

ФИЛОЛОГИЯ

УДК 821.161.1.09

Е.В. Антошина

РАССКАЗ В.В. НАБОКОВА «ВЕНЕЦИАНКА»: ПРОИСХОЖДЕНИЕ СЮЖЕТА

Рассматривается происхождение сюжета рассказа В.В. Набокова «Венецианка». Обозначены контексты, в которых развивалось раннее творчество В.В. Набокова. Это рефлексия по поводу наследия русского искусства второй половины XIX в. в среде эмиграции, продолжающееся развитие искусства русского модерна начала XX в., нахождение в атмосфере немецкого искусства периода Веймарской республики.

Ключевые слова: В.В. Набоков; сюжет; «Мир искусства»; МХТ; магический реализм.

Рассказ «Венецианка», написанный в 1924 г., был опубликован впервые во французском переводе в 1990 г., затем в английском переводе – в 1995 г. и, наконец, на русском языке оригинала – в 1996 г., в № 11 журнала «Звезда» [1. С. 201]. К моменту публикации рассказа западное набоковедение прошло несколько этапов развития, каждый из которых имел «свои тематические доминанты, свой ракурс видения произведений Набокова, свои характерные приемы литературоведческого исследования, свой категориальный аппарат, свой научный язык» [2. С. 11]. Ранний рассказ В.В. Набокова мог рассматриваться как иллюстрация к сложившимся концепциям творчества писателя. Т.Г. Кучина выделяет в качестве доминирующих в западных набоковедческих исследованиях такие методологические подходы, как «новая критика», структурализм, постструктурализм и нарратология. Российское набоковедение к 1996 г. находилось в стадии формирования и, как отмечает Т.Г. Кучина, часто некритически воспроизводило «аналитические стереотипы и результаты западных набоковедческих исследований» [Там же. С. 4]. В отрыве от контекста и живого процесса научного поиска, когда одна исследовательская парадигма закономерно сменяется другой, такие заимствованные идеи имели тенденцию превращаться в догматические суждения. Эта тенденция в настоящее время преодолевается, чему способствуют значительное количество публикаций писем, переводов, неопубликованных ранее на русском языке произведений В.В. Набокова, исследованных его творчества, а также многократно увеличившийся поток информации по истории русского зарубежья и европейской культуры первой половины XX в. в целом.

Наиболее ранним подходом в истории западного набоковедения является «новая критика», истоки которой находятся в британском литературоведении 1920–1930-х гг. В силу определенных исторических причин «новая критика» была сосредоточена на «тщательном прочтении» художественного текста, которое при этом игнорировало исторические и культурные контексты возникновения смыслов. Историк британского литературоведения Т. Иглтон, который оценивал указанный период в развитии британского литературоведения как важный и плодотворный, в то же время отмечал: «Да, подразумеваются и ограничения, и сосредоточение на предмете – вещи, которые явно

не помешали бы тем литературным беседам, что плавно перетекают от характера языка Теннисона к длине его бороды. Но, рассеивая многие анекдотические неуместности, “тщательное прочтение” в то же время сохраняет многие из них: оно поддерживает иллюзию, что любой отрезок языка, “литературный” или нет, может быть адекватно изучен и даже понят в изоляции от контекста» [3. С. 68].

Идеи британских литературоведов первой трети XX в. были восприняты в США и получили развитие в «новой критике» 1930–1950-х гг. Т. Иглтон называет некоторые исторические основания для развития идей «новой критики»: «Поэзия стала новой религией, ностальгическим убежищем от отчужденности индустриального капитализма. Стихотворение было так же непроницаемо для рационального подхода, как и сам Всевышний: оно существует как замкнутый на себе объект, таинственно цельный в собственном уникальном существовании. Стихотворение было тем, что невозможно передать своими словами, нельзя выразить на любом другом языке, кроме его собственного: каждая из его частей была соединена с другими в общее органическое единство, осквернить которое было бы богохульством» [Там же. С. 71]. Установки «новой критики», очевидно, повлияли на авторов первых монографий о Набокове, П. Стегнера («Бегство в эстетику», 1966) и Э. Филда («Набоков: его жизнь в искусстве», 1967). Таким образом, методологические установки «новой критики» определили тематику первых исследований: «...отправным пунктом в истории академической набоковианы становится попытка осознания эстетического феномена Набокова, следующим шагом – выведение феноменального эстетизма из биографии (по формуле “жизнь в искусстве”» [2. С. 26].

Метафорический язык монографии П. Стегнера, начиная с ее заглавия, стал составляющей набоковедческого дискурса. В качестве его элементов можно рассматривать понятия «бегство» (escape), «жесткие шутки реальности» (cruel jokes of reality) и «зеркальный мир воображения» (mirror-land of the imagination). С помощью этих метафор П. Стегнер определял главную тему творчества В.В. Набокова: «...the escape from cruel jokes of reality to into the mirror-land of the imagination» [Там же. С. 28]. Т.Г. Кучина отмечает следующие метафоры П. Стегнера: «шахматная игра», «словесный гольф», «иллюзорная реальность».

Установки «новой критики» были продиктованы неприятием социологических трактовок, «навязывающих» некое ангажированное прочтение. Однако нельзя не заметить, что язык «новой критики» также может играть роль фактора, ограничивающего круг исследуемых феноменов.

В западном литературоведении подобные ограничения были преодолены в работах постструктуралистов, например М. Фуко и Ж. Деррида, которые сосредоточили свои усилия на анализе дискурса и истории возникновения его знаков и их семантики. Так, следуя установкам М. Фуко, нужно рассматривать введенную П. Стегнером метафору «зеркальный мир воображения» (*mirror-land of the imagination*) не как характеризующую поэтику произведений В.В. Набокова, а как имеющую, в первую очередь, собственную историю.

Тем не менее посвященная «Венецианке» статья французского слависта М. Никё, опубликованная в 2000 г., содержит такое определение главной темы рассказа: «Как рассказ о чарах искусства и о наслаждении эстетическим созерцанием или чтением, “Венецианка” – материнское лоно главных тем и мотивов творчества Набокова. “Венецианка” иллюстрирует утверждение Веры Набоковой (в предисловии к посмертному изданию русских стихов 1979 г.) о том, что “потусторонность” была “главной темой” писателя» [1. С. 205]. Можно согласиться с утверждением, что «Венецианка» содержит некоторые темы и сюжетные ходы, которые были развиты и использованы В.В. Набоковым и в дальнейшем (на этот факт исследователи обращали внимание и ранее, например, А.А. Долинин и др.) [4]. Но определение «чары искусства» воспринимается как метафора в духе «новой критики», несмотря на то, что в своей информативной статье М. Никё собрал очень интересный материал для анализа сюжета оживающей картины / статуи и его трансформации в сюжет о вхождении в картину, а также попытался провести сравнительно-исторический анализ данного сюжета.

Как и любой другой методологический подход, компаративистика имеет свои ограничения, в частности в связи с тем, что исторические оценки различных периодов в развитии искусства предшествуют анализу отдельных произведений. М. Никё истолковывает тему прекрасного в рассказе В.В. Набокова с позиций идеалистической философии: «Искусство – путь к идее прекрасного, к трансцендентальной Красоте, несотворенной, нетленной и имматериальной» [1. С. 202]. Это утверждение имеет весьма глубокие корни и длительную историю, М. Никё возводит его к философии Платона.

Одним из первых исследований рассказа «Венецианка» в России было исследование Н.Е. Меднис, оно представляло собой часть главы в монографии, посвященной образу Венеции в русской литературе. Исследование было выполнено в структурно-семиотическом ключе. Интерпретируя рассказ «Венецианка», Н.Е. Меднис рассматривала его в контексте «венецианской темы» в русской литературе. Задачей ее монографии был поиск «венецианского пратекста» и его роли в формировании образа Венеции в русской литературе. Интересно, что идея «пратекста» для

Н.Е. Меднис также восходит к Платону [5. С. 20]. Прочтение рассказа В.В. Набокова было «задано» пониманием прекрасного в венецианской живописи: «Сакрализация красоты естественным образом приводила к сакрализации прекрасного произведения живописи, которое словно бы начинало жить своей собственной напряженной жизнью. Отсюда один шаг к наделению полотен, так или иначе связанных с Венецией, особыми свойствами, близкими к магическим свойствам зеркал, что достаточно отчетливо предстало в литературе, отмеченной венецианской тематикой. Пример тому – ранний рассказ В. Набокова “Венецианка”» [5. С. 210]. Таким образом, в исследованиях о рассказе В.В. Набокова можно увидеть сложный сплав представлений об искусстве и творчестве в целом и критических суждений, принадлежащих относительно завершенным системам критики.

Задачей данного исследования является описание генетических источников сюжета рассказа «Венецианка». Для анализа генезиса сюжета нам представляется необходимым анализ дискурсов, сформировавших сюжетные линии. Анализ такого рода, с одной стороны, может пролить свет на семантику сюжета, а с другой – позволит понять логику работы автора, так как семантика сюжета не является автоматической «суммой» значений дискурсов. Предпосылки различных видов дискурс-анализа связаны с теорией языка в постструктурализме. Дискурс-анализ сосредоточен на идее относительности значений и их изменчивости. Для анализа сюжета важно установить, какие именно дискурсы повлияли на его формирование, стали основой «языка» сюжета, а также определить семантику исходных дискурсивных рядов. Формирование значения рассматривается как процесс его становления и распада в контекстах исторической изменчивости: «Мнение постструктуралистов состояло в том, что значение не может быть установлено однозначно и окончательно. Так же как и структуралисты, они полагали, что знаки приобретают значение в связи с отличиями друг от друга. Но спецификой их точки зрения являлось мнение, что, применяя язык, мы устанавливаем отношения между знаками так, чтобы они могли приобретать новые значения. Таким образом, использование языка – социальное явление: именно посредством соглашений, переговоров и конфликтов в социальных контекстах фиксируются и оспариваются структуры значения» [6. С. 49].

Употребление терминов «происхождение» или «генезис» в отношении сюжета вызывает автоматическое представление о сравнительно-историческом методе исследования, однако дискурс-анализ оказывается ближе к деконструктивизму и «истории идей», так как основан на представлении об условном характере знания в противоположность точке зрения, «которая состоит в том, что знания базируются на прочной метатеоретической основе, пронизывающей все условные действия людей» [Там же. С. 20]. Опыт анализа дискурсивных структур, формирующих процесс восприятия художественного текста, можно обнаружить в работе В.Э. Вацура «Готический роман в России» (2002), анализ сюжета в логике дискурс-анализа представлен, например, в работе американского сла-

виста-эмигранта из СССР Ю.К. Щеглова «Романы Ильфа и Петрова. Спутник читателя» (2009).

Романы и рассказы, написанные В.В. Набоковым с середины 1920-х («Машенька», 1926) и до 1938 г. («Дар»), отражают период активного вхождения писателя в круг проблем и задач эстетики европейского искусства, которое в это время развивалось в логике процессов, инициированных опытом Первой мировой войны. Атмосфера культурной жизни эмиграции, в которой доминировало стремление к переосмыслению опыта русского искусства и литературы рубежа XIX–XX вв., также оказала влияние на формирование прозы В.В. Набокова. Описание дискурсов и культурных сюжетов эмиграции, как и восприятие европейской культуры в период между двумя мировыми войнами, является сложной исследовательской задачей, далекой от завершения, несмотря на множественное количество текстов. В нашем исследовании мы анализируем лишь отдельные фрагменты этих дискурсивных массивов. Среди дискурсов культуры эмиграции мы выделяем, на основе суждений о русской литературе XIX в., дискурс «переоценки ценностей» русской классической литературы, который отразился в работах А.Л. Бема, Д.И. Чижевского, П.М. Бицилли и многих других авторов. В связи с этим представляется важным дискурсивный анализ эстетического понятия «правда искусства», которое относилось к разряду определяющих «легитимность» эстетического самовыражения того или иного автора как в русской, так и в европейской литературе второй половины XIX в. Однако в европейской критике и эстетике это понятие было переосмыслено в конце XIX в. Для В.В. Набокова выбор между эстетикой «правды» и вымыслом был решающим. Категория вымысла и связанная с ним категория воображения, получившая обоснование в теории и практике романтизма, в европейском искусстве начала XX в. становилась основой эстетического эксперимента не только в литературе.

Эстетические установки критиков и издателей (например, издателей журнала «Современные записки») эмиграции демонстрируют, напротив, тяготение к литературе 1860-х гг., где понятие «правда» соединяется с реалистическими принципами изображения, о чем свидетельствует, например, история публикации главы о Н.Г. Чернышевском из романа В.В. Набокова «Дар». Само обращение автора «Дара» к биографии Н.Г. Чернышевского является показателем рефлексии, которая сопровождала выбор между эстетикой «правды» и вымыслом. Реконструкция этого выбора в данной работе показана с помощью сопоставления практики постановок МХТ и балетных спектаклей, созданных в Мариинском театре А. Бенуа и М. Фокиным. Такой выбор обусловлен тем, что семья Набоковых общалась и с актерами МХТ, и с художниками «Мира искусства», а также, что более значимо, эти явления в русском искусстве начала XX в. формировали дискурсы, обусловившие отчасти становление В.В. Набокова как писателя. Это, в свою очередь, помогает понять логику работы над сюжетом раннего рассказа.

Формирование понятия «правда искусства» обусловлено взаимодействием множества дискурсивных рядов, один из них связан с «платоновским» пониманием природы искусства и творчества. Поиск языка сюжета для В.В. Набокова был неизбежно связан с восприятием альтернативных дискурсов и их значений. Процесс «переформатирования» исходного дискурса порождает присутствующий во многих произведениях В.В. Набокова пародийный эффект, к которому он, возможно, сознательно не стремился. Альтернативные типы дискурса нашли свое выражение не только в языке литературы, но также театра и кинематографа первой трети XX в. По этой причине театральные и кинематографические дискурсы также представляют интерес для анализа сюжета рассказа. Анализ сюжета этого рассказа, на наш взгляд, позволяет более основательно судить о происхождении и структуре сюжетов его более поздней прозы, а также о тех эстетических задачах, которые пришлось решать В.В. Набокову.

Рассказ интересен тем, что имеет два взаимосвязанных сюжета, которые находятся в сложных отношениях пародийного контраста. Первый сюжет связан с мотивом оживающего портрета. Этот мотив в сюжете рассказа В.В. Набокова исследователи выделяли неоднократно [1, 4, 5]. М. Никё приводит впечатляющий ряд авторов, которые также использовали этот мотив: «“Эликсир дьявола” Гофмана, “Неведомый шедевр” Бальзака, “Портрет” Гоголя, “Медный всадник” Пушкина, “Венера Ильская” Мериме, “Портрет Дориана Грея” Уайльда, “Кофейник” и “Омфала, или Влюбленная шпалера” Т. Готье, “Тайна графини Варвары” Анри де Ренье и другие тексты обыгрывают тот же мотив, восходящий к мифу о Пигмалионе и Галатее» [1. С. 201]. Очевидно, говоря о мифе о Пигмалионе и Галатее, исследователь имеет в виду мотив оживающей статуи, а не то значение, которое он может приобретать в названных текстах. Н.Е. Меднис в своем исследовании образа Венеции в русской литературе интерпретировала мотив оживающей картины как вариант мотива «оживающего зеркала», или «вхождения в зеркало», типологически соотнося зеркало и картину: «Итак, магия зеркала оказывается здесь подобной магии искусства. Зеркало по типу эмоционального воздействия приближается к картине, как картины порой обнаруживают сходство с зеркалами» [5. С. 180]. М. Никё трактует мотив вхождения в картину как путь в потусторонний мир, где происходит слияние с прекрасным: «Инверсия мотива оживающего портрета делает Симпсона выразителем активного и радостного начала: он не страшится вторжения иррационального в свою жизнь, а сам переходит в другой мир, где “все порядок и красота, роскошь, покой и нега” (Бодлер)» [1. С. 202]. Н.Е. Меднис истолковывает мотив вхождения в картину и его двойственное прочтение в рассказе Набокова как намек на сосуществование нескольких бытийных планов: «Здесь, как и во всех прочих случаях, проявляется основной структурный принцип рассказа, также несущий в себе черты зеркальности: принцип удвоения, который, с одной стороны, опирается на логику и порядок мироустройства, с другой – на иррациональность и беспорядочность. Потенциальная возможность

игры разными планами бытия эксплицирована в тексте рассказа, хотя, с точки зрения автора, однообразие порядка в мире все-таки торжествует» [5. С. 216].

Как уже говорилось выше, в целом подход к истолкованию мотива оживающей картины / вхождения в картину определяется для исследователей творчества В.В. Набокова идеей предпочтения «потустороннего» мира красоты, путь в который открывает искусство, реальности. Эта идея принадлежит как арсеналу «новой критики», так и «платоновскому» пониманию искусства.

В диалогах Платона красота предстает отблеском мира идей, в котором душа пребывает до своего воплощения: «Чрезвычайно характерно и важно для эстетики Платона, что истинно сущее, созерцаемое душой – до ее вселения в тело, – Платон наделяет свойством красоты» [7. С. 166]. Несмотря на то что душа обладает знанием о своем происхождении, она нуждается в усилии припоминания, чему способствует созерцание прекрасного: «Хотя, по Платону, все вещи чувственного мира причастны миру истинно сущего, или «идей», но не все они причастны ему в одинаковой степени. Явный отблеск “идей” несут на себе только прекрасные вещи» [Там же. С. 167]. Логично предположить, что в ряд «прекрасных вещей» можно поставить и произведения искусства. Но, как отмечал В.Ф. Асмус, эстетика, понимаемая как теория искусства и философия прекрасного одновременно, является продуктом Нового времени. Постепенно происходит смещение в сторону философии прекрасного: «Начиная с Канта и Гегеля, идеалистическая эстетика нового времени всецело сводила эстетическую проблему к проблеме прекрасного в искусстве» [Там же. С. 173]. Для Платона эстетика – «мифологизированная онтология прекрасного, т.е. учение о бытии прекрасного, а не философия искусства. В силу исходных посылок учения Платона прекрасное вынесено в нем за границы искусства, поставлено высоко над искусством – в области запредельного миру бытия» [Там же. С. 176].

В понимании Платона источник творчества носит неличностный характер: «Сведение творчества к одержимости и к гипнотической впечатляемости стирало грани между творчеством художника, творчеством исполнителя – актера, рапсода, музыканта – и творчеством зрителя, слушателя, читателя: и художник, и исполнитель, и зритель одинаково “восхищаются” музой – в первоначальном смысле слова “восхищение”, означающем “похищение”, “захват”» [7. С. 190]. К представлениям Платона об искусстве также восходит идея о его потустороннем происхождении: «В эстетике Платона мысль о захватывающей силе искусства неразрывно связана с гипотезой о запредельном источнике творчества, с теорией “идей”» [Там же. С. 190].

В этих представлениях Платона можно увидеть «классические» положения набоковедческих штудий. В силу того что тема огромна и выходит далеко за рамки настоящего исследования, мы ограничимся только некоторыми замечаниями относительно неличностного характера творчества, понимаемого как «одержимость», и идеи о «потустороннем» проис-

хождении творчества. Несмотря на то что искусство XX в. развивалось под влиянием психоанализа и теории бессознательного, представление о главенствующей роли художника, его личности в творческом процессе является доминирующим, в связи с чем можно вспомнить крайне негативное отношение В.В. Набокова к идеям З. Фрейда. Личность художника и его способность к рациональному восприятию становятся тем «инструментом», который позволяет увидеть мир как единое многомерное целое, не разделенное на «здесь» и «там». Открытия такого рода были сделаны в эпоху романтизма. Как отмечает Е.В. Халтрин-Халтурин, одним из важных понятий для романтиков было воображение, понимаемое как результат действия творческой силы разума, связанной с процессом становления личности [8. С. 16].

Воображение обуславливает способность к личным озарениям, которые У. Вордсворт называл «места времени» (spots of time). «Места времени» – это особые события, которые носят глубоко субъективный характер и являются вехами творческого становления, когда в результате озарения, вспышки восприятия происходит встреча с трансцендентным: «По Вордсворту, трансцендирование есть вырастание за пределы ограниченного сознания путем общения со вселенским разумом, с Богом. Движение навстречу трансцендентному осуществляется благодаря творческой силе воображения – силе исцеляющей, дарующей человеку понимание не только окружающей действительности, но и внутренней сути вещей» [Там же. С. 47]. Таким образом, в творческом опыте романтиков идея о «запредельном» происхождении творчества, а также идея одержимого музой поэта были переосмыслены. Тема «Набоков и Вордсворт» для отечественного набоковедения остается на данный момент практически неизученной, однако нельзя не отметить важное значение, которое для В.В. Набокова имели поэты викторианской эпохи: Р. Браунинг и его лирический монолог «Моя последняя герцогиня», баллады А. Теннисона «Королевские идиллии», поэма У. Вордсворта «Прелюдия, или Становление сознания поэта».

Частичный анализ «платоновского» дискурса и его трансформаций в искусстве романтизма позволяет предположить, что В.В. Набоков строит свой сюжет в других смысловых координатах. Желание Симпсона «слиться» с прекрасной «Венецианкой» можно понимать как пародию на «платоновское» понимание искусства. Видение Симпсона, который, возможно во сне, входит в пространство картины и получает от ожившей героини лимон, заканчивается трагикомически, он сливается с картиной, становится изображением. Эта сюжетная ситуация трактуется Н.Е. Меднис как путешествие в «зазеркалье», похожая ассоциация возникает и у М. Никё, который в качестве аргумента ссылается на то, что в 1922 г. В.В. Набоков перевел «Алису в стране чудес». Отметим, что тема зеркала и зазеркального мира является доминирующей во второй сказке Кэрролла, которую В.В. Набоков не перевел.

В исследовании Н.Е. Меднис акцент сделан на образе города Венеция в русской литературе, этот образ

является изменчивым, многозначным, что становится очевидным, когда автор анализирует мотив венецианского зеркала в повестях П.П. Муратова «Венецианское зеркало» (1922) и А.В. Чаынова «Венецианское зеркало, или Диковинные похождения стеклянного человека» (1923). «Венецианский» колорит Н.Е. Меднис обнаруживала и в стихотворении В.В. Набокова «Я помню в плюшевой оправе» (1923), написанном в Берлине. В этом стихотворении Берлин связан с Венецией посредством фигуры Гофмана, выходящего из зеркальной двери. Такое сочетание (Германия и Италии) встречается в сюжете оперы Ж. Оффенбаха «Сказки Гофмана» (1881). Венецианская тема в опере связана с образом зеркала и похищением чужого отражения. В этом контексте сюжет стихотворения В.В. Набокова проясняется, лирический герой проходит по улицам Берлина в обществе «стеклянной» женщины, присутствие которой наполняет город «колдовской жизнью». В рассказе «Венецианка» также присутствует мотив «похищения» – вошедший в картину герой не может из нее выйти и превращается в изображение. Однако тема «стеклянной» женщины, персонажа из мира «зазеркалья», которым логически могла бы быть Венецианка, автором не была развита. Тема «зазеркалья» затуманена в силу многозадачности сюжета. Поэтому название рассказа отсылает, в первую очередь, к итальянской живописи эпохи Ренессанса, которая показывает глубину и неоднозначность красоты видимого мира. В свою очередь, героиня, изображение которой «похищает» душу другого человека, становится в другой смысловой ряд и не ассоциируется однозначно с «зазеркальем», зеркалом и Венецией.

Картина в рассказе В.В. Набокова оказывается не «окном» в потусторонний мир красоты, а ловушкой: «И тогда внезапный ужас заставил его стиснуть холодный маленький лимон. Очарование рассеялось. Он попробовал взглянуть налево, на Венецианку – но не мог повернуть шею» [9. С. 39]. Желание войти в мир картины сочетается у Симпсона со скукой, восприятием реальности как механизма, «космического Тейлора»: «Когда он подумал о том, что так будет продолжаться всю жизнь, ему захотелось кричать, биться, как бьется человек, проснувшийся в гробу» [Там же. С. 36].

Однако ловушкой картина является только для Симпсона. Магор, который свободно входит и выходит из картин, представляется странной альтернативой Симпсону. Одна деталь, связанная с Магором, может дать указание на причины его неуязвимости. В рассказе он дважды показан чистящим яблоко. Эта незначительная деталь имеет для В.В. Набокова особенное значение, так как переходит из одного текста в другой. Таким же способом, срезая кожуру тонкой непрерывной ленточкой по спирали, будет чистить яблоко Ада, героиня одноименного романа, опубликованного в 1969 г., более сорока лет спустя после «Венецианки». В рассказе два эпизода с яблоком не тождественны. В первом Магор чистит яблоко, снимая «спирали румяной и желтой кожи», здесь акцент сделан на цвете кожуры, которая ассоциируется с пигментами живописи. Далее следуют рассказ Магора

о его путешествиях в картины итальянских мастеров, первая попытка Симпсона войти в картину, сцена работы реставратора в мастерской.

Магор показан чистящим яблоко второй раз перед описанием второй попытки Симпсона войти в картину. Он показан как «тщательно освободивший граненую наготу яблока от блестящих румяных лент» [9. С. 37]. Магор освобождает яблоко от кожуры так же, как очищает картины от старого лака. Как реставратор, он продвигается к секретам ремесла, для него картина – не «окно» в «потусторонний» мир красоты, она является созданием художника, его мастерства и воображения. Поэтому «граненая нагота» яблока может восприниматься как символ озарения, «места времени», если использовать термин Вордсворта. Тогда вхождение в картину можно трактовать как субъективный опыт контакта с трансцендентным, но этот контакт подобен тому, который переживает художник в момент вспышки восприятия, когда, воспринимая реальный мир, он видит в нем сюжет и композицию будущей картины, ее цветовое решение, при этом все эти элементы находятся «внутри» созерцаемого мира, и только рациональная работа воображения помогает запомнить увиденное. Картина, подобно яблоку, скрывает под цветными пигментами красок этот момент озарения, граненый «алмаз» единой реальности.

Возвращение Симпсона к жизни происходит благодаря Магору, который стирает изображение Симпсона с помощью нашатырного спирта. Внезапно он понимает, что «стер» не изображение, а самого Симпсона, став, по сути, убийцей. В испуге он выбрасывает ветошь с остатками краски в окно. К счастью, Симпсон обнаруживается спящим в саду, однако он не может точно сказать, что произошло. Садовник подбирает и уносит лимон. Лимон является доказательством того, что Симпсон действительно общался с ожившей героиней картины, но, в отличие от яблока Магора, лимон оказывается маленьким и сухим, отражая разочарование Симпсона.

Если мотив вхождения в картину можно истолковать так, как показано выше, в соответствии с «антиплатоновской» логикой искусства XX в., то значение образа Венецианки остается непроясненным, несмотря на то что ее роль в сюжете является главной. Мотив оживающего портрета был распространен в литературе эпохи романтизма, а на рубеже XIX–XX вв. переживал новую волну популярности. Оживающий портрет можно обнаружить в новелле П. Мериме «Переулочек госпожи Лукреции» (1846), действие которой происходит в Риме, а портрет, изображающий Лукрецию Борджиа, приписывается кисти Леонардо да Винчи. В произведениях романтиков сюжеты с портретом часто несут в себе определенную двойственность. Прекрасное изображение, которое должно указывать на идеальную сторону личности модели, в то же время является свидетельством тайной, скрытой стороны ее жизни. Портрет передает не только идеал красоты, но и хаос субъективных переживаний, рокового выбора. В новелле П. Мериме, помимо портрета Лукреции Борджиа, существует портрет маркизы Альдобранди, на котором она изображена в образе вакханки. Ее костюм, включая тигро-

вую шкуру, перекинутую через плечо, повторяет костюм Лукреции. Таким образом, портрет маркизы «цитирует» портрет Лукреции, намекает на существование связи между моделями. Позднее, в «Портрете Дориана Грея» О. Уайльда (1890) изображение получает зловещие черты угрожающего двойника.

Двойственность портрета задает двойное прочтение изображения. С одной стороны, он обладает способностью представить как объективно существующие идеальные свойства модели, красоту и гармонию. С другой стороны, тайна героини портрета вступает в противоречие с его идеальным смыслом, который оказывается под угрозой отмены. Отмена смыслов, нахождение в одной и той же конфигурации образов нескольких по-разному организованных смысловых цепочек также является одной из характерных черт поэтики сюжета у В.В. Набокова.

Картина «Венецианка» в рассказе В.В. Набокова является стилизацией: начинающий художник, Франк сделал портрет жены Магора, Морийн. Но портрет был продан как произведение итальянского художника XVI в. Лучиано (портрет в рассказе может иметь реальный прототип, это картина Себастьяно дель Пьомбо «Юная римлянка», которая хранилась в Берлине, в Музее императора Фридриха). Несмотря на то, что Симпсон уловил сходство портрета с Морийн, в которую был безнадежно влюблен, попав в картину, он видит Венецианку, которая сначала выглядит как Морийн, но, соблазнив героя, лишает его выхода в мир живых. Идеальное начало красоты оказывается разрушенным, красота превращается в свою противоположность. Венецианка разрушает сознание героя, который ищет с ней контакта. Его видение, как и его смерть, оказываются ложными событиями, в результате чего его дальнейшая жизнь становится проблематичной. Эту ситуацию намного позднее описал французский философ и культуролог Ж. Бодрийяр в работе 1981 г. «Симулякр и симуляции»: «Переход от знаков, которые скрывают нечто, к знакам, которые скрывают, что за ними нет ничего, обозначает решительный поворот. Если первые отсылают к теологии истины и тайны (что все еще является частью идеологии), то вторые открывают эру симулякров и симуляции, когда уже не существует Бога, чтобы распознать своих, и Страшного Суда, чтобы отделить ложное от истинного, реальное от его искусственного воскрешения, потому что все уже умерло и воскрешено заблаговременно» [10. С. 13].

Однако если для Бодрийяра ситуация «решительного поворота» является частью истории культуры, свершившимся фактом, то для В.В. Набокова она является частью эстетического эксперимента, который распространяется и на его работу с сюжетами. В.В. Набоков сосредоточен на относительной природе знака и тех возможностях, которые открываются в связи с этой относительностью для воображения, которое способно создавать новые миры. Похожие процессы переосмысления знака можно обнаружить в творчестве сюрреалистов, которые начали свои эксперименты накануне Первой мировой войны. В послевоенный период они пытались «...уничтожить само понятие неподобающего или непристойного, за-

ставить подсознание человека заговорить в полный голос и выявить разного рода патологии языка, а поиски правдоподобия в искусстве заменить чудесной игрой воображения, провозгласив его основным двигателем человеческого духа» [11. С. 11]. Причина этого стремления – в необходимости преодоления власти дискурса, который Ж. Шенье-Жандрон описывает как «диктат истины»: «Достаточно вспомнить о неприменном соотношении западного искусства и литературы с требованием правдоподобия вплоть до эпохи натурализма – и даже позже, – чтобы осознать всю подспудную мощь этого принуждения» [Там же].

В истории культуры XX в. процесс, ведущий к разрушению смыслов и значений, периодически воспринимался как нечто неприемлемое: «Этот сдвиг в системе моральных и интеллектуальных ценностей, на которых покоилось многовековое здание европейской культуры, был воспринят тогда – и нередко воспринимается до сих пор – как извращение или искажение самого смысла деятельности человека: иначе говоря, как антигуманизм» [11. С. 12]. В таком контексте мотив оживающего портрета присутствует в «Поэме без героя» (первая редакция, 1940–1942 гг.) А. Ахматовой, из ожившего портрета появляется танцовщица, сыгравшая роковую роль в гибели потенциального героя поэмы: «Ты сбежала ко мне с портрета, / И пустая рама до света / На стене тебя будет ждать. / Так пляши одна без партнера, / Я же роль античного хора / На себя готова принять» [12. С. 254]. Героиня А. Ахматовой, которую автор желает вернуть в полотно, ассоциируется с Венерой («Венерин алтарь» – о ее постели) и Весной Боттичелли, а также с Коломбиной. Однако все эти образы в поэме носят негативный характер. Разрушение устойчивых понятийных и знаковых систем на рубеже веков А. Ахматова воспринимает как причину катастрофы XX в. Но для В.В. Набокова такая трактовка оказывается нетипичной.

Ситуация эмиграции, вероятно, способствовала развитию творческой свободы и переоценке эстетических принципов русской классики. Однако далеко не все писатели, экспериментировавшие в этом направлении, оказались последовательны в своем выборе. Например, А.Н. Толстой использовал мотив «оживающего портрета» в повести «Детство Никиты», опубликованной в 1922 г. в Париже. Портрет загадочной дамы в амазонке, висящий в кабинете в нежилой части дома, притягивает героя повести связанной с ним тайной несчастной судьбы прадеда. Портрет кажется живым, намекающим на что-то непонятное Никите. Намек отчасти проясняется во сне, где оживающие портреты старика и старушки не позволяют герою достать колечко из старинной вазы. Это колечко с синим камнем «с одобрения» дамы в амазонке будет найдено в реальности и подарено Никитой девочке Лиле. Таким образом, портрет дамы хранил в себе тайну любви. А.Н. Толстой усложнил мотив, добавив портреты старичка и старушки, которые пытаются защитить героя от искушения.

В том же 1922 г. в Берлине была опубликована еще одна повесть А.Н. Толстого «Граф Калиостро», где герой влюблен в женщину, изображенную на портрете. Позднее женщина «выходит» из портрета

под воздействием магии графа Калиостро. Однако герой повести в этот момент уже влюблен в реальную женщину. Несмотря на элементы фантастики и мистических совпадений, мотив оживающего портрета в «Графе Калиостро» и «Детстве Никиты» имеет значение преодоленного искушения, выбора в пользу объективного мира. Укорененность в понятной реальности дворянского дома, являющегося средоточием культурных смыслов и памяти, которые сдерживают нарастающий хаос истории, является вполне понятным выбором для автора, который писал свои повести в 1918–1920 гг. В «Детстве Никиты» мир дома защищает также не только от разрушительной силы субъективного чувства, но и от угрожающего хаоса природы. Выбор в пользу «правды» жизни оказывается выбором мира неподвижных, «объективных» смыслов. Особенностью русского искусства во второй половине XIX в. являлось сочетание идей об объективной правде искусства с требованием правдивого отображения реальности. Поэтому «правда» искусства и «правда» реалистического изображения на определенном этапе совпали, порождая утилитаризм и дидактизм, что отмечал В.В. Набоков в эссе «Дягилев и ученик» (1940): «Оглядываясь через плечо, воспринимаешь русский ренессанс как любопытную и прелестную вещь, сочетающую бесценное артистическое волшебство с чертами жутковатой тщетности и пафосом неминуемой гибели. Начавшись около пятидесяти лет назад, как бунт против русской “викторианской” эры, он подошел к концу спустя двадцать пять лет; в то время как утилитаристские и дидактические тенденции шестидесятых и семидесятых, отступив на время, словно волна, оставившая мокрый песок сиять цветной галькой, накатились вновь, с гораздо большей силой» [13. С. 425].

Для В.В. Набокова осознание ситуации, в которой свободное воображение и субъективный опыт личного восприятия дают возможность создавать «множественные» сюжетные миры, было чрезвычайно важным шагом к оригинальному творчеству. Как наследник традиций русского искусства XIX в. он был вынужден преодолевать идеи, которые еще в начале XX в. определяли многое в развитии не только литературы, но и театра. В данном случае, анализируя происхождение сюжета, мы будем обращаться к истории театра и балета, поскольку сюжеты прозы часто в качестве «языка» используют дискурсивные элементы, воспринятые в театре, кинематографе и т.п. Визуальный язык театра, кинематографа реализует актуальные дискурсы, в свою очередь, заимствуя у литературы и ей же возвращая элементы дискурсивного языка.

В эстетике русского искусства конца XIX – начала XX в. можно обнаружить категорию «правда», связанную с понятиями веры и совести. Правда веры и совести ставилась во главу угла при выборе сюжета и его интерпретации в романе, пьесе, балетном спектакле. Глубокое своеобразие эстетики балета не мешало, например, знаменитому хореографу Мариинского театра в Петербурге М. Петипа придерживаться эстетики «правды», которая в балетном спектакле (например, «Лебединое озеро» П.И. Чайковского) ре-

ализовалась как «победа добра над злом». Ценившая мастерство Петипа и позже выступавшая в балетах «Русских сезонов» С.П. Дягилева балерина Тамара Карсавина вспоминала: «Все балеты были близки к жанру феерий и строились по одному и тому же образцу: счастливый конец и дивертисмент в последнем акте» [14. С. 124]. Благодаря участию в балетных постановках таких художников и хореографов, как А. Бенуа и М. Фокин, русское балетное искусство в первые годы XX в. осваивало новую для себя эстетику. Однако этот путь был сложным, вызывающим многие противоречия и даже конфликты.

Возникновение в 1898 г. и успех Московского Художественного театра можно расценивать как свидетельство востребованности «эстетики правды» в русском обществе на рубеже веков. В своих воспоминаниях В.В. Шверубович, актер младшего поколения МХТ, сын В.И. Качалова, оперирует такими определениями, как «истинная человечность Художественного театра», а цель актера видит в том, чтобы «добиваться не успеха и “приема”, а высот истинного искусства и высот истины в искусстве» [15. С. 88]. Понять, что подразумевает Шверубович как актер МХТ, говоря об «истине в искусстве», помогают его воспоминания, где описан, например, опыт постановки в МХТ «Гамлета» британским режиссером, художником, теоретиком театра Гордоном Крэггом. Это событие произошло в 1911 г., в постановке участвовал В.И. Качалов, игравший Гамлета. Качалов, по воспоминаниям сына, воспринимал стиль работы Крэга с актерами МХТ как эпатажный, что, по его мнению, было неуместным, противоречило «духовной свободе» русской культуры. Шверубович отмечает «формализм» работы Крэга: «Он ставил спектакль не только, может быть, даже не столько ради спектакля, сколько ради декларации своих постулатов. Это было глубоко чуждо искусству, которое исповедовал Художественный театр. И чуждо, и враждебно» [Там же. С. 105]. «Гамлет», поставленный Крэггом в МХТ, породил множество откликов, однако здесь мы приводим отрывки из воспоминаний Шверубовича по той причине, что, не будучи профессиональным театральным критиком (но, в то же время, будучи актером и организатором театра), он воспроизводит в своих мемуарах типичные для своего времени элементы дискурса суждений об искусстве и его предназначении. Конечно, необходимо учитывать, что мемуары Шверубовича, человека очень неоднозначной биографии, были написаны в советский период (это статьи разных лет) и могут нести следы автоцензуры (например, в употреблении понятия «формализм»). Стоит отметить, что К.С. Станиславский в своих воспоминаниях оценивал работу Крэга более объективно и позитивно [16. С. 338].

Г. Крэг явно заговорил с труппой МХТ на непонятном ей языке. Историки театра высоко оценивают вклад Крэга в развитие британского театра начала XX в. и в частности – в создание новых интерпретаций Шекспира на британской сцене. Исследователи [17. С. 144] сравнивают эстетику спектаклей, Крэга с художественными идеями прерафаэлитов и в целом новейшей европейской живописи. Крэг противопоставил «археологическому натурализму» викториан-

ской сцены, стремившейся в шекспировских постановках буквально воспроизвести реалии описываемых эпох и культур, символический язык эффектов освещения, условных декораций.

В этом смысле МХТ был ближе стиль «археологического натурализма». Самый первый, премьерный спектакль МХТ «Царь Федор Иоаннович» (1898) по пьесе А.К. Толстого создавался, по воспоминаниям К.С. Станиславского [16. С. 192], в духе исторической правды и достоверности; для спектакля приобрели подлинную старинную утварь, подлинные материи для костюмов, изучали архитектуру времен Ивана Грозного для построения декораций. Все это понималось зрителями и критиками как реалистическое искусство, таким образом, искусство «правды» и реализм воспринимались как нечто единое. В одном из фельетонов того времени, посвященных постановке «Гамлета» в МХТ, изображалось совещание руководителей Художественного театра. Решалась задача правдивого изображения на сцене старого кладбища. Предложенным решением (в интерпретации автора фельетона) была живая корова, привязанная на сцене к дереву. В мемуарах В. Шверубович уточняет: «Не корову желал увидеть в спектакле взрослый зритель, а привычную ему и любимую в этом театре правду» [15. С. 106]. Однако «правда» искусства, как ее рисует Шверубович, очень напоминает описание шекспировских спектаклей в Англии середины XIX в., например, спектакля Ч. Кина по пьесе У. Шекспира «Генрих V» (1859): «...поставленная с невероятным размахом сцена въезда короля в Лондон разыгрывалась на фоне башен Тауэра, площадь была запружена пестрой, ликующей толпой, горожане высоко вздымали знамена, размахивали шапками, приветствуя царственного всадника на белом коне, а сверху, с крепостных стен белокрылые ангелы осыпали его золотыми конфетти. И в центре сцены к молодому королю в едином порыве простирали руки такие же белокрылые ангелы в балетных пачках» [18. С. 10]. За исключением ангелов как элемента «оперности» эстетика спектакля Ч. Кина также напоминает описание К.С. Станиславским постановки спектакля «Царь Федор Иоаннович».

Доминирование эстетики «правды» в русском искусстве можно попытаться объяснить условиями формирования русской словесности. Итальянский славист Р. Пиккио в своей монографии «История древнерусской литературы» [19] обращал внимание на то, что христианские тексты на Западе понимались как часть литературной традиции, в том числе и античной. В то время как «религиозные концепции, эстетические схемы и моральные нормы христианского средневековья, которые на Западе часто являлись трансформацией и адаптацией более древней идеи, воспринимались на Руси как абсолютный авторитет, как принципы Вечной Истины» [Там же. С. 31]. Таким образом, эстетика русской литературы традиционно связана со своеобразно воспринятыми христианскими текстами: «Ветхий и Новый Завет, как первоисточники познания, возвышались не только до религиозного, но и эстетического образца» [Там же. С. 32]. Эта тема, безусловно, требует более

серьезного рассмотрения, но так как она выходит за рамки данного исследования, мы ограничимся лишь небольшой ссылкой, которая, тем не менее, позволит нам вернуться к эстетике.

Противоположная тенденция в русском искусстве начала XX в. находила свое осуществление также не только в литературе, но и в театре, например, в новых формах балетных спектаклей, которые начали появляться в петербургском Мариинском театре, где в начале 1900 г. начали работать художники круга «Мира искусства», а также бывший мхатовец В. Мейерхольд (режиссер оперного спектакля «Орфей и Эвридика» Х.В. Глюка, 1910–1913 гг.). В Мариинском театре были поставлены спектакли, которые позже вошли в репертуар труппы С.П. Дягилева. Трудно сказать, в какой период времени эти спектакли произвели на театралов обеих столиц большее впечатление – в петербургский период или в эмиграции.

Соединяя в себе декорации и костюмы, созданные новыми художниками, музыку молодых композиторов, современную технику балета, эти спектакли производили глубокое впечатление не только на европейского зрителя, уже имевшего опыт восприятия подобных представлений, но и на зрителя отечественного. Такие спектакли для русских эмигрантов в 1920-е гг. стали символом русского искусства и в целом русской культуры. Одним из самых известных спектаклей был балет на музыку И.Ф. Стравинского «Жар-птица», в котором танцевала Тамара Карсавина. «Жар-птицей» назывался и литературно-художественный журнал, который считался продолжением «Мира искусства». Он выходил в Берлине и Париже в 1921–1926 гг. В.В. Набоков публиковался в нем, обнаруживая, таким образом, свою близость кругу «Мира искусства» и их последователей в эмиграции. В № 4–5 за 1921 г. он опубликовал стихотворение «Перо», навеянное сюжетом «Жар-птицы» И.Ф. Стравинского. Интересно отметить, что в том же номере журнала помещена и рецензия Н. Рахманова «К гастролям художественников» о гастролях части труппы МХТ (так называемой «качаловской группы»), которая оказалась за границей после эвакуации из Крыма вместе с Добровольческой армией), где реалистическое искусство актеров МХТ оценивается как актуальное, близкое и понятное театральной публике зарубежья. В этот период отец В.В. Набокова В.Д. Набоков общался с В.И. Качаловым и О.Л. Книппер-Чеховой, писал воспоминания о МХТ. В.В. Шверубович в своих мемуарах упоминает об этих встречах В.И. Качалова и В.Д. Набокова и даже о планах В.Д. Набокова о возвращении в Россию. Таким образом, анализ трансформации дискурса, связанного с понятием «правда» искусства, в практике МХТ и Мариинского театра, а позже – «Русских сезонов» С.П. Дягилева, помогает понять логику движения эстетической мысли в России на рубеже веков и логику авторского развития В.В. Набокова, так как он оказывается причастным к этим процессам даже на уровне биографическом. Истолкование сюжета представляется более обоснованным тогда, когда прояснена дискурсивная основа эстетических воззрений автора и их дальнейшего развития.

История постановки «Гамлета» в МХТ могла быть известна В.В. Набокову благодаря общению в кругу семьи. Однако даже если это предположение неверно, история спектакля Г. Крэга (в силу широкого резонанса) является важным дискурсивным источником, который позволяет понять, каким образом у Набокова формировалось восприятие творчества У. Шекспира, одного из наиболее почитаемых им предшественников. В 1924 г. в № 12 журнала «Жар-птица» В.В. Набоков опубликовал стихотворение «Шекспир», в котором отразилось его отчасти «крэговское» восприятие. В стихотворении Шекспир представлен как поэт, сохраняющий тайну личности, прибегнувший к подлогу для того, чтобы остаться «безликим, как само бессмертие» [20. С. 32]. Такой отказ от имени может означать важную для В.В. Набокову идею о невозможности окончательного истолкования, отсутствия единственного смысла. В отличие от многих современников, выбор для Набокова лежал не между априорной истиной красоты, правды и совести или пустотой симулякров в мире утративших значение знаков (при условии сомнения в наличии априорных истин). Выбор был в том, чтобы позволить существовать подвижным смыслам, рожденным воображением, субъективными истинам и красоте, знаменующей присутствие других возможных порядков и смысловых связей в одном и том же пространстве-времени.

«Чудовищный гений» Шекспира, скрытый им под маской чужого имени, принадлежал не Англии, а Италии: «Дышал фрегат; ты покидал отчизну... / Италию ты видел... Нараспев / звал женский голос сквозь узор железа, / звал – на балкон – высокого инглеца, / томимого лимонною луной / на улицах Вероны... [Там же]. «Голос» Джульетты, зовущей Шекспира на улицы Вероны, напоминает шепот, которым портрет Венецианки призывает Симпсона. Однако голос Джульетты не несет угрозы, неопределенность и тайна этого голоса вызывают у Шекспира из стихотворения В.В. Набокова улыбку.

Мотив «оживающего портрета» в литературе романтизма и неоромантизма начала XX в. часто приводит в Италию, будь то Рим у П. Мериме или Венеция у В.В. Набокова. «Тайна» героини портрета, возможно, связана с «итальянским дискурсом» европейского искусства, сформировавшемся в течении английского «эстетизма» во второй половине XIX в. в трудах У. Морриса, Дж. Рескина, У. Пейтера, которые выдвигали на первый план собственно эстетические основы искусства, делая прекрасное целью и способом познания мира. Так, например, У. Пейтер писал о Леонардо да Винчи и его интересе к природе: «У него впервые мы находим вкус ко всему, что *bizarre* и *cherché* (причудливо и изысканно (фр.). – Е.А.) в пейзаже, например, к ложбинам с зелеными тенями асфальтовых скал, к уступчатым базальтовым утесам, разделяющим воду на массу причудливых пятен – точное их подобие имеется в западных морях Англии; все торжественные эффекты текучей воды» [21. С. 193]. Красота мира и человека у Леонардо, в интерпретации У. Пейтера, становится доступной зрителю благодаря искусству художника, его знанию и глубокому личному своеобразию. Красота раскрыва-

ется как неизвестный ранее аспект реальности, которая постоянно утрачивает свойство быть понятной. Таким образом, красота обнаруживает все новые типы структур и связей внутри изведенного мира.

Однако выстраивание новых смысловых связей и структур внутри имеющихся может восприниматься не только как причудливая игра гениального воображения, но и как нечто болезненное, разрушительное, пугающее. Одним из сюжетов, связанных с болезненным восприятием разрушения мира априорных смыслов, является сюжет, в котором герой контактирует с Венерой. В 1845 г. состоялась премьера оперы Р. Вагнера «Тангейзер». Сюжет, заимствованный из легенд, рассказывал о певце Тангейзере, который оказался в гроте Венеры и провел там несколько лет, наслаждаясь любовью богини. Позже он захочет покинуть Венеру, вернуться к христианству, но в результате, отвергнутый в Риме, снова будет искать путь к Венере. Выбирая между Венерой и Марией, Тангейзер утверждает значение субъективного личного опыта в противовес истинам, которые человек не может проверить при жизни. Так, известие о том, что Бог простил Тангейзеру его грехи, приходит только после его смерти.

Сюжет о герое, который оказывается во власти Венеры или подобных ей героинь (например, Альцины из одноименной оперы Г.Ф. Генделя, 1735) восходит к поэме Л. Ариосто «Неистовый Роланд» (1532), а также к поэме Т. Тассо «Освобожденный Иерусалим» (1575), где похожей героиней является волшебница Армида. В опере Вагнера Венера представлена в своем истинном облике, как и в новелле П. Мериме «Венера Ильская» (1835), где она выступает в образе оживающей бронзовой статуи с глазами из серебра. Армида и Альцина не могут удержать своих возлюбленных – христианских рыцарей, но герой оперы Вагнера оказывается более неоднозначным. В 1869 г. эту же тему плена будет развивать Л. фон Захер-Мазох в повести «Венера в мехах», где фигурирует гравюра с картины Тициана «Венера перед зеркалом» (изображающая знатную венецианку).

В 1834 г. Т. Готье написал новеллу «Омфала», где героиня, представленная на гобелене в образе Омфалы в доспехах рядом с Гераклом, который изображен с прялкой, в реальности является маркизой. Соблазненные ею мужчины оказываются частью гобелена, так как не могут выйти из него. Эта деталь напоминает о сюжете «Венецианки» В.В. Набокова. Сюжет новеллы Готье был хорошо известен в начале XX в. благодаря балету Н. Черепнина «Павильон Армиды». Сценарий балета был написан А. Бенуа по мотивам новеллы Т. Готье. М. Фокин поставил одноактный спектакль в 1907 г., премьера прошла в петербургском Мариинском театре. В 1909 г. балет был показан С.П. Дягилевым в парижском театре «Шатле» [22].

История создания этого балета является одной из страниц в истории новой эстетики, которая постепенно утверждалась в русском искусстве в первое десятилетие XX в. В этом отношении история «Павильона Армиды» может пролить свет на те процессы, которые определили впоследствии творческий поиск В.В. Набокова и его работу с сюжетами. По-

становка балета «Павильон Армиды» привела к конфликту между дирекцией Мариинского театра и А. Бенуа. Возражения вызывал сюжет спектакля, противоречивший основному принципу классических балетов М. Петипа, построенных по принципу победы вечных ценностей добра.

Известна история работы А. Бенуа с сюжетом новеллы Т. Готье. Готье интерпретирует сюжет с оживающим портретом в духе романтической иронии. Маркиза, изображенная на гобелене в образе Омфалы, оживает, выходит в мир героя и соблазняет его. Образ Омфалы дополнит у Готье портретом той же маркизы в образе Дианы, которая является не только богиней Луны, но и покровительницей колдовства и магии. А. Бенуа изменил сюжет новеллы Готье. С гобелена сходила не Омфала, а сама маркиза, которая затем преображалась в маскарадную Армиду, волшебницу из поэмы Т. Тассо «Побежденный Иерусалим». Эстетика спектакля у А. Бенуа приближалась к эстетике живописи «Мира искусства».

Истоки мотива «оживающего портрета» можно обнаружить в литературе романтизма. Однако картина как место обитания персонажа может рассматриваться как вторичный локус, связанный с интересом к живописи вообще. Так, всплеск интереса к итальянской живописи эпохи Ренессанса приходится в Англии на 1870–1890-е гг. XIX в. Своеобразие такого интереса связано с тем, что ренессансная живопись воспринималась в тесной связи с театральными постановками пьес У. Шекспира. Лидер британского сообщества эстетов 1880-х гг., архитектор, дизайнер, теоретик и предтеча арт-нуво Э.У. Годвин интерпретировал визуальный ряд шекспировских пьес в образах живописи Ренессанса: «Годвин, обращаясь к итальянским пьесам Шекспира, видел их перед своим умственным взором облаченными в великолепные одежды живописи итальянского Ренессанса» [17. С. 55].

Специфика театральной эстетики викторианской Англии была такова, что, как отмечал А.В. Бартошевич, «шекспировский спектакль – и вообще представление на историческую тему – виделись викторианцам как ожившая живопись» [Там же. С. 23]. Эта тенденция восприятия пространства сцены как пространства картины, вставленной в «раму» зеркала сцены, оказала, по мнению исследователя, влияние на формирование театра XX в. Эстетика «оживающей картины», в свою очередь, пришла на сцены театров из Мюзик-холла. В процитированной выше монографии А.В. Бартошевич говорит о том, что викторианский театр позаимствовал у популярной сцены идею «реализации картин» – «точное их воспроизведение с помощью декораций и актеров» [Там же. С. 34]. В начале XX в. мотив «оживающей картины» получил свое развитие в кинематографе, при этом ее влияние на эстетику театра сохранилось. Известен проект В. Маяковского 1918 г. «Закопанная фильмой». Поэт был автором сценария и играл одну из главных ролей вместе с Л. Брик. В сюжете переплетаются мотивы кинематографа и живописи, а героиня сходит с «полотна» киноэкрана.

Таким образом, исторические корни мотива «оживающего портрета» у В.В. Набокова уходят в эстетику викторианского театра, который «строился» по зако-

нам итальянской живописи, чем можно объяснить «итальянское» происхождение портрета в рассказе. Несмотря на то что он не является оригиналом, он был написан в Италии и автор вдохновлялся картинами старых мастеров, копируя их приемы. «Оживающая картина» – это сцена из спектакля по пьесам У. Шекспира, действие которых часто происходит в Италии, а значит, оформление сцены сделано в эстетике живописи Ренессанса, позднее – в эстетике живописи прерафаэлитов.

Изображенная на портрете Венецианка может рассматриваться в ряду героинь, восходящих к образам Венеры эпохи романтизма (среди них – и персонаж оперы Вагнера, и героини П. Мериме, например, Кармен) и их позднейшим трансформациям. Героини, созданные П. Мериме (Кармен), В. Гюго (Эсмеральда), сочетают в себе черты Венеры, языческой богини, вызывающей неконтролируемое влечение, и, одновременно, черты женщины, любовь к которой требует усилия субъективного выбора. Так, Венера романтизма может быть цыганкой / испанкой, иметь незнатное происхождение, или, напротив, стоять выше героя на социальной лестнице, может быть нарушительницей правил и приличий (Лукреция Борджиа). Таким образом, тема «Венеры» оказывается тесно связанной со способностью личности принимать собственную субъективность. Это удается далеко не всем героям, большинство из них демонизируют Венеру, как священник Фролло Эсмеральду, пытаются ее убить, как дон Хозе Кармен. Если Венера изображена на портрете, то она пытается «пленить» героя и «втянуть» его в свое пространство, где его существование оказывается невозможным.

Характерной чертой взаимодействия Венеры и подобных ей героинь (Лукреции Борджиа, Омфалы, Армиды Тассо и Бенуа, Венецианки Набокова) с героем является то, что он оказывается в своеобразном плену. Его сознание помрачается, если герой не готов расстаться с грузом «вечных истин» и обрести свободу и новые конфигурации смыслов. Мотив «оживающей картины» сближается с «сюжетом Венеры». Это условное название не передает значения сюжета. Контакт с Венерой является изображением процесса разрушения смыслов, часто носящих коллективный, общепринятый характер, во имя обретения свободы от смыслов вообще, так как «обремененность» неподвижными смыслами лишает героя возможности ощущать собственную субъективность и способности действовать. Например, это происходит с героем романа Т. Манна «Волшебная гора» (1924), который может рассматриваться как реплика сюжета «Тангейзера». В романе Т. Манна интересен образ Венеры – русской пациентки туберкулезного санатория в Швейцарии Клавдии Шоша. Заметную роль в романе играет портрет Клавдии, которым пытается завладеть герой. Ветреная и свободная Клавдия, как истинная Венера, помогает герою разрушить его бремя «вечных истин». Венера романтизма и неоромантизма рождена дискурсами личной субъективности, которые связаны с творчеством и свободной любовью, наслаждением красотой и счастьем (так как все эти состояния не являются обусловленными и по этой причине часто табуируются).

«Сюжет Венеры» связан для В.В. Набокова с преодолением «завершенного языка» вечных истин искусства и утверждением вымысла как основы нового языка. Как писал французский филолог Ж. Женетт, «Вступить в область вымысла – значит покинуть сферу обыденного употребления языка, отмеченного требованиями достоверности или убедительности, которым подчиняются формы коммуникации и деонтология дискурса» [23. С. 351]. В структуре рассказа ситуация разрушения смыслов дополняется вторым сюжетом, где свободный от условностей герой действует по вдохновению, создает событие, приводящее его к счастью. Если Симпсон, испытав чары Венецианки, переживает кризис и находится на грани саморазрушения, то герой второго сюжета «Венецианки», художник Франк, «переформатирует» реальность в соответствии со своими субъективными побуждениями. Он бежит с Морийн, своей моделью, женой реставратора Магора, заимствуя автомобиль у своего отца. Сюжет приобретает, с одной стороны, авантурные черты, а с другой стороны – мелодраматические. Остроумный трюк с написанием портрета и продажей его (руками Магора) собственному отцу обеспечивает Франка средствами к существованию. С другой стороны, история с портретом была нужна Франку для того, чтобы доказать отцу свое право заниматься живописью. Таким образом, герой обретает счастье в искусстве и в любви, а также свободу.

В начале XX в. в Европе французские сюрреалисты и немецкие экспрессионисты в литературе, живописи и кинематографе стремились в своих экспериментах к разрушению «вечных» истин искусства и устойчивых форм его языка, а также к созданию новых. Пребывание В.В. Набокова в Берлине в начале 1920-х гг. означало, что он был, вольно или невольно, погружен в культурную атмосферу Веймарской республики, центром которой и был Берлин. Несмотря на то, что в воспоминаниях многих эмигрантов и самого В.В. Набокова Берлин предстает как «фон» жизни эмиграции, исследователи пытаются разрушить этот стереотип. Например, специалист по русской культуре XX в. К. Шлэгель в своей монографии «Берлин, Восточный вокзал. Русская эмиграция в Германии между двумя войнами (1918–1945)» [24] показал, насколько сложным и многогранным было взаимодействие эмигрантов с пространством города и его культурной средой. Одна из глав книги посвящена В.В. Набокову и его видению Берлина. Пребыванию В.В. Набокова в Берлине посвящена монография Т. Урбана [25]. Как отмечает Т. Урбан, немецкое искусство, в частности, кинематограф, не остались незамеченными В.В. Набоковым: «Еще больше, чем спорт, Набокова привлекало новое искусство, которое породило в Берлине целую индустрию: кино» [25, С. 58]. У начинающего писателя были контакты с киностудией «УФА», он написал сценарий, который не был принят. Но, тем не менее, Набоков проводил на студии много времени, снимаясь как статист в немых фильмах. Проза того времени отражает увлечение кинематографом: «Его впечатления того времени отразились во многих произведениях, действие которых происходит в Берлине, в частности в романах “Король, дама, валет” и “Смех в темноте”, в

песне “Человек из СССР”, а также в многочисленных рассказах, в том числе в рассказе “Помощник режиссера”» [25. С. 60].

Б. Бойд в своей монографии «Владимир Набоков: русские годы: Биография» дает более подробные сведения о связи В.В. Набокова с кинематографом в начале его писательского пути. Путь к кинематографу пролегал через драму: «Более привлекательный способ заработка Набоков видел в сочинении пьес и сценариев» [26. С. 267]. В.В. Набоков писал сценарии для программ кабаре, например, русского кабаре «Синяя птица», открывшегося в 1921 г. В соавторстве с И.С. Лукашем В.В. Набоков писал сценарии пантомим для «Синей птицы». В то же время, в начале 1920-х гг. В.В. Набоков писал сценарии для кино, одним из первых был сценарий по рассказу «Картофельный Эльф», который назывался «Любовь карлика». И сценарий, и рассказ были написаны в 1924 г., в один год с рассказом «Венецианка». Постепенно В.В. Набоков отказался от работы сценариста в пользу литературы.

Исследователи давно обратили внимание на связь литературы модернизма и, в частности, творчества В.В. Набокова с эстетикой кинематографа. Одним из первых был А. Аппель с монографией «Nabokov's Dark Cinema» (1975). Нам представляется интересным наблюдение, которое сделали авторы статьи «Набоков. Берлин. Кино» В. Якобсен и Х. Клапдор. Это наблюдение передает одно из значений «кинематографического дискурса»: «Как в немом фильме, свет и тень, черное и белое имеют символическое значение, лишенное моральной составляющей и подчиненное лишь закону сочетаемости и упорядочения» [27]. Замечание относится к роману «Смех в темноте» (1932) и отражает клише набоковедческих исследований 1980-х: «Набоковская поэтология близка философии экрана: произведение искусства, будь то роман или фильм, – это новый сотворенный мир. Соотнесения и связи с миром известным имеют лишь второстепенное значение. Мир – лишь потенциал вымысла. Искусство чтения и наблюдения – это способность наслаждаться неповторимым обманом выдуманного мира, свободного от требований истины, правдоподобия, действительности» [27].

Здесь мы видим трансформацию идеи «новой критики», вымысел и уход от правдоподобия оцениваются негативно, более того, эстетика В.В. Набокова воспринимается как лежащая вне морали и это качество ей приписывается наряду с кинематографом. Однако такое восприятие имеет историческую основу и в свое время способность кинематографа «выйти за границы» реальности оценивалось очень положительно. Эксцентрика, фантастика, юмор и жестокость оценивались одинаково позитивно, как способы обретения независимого от требований «правды» искусства взгляда на мир. В этом смысле характерно замечание историка кино Ж. Садуля о восприятии фильма С. Эйзенштейна «Броненосец “Потемкин”», который имел огромный успех на Западе.

Ж. Садуль отмечает, что наибольший успех фильм имел в Германии, где его премьера состоялась в 1926 г., несмотря на запреты и протесты фашистских организа-

ций, обвинивших фильм в «антимилитаризме». В Париже фильм был показан также в 1926 г. на закрытом просмотре, «устроенном “Киноклубом Франции” в кинотеатре “Артистик” на улице Дуэ... На просмотре присутствовали фактически только кинематографисты, привлеченные рассказом Фэрбэнкса и отзывами берлинской прессы. Организовал просмотр Леон Муссиак. Восторг был необыкновенный. По окончании просмотра большинство зрителей аплодировали стоя, и аплодисментам не было конца» [28. С. 386]. Одними из наиболее заинтересованных зрителей оказались сюрреалисты – Луи Арагон, Андре Бретон и Поль Элюар. Своими впечатлениями они поделились с Садулем: «В кругах сюрреалистов часто заходила речь о “Потемкине”. Мои тогдашние друзья воздавали должное главным образом сюжету фильма и его жестоким сценам.

Ничего не говорилось о форме, монтаже, о поэтике, метафорах и тому подобном. Никто не задумывался над тем, что создатель “Потемкина” мог находиться под влиянием новаторских течений и теорий, подчас очень близких к идеям сюрреалистов» [28. С. 387]. Это замечание о том, что сюрреалисты восприняли именно жестокость фильма как близкую собственной эстетике, может говорить о том, что эстетика кинематографа 1920-х гг. решала те же задачи, что и литература. Поэтому тяготение В.В. Набокова в рассказах 1920-х гг. к эксцентрическим сюжетам, в которых присутствует жестокость, имморализм, авантюры, игра положений может быть объяснено не только тем, что он работал для кинематографа, но и теми задачами, которые он решал как писатель. Среди рассказов 1920–1930-х гг. с подобными сюжетами можно назвать «Звонок», «Подлец», «Картофельный Эльф», «Хват», «Совершенство», «Оповещение».

Эксцентрический сюжет, в центре которого находится авантюра, при этом авторская моральная оценка происходящего является приглушенной, позволяя писателю исследовать широкую палитру человеческих чувств. В конечном итоге его интересуют все возможные измерения человечности. Этот интерес стал предметом рефлексии в лекциях о «Дон Кихоте», которые В.В. Набоков прочитал в Гарварде в 1951–1952 гг. Одна из лекций была посвящена непосредственно жестокости и мистификациям, которые В.В. Набоков обнаружил в романе Сервантеса. В.В. Набоков оценивает жестокий юмор Сервантеса негативно и соотносит его с практикой современного ему кинематографа: «Не стоит думать, что симфонию душевной и физической боли, исполненную в “Дон Кихоте”, можно сыграть лишь на инструментах далекого прошлого. И не думайте, что сегодня эти струны боли звучат лишь в далеких тираниях за железным занавесом. Боль все еще с нами, вокруг нас, среди нас. Я не имею в виду такие восхитительные детали наших фильмов и комиксов, как затрецины, расквашенные носы и удары в пах – хотя им тоже отведено особое место в истории боли» [29. С. 89]. Такая оценка была характерной чертой мировоззрения В.В. Набокова на протяжении всей жизни, но в то же время он исследовал «обратную сторону» морали в своих ранних рассказах и романах, избегая, разумеется, «гиньольных» сцен насилия.

В лекциях о «Дон Кихоте» он косвенно сформулировал цель своих поисков, которые осуществил затем в «Лолите». Безумие Дон Кихота погружает его в мир жестоких розыгрышей и мистификаций, но погруженность в иллюзии, а также безумие, которое является причиной стольких страданий, имеют и другую сторону, они приоткрывают, благодаря действию воображения автора, мир глубинной человечности героя: «Мы перестали над ним смеяться. Его герб – милосердие, его знамя – красота. Он выступает в защиту благородства, страдания, чистоты, бескорыстия и галантности» [29. С. 159].

Такое прочтение образа Дон Кихота является результатом долгого поиска, в ранних рассказах можно обнаружить интерес к авантюре и склонность соединять черты авантюриста, обманщика, безумца, чудака с проявлениями глубоких человеческих чувств. Так бывает не всегда, но в рассказе «Венецианка» подобный герой присутствует, как и сюжет авантюры. Можно предположить, что дискурсивным источником подобных сочетаний являлись произведения кинематографа 1920–1930-х гг. Превращенный в сценарий рассказ «Картофельный Эльф» в сюжетном плане состоит из цепочки эксцентрических «цирковых» номеров, в которых жестокость и равнодушие сочетаются с человечностью в самых причудливых вариациях. Не случайно одним из главных героев является фокусник. Его жестокие фокусы, тем не менее, иногда провоцируют проявления истинного чувства в других героях. Подобный ракурс видения сюжета приближает В.В. Набокова к эстетике немецкого экспрессионизма. В монографии 1955 г. Лотте Айснер, анализируя фильм Р. Вине «Кабинет доктора Калигари» (1920), обращала внимание на то, что жестокость является основной доминантой характеров персонажей, доктора и сомнамбулы: «...сомнамбула, оторванный от своего обычного окружения, лишенный всякой индивидуальности, всякой личной инициативы, убивает без какого-либо мотива или логики, т. е. является психологически необъяснимым, абстрактным существом. В то же время его хозяин, загадочный доктор, тоже действует безо всяких сомнений, с той жестокой бесчувственностью, с тем презрением к традиционной морали, которые превозносились экспрессионистами как величайшее достижение личности» [30. С. 24].

В поздних интервью (например, А. Аппелю в августе 1970 г.) В.В. Набоков говорил о том, что в берлинский период своей жизни предпочитал фильмы с комедийным дуэтом С. Лаурела и О. Харди, однако совместная работа актеров началась только 1927 г. Информация о том, какие фильмы В.В. Набоков предпочитал в начале 1920-х, отсутствует. Вполне возможно, что мистическая атмосфера экспрессионистских фильмов, нагромождение преступлений, как в фильме Р. Вине, не привлекали В.В. Набокова, однако его интерес к теме мистификаций с целью овладения чужим сознанием очевиден, пара «гипнотизер» – «сомнамбула» встречается как в ранних его романах («Король, дама, валет»), так и в более поздних («Лолита»). Даже название рассказа, в котором сформировался «протосюжет» «Лолиты», вполне типично для немецкого кино 1920–1930-х гг. – «Волшебник».

В рассказе 1924 г. «Картофельный Эльф» тема мистификаций также присутствует, как и жестокие фокусы, и их автор – профессиональный цирковой фокусник. В роли сомнамбулы выступает цирковой карлик Фред. В рассказе «Венецианка» мистификации и авантюры носят не настолько трагичный характер, как в «Картофельном Эльфе». Однако присутствует автор мистификации – Франк, в роли сомнамбулы выступает Смпсон, а в роли гипнотизера – Магор. Сюжет авантюры соседствует здесь с «сюжетом Венеры», поэтому моральные страдания Симпсона не являются центральной темой. Но жестокость Франка показана с помощью деталей, которые подчеркивают его витальное начало, например, наслаждение от игры в теннис, способность точно и уверенно бить по мячу: «С бесстрашной улыбкой на бритом загорелом лице, ослепительно скаля сплошные зубы, Франк поднимался на носки и без видимого усилия двигал обнаженной по локоть рукой: в этом широком взмахе была электрическая сила, и с особенно точным и тугим звоном отскакивал мяч от ракетных струн» [9. С. 27]. С таким же бесстрашием Франк выходит из всех неловких ситуаций, которые возникают в связи с его романом с Морийн. Так же бестрепетно он морально уничтожает Симпсона, которого считает доносчиком. Франк изображает бывшего друга в карикатурном виде у ног «Венецианки» (это вторая версия, объясняющая происхождение «дополнительного» изображения на портрете) накануне своего побега с Морийн. В финале рассказа отец Франка оценивает его действия очень положительно: «Тогда он обернулся и посмотрел на Венецианку. На темном фоне светился ее лоб, мягко светились длинные пальцы, рысий мех прелестно спал с плеча, в уголку губ была тайная усмешка. – Я горжусь моим сыном, – спокойно сказал полковник» [9. С. 41].

«Итальянский» колорит рассказа В.В. Набокова также может быть связан с немецким кинематографом. Как отмечает Л. Айснер, в период с 1919 по 1924 гг. в Германии наблюдался бум исторических костюмных фильмов, которые цитировали приемы театральной режиссуры М. Рейнгардта, возглавлявшего в 1905–1933 гг. Немецкий театр в Берлине: «Вне всякого сомнения, влиянием Рейнгардта объясняется тот факт, что действие многих костюмных фильмов этого периода происходит в эпоху Ренессанса (достаточно вспомнить “Чуму во Флоренции” (“Die Pest in Florenz”) Рипперта, один из эпизодов “Усталой Смерти”, “Лукрецию Борджиа” (“Lucrezia Borgia”, 1922) или “Монну Ванну” (“Monna Vanna”, 1922)» [30. С. 36]. Эстетика кинематографа того времени связана как с опытом театральных постановок, так и живописи, прежде всего, эпохи Ренессанса. Таким образом, «итальянские» корни сюжета в рассказе Набокова можно обнаружить в английском театре, немецком кинематографе, живописи Ренессанса и прерафаэлитов. Так, одна из картин Д.Г. Россетти, созданная как подражание венецианской живописи и позднее названная «Монна Ванна» (1866), первоначально называлась «Venus Veneta» («Венецианская Венера»).

Несмотря на то, что в ранней прозе В.В. Набокова можно обнаружить дискурсивные элементы сюрреа-

лизма и экспрессионизма, нельзя полностью ассоциировать с ними ее происхождение. Отдельные моменты были восприняты и переосмыслены. Л. Айснер указывает на близость немецкого кинематографа эстетике Э.Т.А. Гофмана: «Этот наполовину реальный, переходный мир Э.Т.А. Гофмана продолжает жить в немецких фантастических фильмах. В свое время еще романтикам нравилось помещать свои гротескные творения в сложную общественную иерархию, подмешивая фантастическое и невероятное в регламентированную до мелочей жизнь благоустроенных слоев общества. Никогда нельзя знать наверняка, не ведет ли тот или иной всеми уважаемый гражданин, имеющий уважаемую профессию и помпезный официальный титул, столь любимую романтиками двойную жизнь» [30. С. 58]. В рассказе «Венецианка» практически все герои ведут «двойную жизнь», каждый имеет свою тайну. Однако откровенные ужасы, убийства, встречи с вампирами, скорее всего, не привлекали внимания автора как возможности для построения сюжета.

Одним из художественных открытий немецкого кинематографа 1920-х гг. являлся «магический реализм». Термин был введен в 1923 г. в статье Ф. Роо «К проблеме интерпретации Карла Хайдера. Замечания о постэкспрессионизме», позднее Роо написал книгу о магическом реализме [31. С. 5]. Магический реализм был также связан с процессами разрушения «вечных истин» искусства и культуры посредством их «субъективной деформации». Исследователи отмечают внутреннее родство эстетики магического реализма и романтизма. Еще одним источником магического реализма является итальянская живопись кватроченто. Магический реализм возникает из «напряжения между “реалистической точностью” (“*précision réaliste*”) и “магической атмосферой” (“*atmosphère magique*”)» [31. С. 26] живописи А. Мантенья, Г. Мазаччо, Пьеро делла Франческа.

В отличие от экспрессионизма, магический реализм сочетал в себе рациональный подход с изображением иррациональных сторон реальности: «Эпитет “магический” заключал в себе два уровня: во-первых, наряду с первичной, видимой, реальностью он включал в себя вторую, загадочную и необъяснимую, скрытую от наивного взгляда сторону действительности, которую писатель должен был обнаружить и “реалистически” изобразить в своем произведении, и, во-вторых, “магической” должна была быть сама способность художника снова соединить воедино распавшийся и обособившийся мир предметов и человеческих отношений, вдохнуть в него смысл, создавая тем самым новую модель взаимосвязей мира и человека» [31. С. 27]. Наиболее близким к поэтике «магического реализма» можно считать внимание В.В. Набокова к деталям, которые, отличаясь предельной живописной ясностью, в то же время являются элементами дополнительных смысловых рядов (подобно яблоку Магора). «Волшебство» деталей, указывающих на «дополнительную» реальность, сочетается неизменно с рациональным подходом и недоверием к творчеству в «измененном состоянии сознания». Поэтому, возможно, выбирая между «магическим реализмом» и сюрреализмом, В.В. Набоков выбрал бы первое. В своих произве-

дениях он избегал как откровенных ужасов распадающейся реальности экспрессионизма, так и бесформенной реальности сюрреалистического трансa. Не случайно современники (например, редакторы журнала «Современные записки», М. Вишняк и В.В. Руднев) отмечали сильное сюжетное начало произведений В.В. Набокова, который предпочитал включать в свои романы и рассказы события, значение которых невозможно объяснить однозначно.

Самым необъяснимым событием рассказа В.В. Набокова является происхождение изображения Симпсона на полотне «Венецианки». Действительно ли он вошел в картину и был освобожден Магором, или был вписан Франком, который таким образом, как сам он объяснил в записке, отомстил Симпсону, так как считал, что именно Симпсон донес отцу об отношениях Франка и Морийн, остается неизвестным.

Тяготение к эстетике «магического реализма» с явно ощутимым иррациональным подтекстом можно обнаружить во многих ранних рассказах и романах В.В. Набокова (например, «Машенька», 1926, «Король, дама, валет», 1928, «Камера обскура», 1933). Герой «Машеньки», живущий в Берлине по подложному паспорту эмигрант, ощущает зыбкую неопределенность своего существования уже в силу своего социального положения. Однако это его чувство еще усиливается после посещения кинематографа, где он смотрел фильм, в котором снимался статистом, но ничего не запомнил в момент съёмки. Позже он проводит параллель между жизнью «потерянных теней» эмигрантов и фильмом, о сюжете которого живущие не догадываются. Романы «Король, дама, валет» и «Камера обскура» реализуют сюжет оживающего изображения, в первом случае это персонаж рекламного плаката, а во втором — героиня экрана. Обе героини играют роль гипнотизера по отношению к герою-сомнамбуле, который пребывает в измененном состоянии сознания.

В тяготении автора к подобным мотивам можно усмотреть след его пребывания в поле дискурса «магического реализма». «Иррациональное» начало, которое

связано с обнаружением скрытых смысловых связей и разрушением очевидных, в сюжетном плане может быть выражено трюками, обманами, шутками и розыгрышами, «двойными» логическими системами, когда видимый смысл события внезапно оказывается ложным. При этом уже в ранних рассказах В.В. Набоков склонен избегать однозначных интерпретаций природы этой иррациональности, например, в духе теории бессознательного З. Фрейда. Планы иррационального несут в себе отблески и прекрасного, чудесного, и болезненно-безумного, хаотичного начала бытия.

Авантюрная линия второго сюжета «Венецианки» выражает способность героя видеть возможности и протраивать события, «не предусмотренные» реальностью. Франк кажется полностью погруженным в реальность, подчеркнута его телесность, сила, ловкость, энергия. Он показан как спортивный молодой человек с сильной волей, однако только Симпсон, сосед и университетский друг Франка, знал от его страсти к живописи. Таким образом, даже наиболее «вписанный» в реальный мир Франк обладает иррациональной тягой к тайнам старинных картин и искусства в целом. Такая неоднозначность героя делает сюжет, построенный на сомнительной аванюре, также неоднозначным. Особое значение приобретает тема подвига. Подвиг когда-то совершил во время войны отец Франка, для которого его «глупый, сумасбродный, самоубийственный» поступок становится моделью для выстраивания собственных событий, в основе которых лежит представление о свободе от смыслов и «объективной» реальности.

Оба сюжета «Венецианки» будут еще не раз представлены в произведениях В.В. Набокова. В 1920–1930-е гг. тема жестоких аванюр, преступлений, обманов в сочетании с жизнеподобными картинками повседневности, полными выразительных деталей, станет одной из главных. В романе «Лолита» «сюжет Венеры» вновь соединится с сюжетом преступной аванюры, однако его интерпретация станет более сложной.

ЛИТЕРАТУРА

1. Никё М. «Венецианка» Набокова, или чары искусства // Звезда. 2000. № 10. С. 201–205.
2. Кучина Т.Г. Творчество В. Набокова в зарубежном литературоведении : дис. ... канд. филол. наук. М., 1996. 157 с.
3. Иглтон Т. Теория литературы. Введение: пер. с англ. М. : Издательский дом «Территория будущего», 2010. 296 с.
4. Цверова М.Н. Основные мотивы творчества В.В. Набокова в рассказе «Венецианка» // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2009. № 6 (2). С. 130–133.
5. Меднис Н.Е. Венеция в русской литературе. Новосибирск : Изд-во Новосиб. ун-та, 1999. 392 с.
6. Йоргенсен Марианне В., Филипс Луиза Дж. Дискурс-анализ. Теория и метод: пер. с англ. Харьков : Изд-во «Гуманитарный центр», 2008. 352 с.
7. Асмус В.Ф. Платон. М. : Мысль, 1975. 220 с.
8. Халтрин-Халтурина Е.В. Поэтика «озарений» в литературе английского романтизма: Романтические суждения о воображении и художественная практика. М. : Наука, 2009. 350 с.
9. Набоков В.В. Венецианка // Звезда. 1996. № 11. С. 26–41.
10. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции. М. : Издательский дом «ПОСТУМ», 2015. 240 с.
11. Шенье-Жандрон Ж. Сюрреализм: пер. с фр. М. : Новое литературное обозрение, 2002. 416 с.
12. Ахматова А. Листки из дневника. Проза. Письма. М. : АСТ, 2017. 416 с.
13. Набоков о Набокове и прочем: Интервью, рецензии, эссе. М. : Изд-во Независимая Газета, 2002. 704 с.
14. Карсавина Т.П. Театральная улица. Ленинград : Искусство, 1971. 247 с.
15. Шверубович В.В. О старом Художественном театре. М. : Искусство, 1990. 670 с.
16. Станиславский К.С. Собрание сочинений: в 8 т. М. : Искусство, 1954. Т. 1. 514 с.
17. Бартошевич А.В. Шекспир на английской сцене. М. : Наука, 1985. 303 с.
18. Бачелис Т.И. Шекспир и Крэг. М. : Наука, 1983. 351 с.
19. Пиккио Р. История древнерусской литературы. М. : Кругъ, 2002. 352 с.
20. Набоков В.В. Шекспир // Жар-птица. 1924. № 12. С. 32.
21. Пейтер У. Ренессанс. Очерки искусства и поэзии. М. : БСГ; ПРЕСС, 2006. 399 с.
22. Красовская В.М. Русский балетный театр начала XX века. Хореографы. СПб. : Лань, 2009. 655 с.

23. Женетт Ж. Фигуры : в 2 т. М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. Т. 2. 472 с.
24. Шлэгель К. Берлин, Восточный вокзал. Русская эмиграция в Германии между двумя войнами (1918–1945): пер. с нем. М. : Новое литературное обозрение, 2004. 632 с.
25. Урбан Т. Набоков в Берлине: пер. с нем. М. : Аграф, 2004. 240 с.
26. Бойд Б. Владимир Набоков: русские годы : биография: пер. с англ. СПб. : Симпозиум, 2010. 696 с.
27. Якобсен В., Клапдор Х. Набоков. Берлин. Кино // Искусство кино. 1998. № 9. URL: [https:// old.kinoart.ru / archive / 1998/09/n9-article31](https://old.kinoart.ru / archive / 1998/09/n9-article31) (дата обращения: 30.07.2019).
28. Садуль Ж. Всеобщая история кино. Т. 4: Европа после первой мировой войны: пер. с фр. М. : Искусство, 1982. 528 с.
29. Набоков В.В. Лекции о «Дон Кихоте»: пер. с англ. М. : Изд-во Независимая Газета, 2002. 328 с.
30. Айснер Л. Демонический экран: пер. с нем. М. :Rosebud Publishing; Пост Модерн Текнолоджи, 2010. 240 с.
31. Гугнин А.А. Магический реализм в контексте литературы и искусства XX в. М. : Б.и., 1998. 117 с.

Статья представлена научной редакцией «Филология» 27 сентября 2019 г.

Vladimir Nabokov's "La Veneziana": The Origin of the Plot

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal, 2020, 452, 5–20.

DOI: 10.17223/15617793/452/1

Elena V. Antoshina, Tomsk State University of Control Systems and Radioelectronics (Tomsk, Russian Federation).

E-mail: arancia@mail.ru

Keywords: Vladimir Nabokov; plot; World of Art, Moscow Art Theatre; magical realism.

This article examines the origin of the plot of Vladimir Nabokov's short story "La Veneziana" (1924). The plot is considered as result of the interaction of various discourses which shaped Nabokov's thought and style in the early 1920s. Rethinking of Russian literature history of the 19th century was one of the main challenges for the culture or Russian emigration. For Nabokov, the utilitarianism of Russian literature of the second half of the 19th century was the aesthetics he tried to overcome. A major feature of Russian art in this period was the combination of the idea about the objective truth of art and the requirement of a true representation of reality. In the Russian art at the turn of the century, the Moscow Art Theatre consistently implemented the principles of the realistic truth of art. New language of the plot in Nabokov's short story was the result of overcoming the idea about the objective truth of art and preferring imagination as a free language of meaning creation. The painting of an Italian Renaissance artist in the story is a forgery. Nabokov also used the motive of a "portrait coming to life", popular in the plots of romanticism. When one of the characters of the story tried to come into the painting to connect with the objective truth of art, he was taken to the brink of death. Therefore, art is not a guide into the world of eternal truth. The primary subject of the painting in historical retrospective was not a Venetian, but Venus. The Venetian from Nabokov's story may be interpreted as a character that captivates her beloved like Venus from Richard Wagner's opera *Tannhauser*. Venus's "captivity" means liberation from the objective truth of art and discovery of subjective truth. In the extreme, Venus's captivity means liberation from stationary ideas and discovery of freedom of event, which generates new ideas. The popular ballet *Le Pavillon d'Armide* by Michel Fokine with music by Nikolai Tcherepnin had a similar character. The libretto was written by Alexandre Benois in accordance with the aesthetics and philosophy of the World of Art association. Nabokov's story has a double plot with two centers. One of the centers is the character, who tries to come into the picture and falls in crisis. Another character, the author of the painting, escapes with his beloved model. His escape is an escapade; he deceives his father and the husband of the woman he loves. The detective part of the plot is connected with cinema and theater aesthetics in the period of expressionism and magic realism in Germany in the early 1920s. Nabokov took the idea of the hidden side of reality or its alternative. When working on his "La Veneziana", Nabokov used the idea of tricks or gags which can open new ways for creating events and meanings. This makes him close to the aesthetics of expressionism and magic realism and also to early cinema. However, Nabokov's character is not an adventurer; he is a painter, which gives a more humane meaning to the plot.

REFERENCES

1. Niqueux, M. (2000) "Venetsianka" Nabokova, ili chary iskusstva ["La Veneziana" by Nabokov, or the Spell of Art]. *Zvezda*. 10. pp. 201–205.
2. Kuchina, T.G. (1996) *Tvorchestvo V. Nabokova v zarubezhnom literaturovedenii* [Nabokov's Works in Foreign Literary Criticism]. Philology Cand. Diss. Moscow.
3. Eagleton, T. (2010) *Teoriya literatury. Vvedenie* [Literary Theory. Introduction]. Translated from English. Moscow: Izdatel'skiy dom "Territoriya budushchego".
4. Tsverova, M.N. (2009) Main Motives of Nabokov's Writing in the Story "The Venetian". *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N.I. Lobachevskogo – Vestnik of Lobachevsky University of Nizhni Novgorod*. 6 (2). pp. 130–133. (In Russian).
5. Mednis, N.E. (1999) *Venetsiya v russkoy literature* [Venice in Russian Literature]. Novosibirsk: Novosibirsk State University.
6. Jorgensen, M.V. & Philips, L.J. (2008) *Diskurs-analiz. Teoriya i metod* [Discourse Analysis as Theory and Method]. Translated from English Khar'kov: Izd-vo "Gumanitarnyy tsentr".
7. Asmus, V.F. (1975) *Platon* [Plato]. Moscow: Mysl'.
8. Khaltrin-Khalturina, E.V. (2009) *Poetika "ozareniy" v literature angliyskogo romantizma: Romanticheskie suzheniya o voobrazhenii i khudozhestvennaya praktika* [Poetics of "Insights" in the Literature of English Romanticism: Romantic Judgments About the Imagination and Artistic Practice]. Moscow: Nauka.
9. Nabokov, V.V. (1996) Venetsianka ["La Veneziana"]. *Zvezda*. 11. pp. 26–41.
10. Baudrillard, J. (2015) *Simulyakry i simulyatsii* [Simulacra and Simulation]. Translated from French by A. Kachalov Moscow: Izdatel'skiy dom "POSTUM".
11. Chenieux-Gendron, J. (2002) *Surrealism* [Surrealism]. Translated from French by S. Dubin. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
12. Akhmatova, A. (2017) *Listki iz dnevnika. Proza. Pis'ma* [Leaflets From the Diary. Prose. Letters]. Moscow: AST.
13. Mel'nikov, N.G. (ed.) (2002) *Nabokov o Nabokove i prochem: Interv'y, retsenzii, esse* [Nabokov About Nabokov and Others: Interviews, Reviews, Essays]. Moscow: Izd-vo Nezavisimaya Gazeta.
14. Karsavina, T.P. (1971) *Teatral'naya ulitsa* [Theater Street]. Leningrad: Iskusstvo.
15. Shverubovich, V.V. (1990) *O starom Khudozhestvennom teatre* [On the Old Art Theater]. Moscow: Iskusstvo.
16. Stanislavskiy, K.S. (1954) *Sobranie sochineniy: v 8 t.* [Collected Works: In 8 Vols]. Vol. 1. Moscow: Iskusstvo.
17. Bartoshevich, A.V. (1985) *Shakespeare na angliyskoy stsene* [Shakespeare on the English Stage]. Moscow: Nauka.
18. Bachelis, T.I. (1983) *Shakespeare i Craig* [Shakespeare and Craig]. Moscow: Nauka.
19. Picchio, R. (2002) *Istoriya drevnerusskoy literatury* [History of Ancient Russian Literature]. Translated from Italian. Moscow: Krug".

20. Nabokov, V.V. (1924) Shekspir [Shakespeare]. *Zhar-ptitsa*. 12. p. 32.
21. Pater, W. (2006) *Renessans. Ocherki iskusstva i poezii* [The Renaissance: Studies in Art and Poetry]. Translated from English by S. Zaymovskiy. Moscow: BSG; PRESS.
22. Krasovskaya, V.M. (2009) *Russkiy baletnyy teatr nachala XX veka. Khoreografiy* [Russian Ballet Theater of the Early 20th Century. Choreographers]. St. Petersburg: Lan'.
23. Genette, G. (1998) *Figury: v 2 t.* [Figures: In 2 Vols]. Translated from French by N. Pertsova. Vol. 2. Moscow: Izd-vo im. Sabashnikovykh.
24. Schlögel, K. (2004) *Berlin, Vostochnyy vokzal. Russkaya emigratsiya v Germanii mezhdv dvumya voynami (1918–1945)* [Berlin, East Station. Russian Emigration in Germany Between the Two Wars (1918–1945)]. Translated from German by L. Lisutkina. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
25. Urban, T. (2004) *Nabokov v Berline* [Nabokov in Berlin]. Translated from German by S. Rozhnovskiy. Moscow: Agraf.
26. Boyd, B. (2010) *Vladimir Nabokov: russkie gody: biografiya* [Vladimir Nabokov: The Russian Years: Biography]. Translated from English by G. Lapina. St. Petersburg: Simpozium.
27. Jacobsen, W. & Klapdor H. (1998) Nabokov. Berlin. Kino [Nabokov. Berlin. Cinema]. Translated from English by A. Yarin. *Iskusstvo kino*. 9. [Online] Available from: <https://old.kinoart.ru/archive/1998/09/n9-article31>. (Accessed: 30.07.2019).
28. Sadoul, G. (1982) *Vseobshchaya istoriya kino* [A General History of Cinema]. Translated from French by A.M. Grigor'ev, A.I. Smelyanskiy. Vol. 4. Moscow: Iskusstvo.
29. Nabokov, V.V. (2002) *Lektsii o "Don Kikhote"* [Lectures on Don Quixote]. Translated from English. Moscow: Izd-vo Nezavisimaya Gazeta.
30. Eisner, L. (2010) *Demonicheskiy ekran* [The Haunted Screen]. Translated from German by K. Timofeev. Moscow: Rosebud Publishing; Post Modern Teknologzhi.
31. Gugin, A.A. (1998) *Magicheskiy realizm v kontekste literatury i iskusstva XX v.* [Magical Realism in the Context of Literature and Art of the Twentieth Century]. Moscow: [s.n.].

Received: 27 September 2019