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., *Въздѣланіе* Достоевского // 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 Бельий, А., Магия слов // Бельий 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 наличность 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.