
УДК: 821.161.1

ЖУЛЬКОВА К.А.¹ ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЙ ДИАЛОГ ЛИТЕРАТУРЫ И ЖИВОПИСИ В ТВОРЧЕСТВЕ В.В. НАБОКОВА. (Обзор). DOI: 10.31249/lit/2021.02.04

Аннотация. В обзоре исследуется интермедиальный диалог литературы и живописи в русскоязычном творчестве В.В. Набокова. Показано, как экфрасис, псевдоэкфрасис, живописная техника в произведениях Набокова создают уникальную поэтику визуализации философских идей, расширяя возможности языка художественной литературы.

Ключевые слова: В.В. Набоков; интермедиальные аллюзии; литература; живопись; экфрасис; псевдоэкфрасис.

ZHULKOVA K.A. Intermedial dialogue between literature and painting in the works by V.V. Nabokov. (Review).

Abstract. The review focuses on the intermedial dialogue between literature and painting in Nabokov's Russian-language writings. It shows how ekphrasis, pseudoekphrasis and painting techniques create a unique poetics of visualizing philosophical ideas in Nabokov's works and thus increase possibilities of the language of fiction.

Keywords: V.V. Nabokov; intermedial allusions; literature; painting; ekphrasis; pseudoekphrasis.

Для цитирования: Жулькова К.А. Интермедиальный диалог литературы и живописи в творчестве В.В. Набокова. (Обзор) // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7 : Литературоведение. – 2021. – № 2. – С. 52–61. DOI: 10.31249/lit/2021.02.04

¹ Жулькова Карина Алеговна – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник отдела литературоведения ИНИОН РАН.

В романе «Отчаяние» (1930–1931) В.В. Набоков писал: «...слово не может полностью изобразить сходство двух человеческих лиц, — следовало бы написать их рядом не словами, а красками, и тогда зрителю было бы ясно, о чем речь. Высшая мечта автора: превратить читателя в зрителя»¹. Так писатель сформулировал одну из эстетических установок хорошей прозы.

Описание произведений изобразительного искусства в прозе Набокова создает уникальную поэтику визуализации философских идей.

О.А. Дмитриенко [2] рассматривает в качестве интермедиаальной аллюзии В.В. Набокова «Тайную вечерю» Леонардо да Винчи. По мнению исследовательницы, экфрасис «Тайной вечери» выполняет различные функции. Например, функцию импульса для развития темы эмигрантского инобытия в романе «Машенька» или анонимного, но узнаваемого референта в рассказе «Весна в Фиальте», или характеристики главной героини в романе «Защита Лужина». О.А. Дмитриенко отмечает особую игровую эстетику и поэтику Набокова, который, подшучивая над читателем, создает псевдоэкфрасис.

В романе «Машенька» (1926) напротив двери столовой в русском пансионе в Берлине Набоков помещает литографию «Тайной вечери», в иллюзорное пространство которой оказывается втянуто реальное пространство интерьера. Таким образом, Христос и его ученики сидят как бы в этой же самой трапезной, на котором возвышении и в нише. По замыслу, эффект соприсутствия должен рождать ощущение сопричастности вселенской трагедии, канун которой изображен на фреске. Как вселенская трагедия воспринимается в романе «Машенька» эмиграция. Однако исследовательница замечает, что, выполняя функцию «экфрасического импульса» для развития темы эмигрантского инобытия, тиражированное литографическое изображение «Тайной вечери» напротив двери в столовую в русском пансионе парадоксальным образом лишает сюжет сакрального содержания, делает

¹ Набоков В.В. Русский период. Собр. соч. : в 5 т. — Санкт-Петербург, 2001. — Т. 3. — С. 342.

трагедию обывденной и на фреске, и в художественном локусе эмигрантского Берлина.

В рассказе «Весна в Фиальте» (1956) «Тайная вечеря» узнается в ироничной аллюзии, когда герой-рассказчик видит модного писателя Фердинанда, претендующего на роль пророка: «За составным столом... посреди долгой стороны и спиной к плюшу, председательствовал Фердинанд, и на мгновение эта поза его, положение расставленных рук и обращенные к нему лица сотрапезников напомнили мне с кошмарной карикатурностью... что именно напомнили, я сам тогда не понял, а потом, поняв, удивился кощунственности сопоставления, не более кощунственного, впрочем, чем самое искусство его»¹. Так, интермедиаальный синтез умножает иронию и проясняет характер отношений героя-рассказчика и его антагониста Фердинанда.

Экфрасис с анонимным, но узнаваемым референтом включен в «экскурсионный» рассказ Изабеллы, героини романа «Защита Лужина» (1930): «Говорила она еще, вон у того есть чувство стеклянных вещей, а тот любит лилии и нежные лица, слегка припухшие от небесной простуды, и обращала внимание на двух собак, по-домашнему ищущих крошек под узким, бедно убранном столом “Тайной Вечери”»². О.А. Дмитриенко подчеркивает, что псевдоэкфрасис в этом эпизоде служит не только средством характеристики Изабеллы, исполняющей «просветительскую миссию», но и актом набоковской игры с читателем. «Уже долгое время искусствоведы, набоковеды и набокофилы ищут автора той “Тайной Вечери”, где две собаки по-домашнему “ищут крошки под узким, бедно убранном столом”. Таким образом, следуя своей игровой эстетике, Набоков создает псевдоэкфрасис, иронизируя над читателем, уверенным в том, что уж он-то сведущ в области истории искусств, и побуждая его “найти десять отличий”» [2, с. 136].

Л.И. Румянцева и И.В. Удовкина [6] рассматривают экфрасис в романе «Король, дама, валет» (1928), в котором Набоков, по их наблюдению, акцентирует внимание на образе Мадонны. С Ма-

¹ Набоков В.В. Русский период. Собр. соч. : в 5 т. – Санкт-Петербург, 2002. – Т. 4. – С. 572.

² Там же. – Т. 2. – С. 422–423.

донной – одухотворенной, нежной, строгой, целомудренной – автор сравнивает главную героиню. Исследовательницы констатируют: «Образ Мадонны, изображенной обычно с младенцем на руках, знакомый каждому верующему христианину, никогда не оставался без внимания художников. Образ мадонны, это образ матери доброй, всепонимающей и всепрощающей. Верующие люди всегда просили Богоматерь о помощи, возможно, именно поэтому сохранилось такое большое количество ее изображений, не только на иконах, но и в картинах многих великих художников. Поскольку каждый живописец пытался вложить в этот образ что-то свое, сейчас мы имеем невероятную массу совершенно разных произведений, объединенных общим сюжетом. Так произошло и в романе «Король, дама, валет»» [6, с. 159]. Несмотря на то что героиня сравнивается с Мадонной мельком, это экфрастическое описание имеет огромное значение. Марта – хитрая, глупая, пошлая женщина, ставящая личные интересы превыше всех благородных и жертвенных поступков, – становится для героя кем-то вроде божества, он готов слепо следовать за ней, как за провидицей, как за матерью, держащей своего ребенка за руку и ведущей к светлому будущему. Однако это только авторская игра. Писатель вводит читателя в заблуждение. Марта вовсе не является божественным созданием, она приземленный человек со своими страстями и грехами.

Значительное место живописи в самых различных ее проявлениях Набоков уделяет в романе «Другие берега» (1954). В воспоминаниях о детстве для писателя принципиально важен перевод «впечатлений» из «искусства изобразительного» в искусство прозы [4]. И.Г. Минералова и Н.Д. Жукова прослеживают, как автобиографический стиль, априори тяготеющий к очерковому повествованию, включает в качестве доминанты описание живописных полотен, портретов художников.

Исследовательницы утверждают, что Набоков пользуется арсеналом художников-импрессионистов, когда через обилие своеобразных пейзажей-впечатлений создает и психологические портреты, и стиль эпохи. Импрессионистом-прозаиком создан также портрет-образ матери. Через описание портрета матери ки-

сти Л. Бакста – Набокову удастся создать будто бы двойное изображение. «Понятно, что благодаря такой манере целостная картина воспоминаний складывается из кажущихся разрозненными впечатлений, относящихся к разным периодам жизни, и, в конечном счете, сама являет собой множественность впечатлений. Целостное полотно необычно, но для импрессионизма вполне естественно, оно организуется вокруг экфрасиса известного и узнаваемого современниками портрета эллипсисами, некими фигурами умолчания, ассоциативными скрепами, которые связывают между собой фрагменты» [4, с. 30].

В первом, кажущемся внешне неопределенным, описании матери сочетаются точность и метафоричность: «Двадцатисемилетнее, в чем-то бело-розовом и мягком, создание, владеющее моей левой рукой»¹. А импрессионистическая манера позволяет судить не только об изображаемом, но и об изображающем. Это описание соотносится цветовой гаммой с самым определенным и целостным изображением матери – а именно портретом-экфрасисом: «Розовато-дымчатый пастельный портрет моей матери работы Бакста: художник написал ее вполоборота, изумительно передав нежные черты, высокий зачес пепельных волос, сизую голубизну глаз, округлый очерк лба, изящную линию шеи»². Упомянув о том, что портрет матери кисти Л. Бакста находится в кабинете отца, т.е. является частью его интерьера, исследовательницы подчеркивают «демонстративный синтез впечатлений»: «художника, написавшего портрет; сына, смотрящего на портрет; сына, смотрящего на мать сквозь призму портрета, через факт нахождения портрета в пространстве отца; а через это указание – осмысление той связи, “принадлежности” (мужу / отцу), которую мать пронесла через всю свою жизнь» [4, с. 31]. Таким образом, создается особая плотность прозаического письма поэта и живописца Набокова, владеющего мастерством синтеза искусств и глубоко осознающего к тому же потенциал и ресурс импрессионизма.

¹ Набоков В.В. Другие берега : автобиография. – Санкт-Петербург, 2015. – С. 13.

² Там же. – С. 166.

На эксплицитную связь живописи и памяти, проявившуюся уже в ранних стихах Набокова, указывает Д.А. Мухачёв [5]. По мнению исследователя, Набоков не первый, кто поставил визуальность в центр своей эстетики и поэтики, но первый, кто наполнил ее мировоззренческим, философским содержанием. Д.А. Мухачёв полагает, что визуальность в творчестве Набокова соотносится прежде всего с мотивами памяти и возвращения в то пространство, которое в ней отражено. Поскольку самые яркие впечатления писателя связаны с детством и местом, где он его проводил, – Петербургом, именно этот город становится «визуальной картиной, гигантским полотном с множеством деталей» [5, с. 121].

Как известно, своему учителю рисования художнику М. Добужинскому Набоков посвятил стихотворение «*Ut pictura poesis*» (1926), в переводе с латыни – «Поэзия в живописи». Лирический герой этого стихотворения смотрит на картину Добужинского и одновременно мыслит Петербург как огромное произведение визуального искусства. «Петербургские сумерки представляются ему шорохом тушующих карандашей, естественное природное явление (и важная часть петербургского визуального образа) – работой художника, под которым, в таком ракурсе, подразумевается Творец» [5, с. 121].

Своего апофеоза сплетение мотива визуальности с мотивом памяти и возвращения в Петербург, по мнению Д.А. Мухачёва, Набоков достигает в рассказе «Посещение музея» из сборника «Весна в Фиальте», в котором главный герой неожиданно для себя уступает просьбе странного знакомого разыскать портрет своего деда, умершего в петербургском доме. Портрет, искомый героем, представляет «весьма дурно написанного маслом мужчину в сюртуке, с бакенбардами, в крупном пенсне на шнурке»¹, смахивающего на Оффенбаха. Исследователь полагает, что сюжет об Орфее из оперетты Оффенбаха «Орфей в аду» соотносится с историей главного героя, также попавшего в ад (Советскую Россию), а со-

¹ Набоков В.В. Русский период. Собр. соч. : в 5 т. – Санкт-Петербург, 2002. – Т. 4. – С. 353.

временный Ленинград мыслится писателем дурной пародией на подлинный Петербург.

К стихотворению «*Ut pictura poesis*» обращается и В.В. Десятов, рассматривая его в качестве одного из эскизов романа «Подвиг» (1932) [1]. Также отмечая, что претекстом стихотворения, посвященного Добужинскому, служит гумилёвский «Андрей Рублев» из сборника «Костер», исследователь сопоставляет тексты поэтов, цитируя: *«Всё это живописец плавный / Передо мною развернул, / И, кажется, совсем недавно / В лицо мне этот ветер дул»* (Набоков) и *«Всё это кистью достохвальной / Андрей Рублев мне начертал, / И этой жизни труд печальный / Благословеньем Божиим стал»* (Гумилёв). В.В. Десятов подчеркивает: «Смысл аллюзии – не только в лестном для адресата (Мстислава Добужинского) сопоставлении с великим древнерусским иконописцем (оба стихотворения – экфрасисы), но и в подразумеваемом отношении автора к Петербургу как к утраченному раю» [1, с. 191].

О.А. Дмитриенко [3] находит в романе «Подвиг» изобразительные аллюзии на картины Ф.А. Малявина. Герой романа Мартын Эдельвейс, собираясь в опасную экспедицию из Латвии в Россию, заходит в ресторан «Пир горой». Хозяин, художник Данилевский, заводит разговор о том, как он собирается изменить интерьер русского ресторана: «Все это изменится к лучшему. Знаете, я – бы бабами, большими бабами, хотел расписать стены, если бы это не было так грустно. Одежды – прямо как пожары, но бледные лица с глазами лошадей»¹. Указание на картины Малявина очевидно. Русские бабы в ярких красочных одеждах – главные персонажи произведений Малявина «Смех» (1899), «Три бабы» (1901–1902), «Девка» (1903), «Две девки» (1910), а также особенно популярной картины «Вихрь», красочный колорит которой заставлял увидеть в ней и надежду на духовное возрождение, и предчувствие разгула разрушительных сил. Исследовательница предполагает, что эта изобразительная аллюзия – малявинский «Вихрь» на стенах эмигрантского ресторана – связана и с темой ностальгии, и

¹ Набоков В.В. Русский период. Собр. соч. : в 5 т. – Санкт-Петербург, 2001. – Т. 3. – С. 288.

с несбывшейся мечтой о вольной и счастливой жизни. О.А. Дмитриенко утверждает, что «пересказываясь» на языке живописи, тема обретает многоголосие, реализуется в пространстве двух семиотических систем.

Широкий интермедиаальный контекст, по мнению О.А. Дмитриенко, Набоков создает в романе «Приглашение на казнь» (1938). Автор статьи выявляет источники, связанные с изобразительными аллюзиями к портретам Цинцинната. Помимо диахронного, растянутого во времени повествования «Цинциннат в тюрьме», Набоков, по мнению исследовательницы, создает символический портрет узника и как синхронный текст живописного полотна.

Рассматривая стилистику портретов «многомерного» Цинцинната, О.А. Дмитриенко обращается к портрету из второй главы. «Он встал, снял халат, ермолку, туфли. Снял полотняные штаны и рубашку. Снял, как парик, голову, снял ключицы, как ремни, снял грудную клетку, как кольчугу. То, что осталось от него, постепенно рассеялось, едва окрасив воздух»¹. «Остаток» Цинцинната, окрасивший воздух, — это свет как субстанция, категория, о которой размышлял епископ Августин Аврелий (Блаженный), это внутренний свет (*illuminatio*), существующий не во внешнем мире, не в универсуме неоплатонической эманации, а в душе.

Организаторы и участники казни неспособны узреть этот свет. Для них Цинциннат «как будто был вырезан из кубической сажени ночи, непроницаемый»². И потому особенно важно, что поэтически-философское, иронично-игровое определение Набоковым состава преступления Цинцинната имеет визуально-художественный комментарий, данный на языке тюремщиков: «непроницаемость, непрозрачность, препона»³.

Портрет героя в 11 главе (портрет «хитро освещенных плоскостей души») также создан по принципам стилистически и эстетически очень близким аналитическому кубизму П. Пикассо. Например, портрет Амбруаза Воллара (1910), «состоящий из по-

¹ Набоков В.В. Приглашение на казнь // Набоков В.В. Русский период. Собр. соч. : в 5 т. — Санкт-Петербург, 2002. — Т. 4. — С. 62.

² Там же. — С. 56.

³ Там же. — С. 87.

лупрозрачных дымчатых ломаных плоскостей», «каждая из этих плоскостей – до конца не завершенная, незамкнутая геометрическая фигура, перетекающая своей разомкнутой гранью в другие формы» [3, с. 210], что позволяет создать образ, находящийся в постоянном становлении.

Исследовательница обнаруживает и другую интермедиальную аллюзию – светофанические акварели У. Тёрнера, живописные поиски которого направлены в сторону воплощения на холсте или бумаге ощущения светового носителя («источника света»). В иллюстрациях Тёрнера к поэме Мильтона «Потерянный рай» (1835) и к поэме Кемпбелла «Радости надежды – Синайский гром» (1837) представлено явление Бога едва видимым прозрачным абрисом в световом потоке, льющемся сквозь облака. Фигура Его почти неразличима, растворена в свете.

О.А. Дмитриенко подчеркивает, что «светофаническая» живопись сложилась как символическая система, уходящая своими корнями в философские проблемы века: оппозиции света и тьмы, переосмысления свойств покрова, который становится важной метафорой отношения духа и материи.

Так, в романе «Приглашение на казнь», не прибегая к экфрасису, Набоков разрабатывает иные способы интермедиального взаимодействия литературы и живописи. Писатель находит в живописи дополнительные возможности для выражения метафизических идей, определяющих сущность главного героя и восходящих к неоплатонизму.

Таким образом, становится очевидным, как включая экфрасис, псевдоэкфрасис, живописную технику в свои художественные произведения, Набоков «создает уникальную поэтику визуализации философских идей, расширяя возможности языка художественной литературы» [3, с. 211].

Список литературы

1. Десятков В.В. Тропой львов : Роман В.В. Набокова «Подвиг» и жизнетворчество // Русская литература. – 2019. – № 3. – С. 189–196.
2. Дмитриенко О.А. Экфрасис «Тайной вечери» в русскоязычной прозе В. Набокова // Печать и слово Санкт-Петербурга : сб. научн. трудов. – Санкт-

- Петербург : Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, 2015. – С. 134–137.
3. Дмитриенко О.А. Изобразительные аллюзии к портретам Цинцинната Ц. в романе Набокова «Приглашение на казнь» (1938) // Печать и слово Санкт-Петербурга : сб. научн. трудов. – Санкт-Петербург : Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, 2016 – С. 207–211.
 4. Минералова И.Г., Жукова Н.Д. Экфрасис женского портрета Л. Бакста в романе В.В. Набокова «Другие берега» // Успехи современной науки. – 2016. – Т. 6. – № 12. – С. 30–32.
 5. Мухачёв Д.А. Зрение, память, возвращение : концепты художественного мира В. Набокова // Вестник МГПУ. Серия : Филология. Теория языка. Языковое образование. – 2019. – N 3(35). – С. 120–126.
 6. Румянцева Л.И., Удовкина И.В. Экфрасис в романе В.В. Набокова «Король, дама, валет» // Русистика на Северо-Востоке России и в странах Азиатско-Тихоокеанского региона : инновационные практики : сб. материалов IV Междунар. очн.-заоч. науч.-практ. конф. (Якутск – Харбин, 01–20 ноября 2018 г.) / редкол. : С.М. Петрова, Е.А. Антонова, С.Ю. Залуцкая, Г.Е. Жондорова, А.И. Ощепкова. – Чебоксары : ИД «Среда», 2018. – С. 157–160.