

Світлана Саєнко



**ПОЕТИКА В. НАБОКОВА:
СПЕЦИФІКА І ПРОБЛЕМИ ДОСЛІДЖЕННЯ**

У статті розглядаються основні категорії поетики романів В. Набокова. На основі наявних досліджень встановлюється домінуючий характер таких категорій, як оптика, пам'ять, гра, двійництво.

Ключові слова: *категорія, метароман, гіпертекст, індивідуальна поетика.*

This article studies the main categories in the poetics of Nabokov's novels. Dominating nature of such categories as optics, memory, agon, doubleness is identified through the analysis and differentiation of the existing scholarly works on Nabokov.

Key words: *category, hypertext, individual poetics.*

У численних монографіях, статтях, рецензіях, есе, інтерв'ю спостерігається цілком зрозуміле прагнення дослідників визначити принципи авторської поетики В. Набокова — письменника, який “поєднує індивідуальний геній” і “родову свідомість”, виражену в “гіркій розкоші російського словесного могуття” [9, 24]. Набокознавці у своїх працях установлюють зв'язок з літературною традицією, вивчають емігрантське життя письменника і його біографію в цілому, на основі мікроаналізу його текстів пропонують різні способи їхньої інтерпретації. З огляду на багатство наукового матеріалу і розмаїтість підходів до вивчення художньої спадщини В. Набокова виникає потреба у висвітленні й упорядкуванні усталених точок зору в набокознавстві.

Мета даної статті полягає в тому, щоб виділити й охарактеризувати основоположні аспекти художньої системи В. Набокова на основі вже існуючих досліджень його поетики. Для досягнення поставленої мети необхідно вирішити кілька завдань: по-перше, систематизувати основні теоретичні положення, які стосуються даної проблеми, по-друге, визначити основні структурні елементи поетичного світу В. Набокова.

В. Єрофєєв у своїй статті “Російський метароман В. Набокова, або У пошуках загубленого раю” висловив думку щодо цілісності романів В. Набокова, які, на його погляд, наділені єдиною “прафабулою” [3, 136]. Пізніше інші вчені, наприклад, С. Сендерович, Е. Шварц, висловлюють схожу точку зору щодо єдності російськомовних творів письменника: “Корпус текстів Набокова можна у певному смислі розглядати як єдиний зведений текст, усі контексти якого причетні до розуміння тієї чи іншої частковості” [11, 20].

Спільність російськомовних романів підтримується тематичною єдністю, мотивною структурою, що забезпечує цілісність набоківського “метароману” — “гіпертексту”, де кожен окремий роман є невід’ємною його частиною, а кожен окремий твір несе в собі сліди попереднього. В. Набоков дбайливо поводить себе зі своїми художніми ресурсами, що, на думку В. Єрофєєва, свідчить про “вивчення особливої системи художньої економії” [3, 149], яка призводить до концентрації матеріалу, його варіантів і модифікацій.

Домінантами індивідуальної поетики В. Набокова, які забезпечують прочитання російськомовних романів письменника як єдиного цілого, є категорії гри, пам’яті, оптики, двійництва.

Ігрова природа текстів В. Набокова, її властивості і форми докладно аналізуються у працях А. Злочевської, Л. Копосової, О. Люксембург, О. Сабурової, О. Радько, Г. Рахімкулової. Гра розглядається як багатоаспектне явище, що реалізується на різних текстових рівнях. У першу чергу це гра мовна: різні каламбури, паліндроми, асонанси, шаради. Ігрове начало набоківських творів підтверджується наявністю атрибутики з різних видів мистецтв: шахи, лабіринти, перевдягання, театральні інсценівки, циркові номери і т. д. З грою у В. Набокова пов’язаний цілий ряд значень і асоціацій, які породжують нові смисли в контексті того чи іншого сюжету, — гра, пристрасть, обман, самоствердження. Завдяки грі “текст стає стереоскопічним — його ймовірний зміст розширюється до неозорих меж” [5, 95]. Крім цього, гра використовується не тільки за своїм прямим призначенням як цікавий і розважальний рід діяльності, вона є головним прийомом для створення деяких фрагментів твору, неоднозначних ситуацій, ілюзії народження тексту на очах у читача. Завдяки цьому дослідники приходять до думки про те, що відбувається “акцентування автором “зробленого” характеру твору” [10, 104]. Ігрові можливості тексту,

на думку О. Люксембург, зумовлені наявністю: а) амбівалентності, б) принципу недостовірного оповідання, в) інтертекстуальності, г) текстового плюралізму, який комбінується з грою оповідальних інстанцій [7, 6].

Деякі персонажі прямо співвідносяться з ігровими фігурами (Лужин), акторками в кіно (Магда), балеринами (Еммочка), майстрами акробатики (м-сьє П'єр) або ж виявляють явні аналогії з ляльками і маріонетками (Фелікс). Переплетення різних тем у романах В. Набокова відповідає принципам гри, оскільки багато в чому нагадує побудову нових шахових комбінацій і перетинання ліній кросворду. Гра стає одним з головних стилістичних показників творчої манери В. Набокова.

Поетиці й аналізу пам'яті присвячені праці Б. Аверіна, В. Єрофєєва, Н. Степанової. Пам'ять займає центральне місце в таких романах, як "Машенька", "Інші береги". Однак функціональна значимість пам'яті набагато ширша тематичної. Виникаючи в хвилини ностальгічних настроїв героїв, пам'ять найчастіше з'являється як необхідність уявного відновлення часового плану. Природні властивості пам'яті — забування, пригадування, спогад — сприяють виявленню цінності минулого в сьогоденні набоківських персонажів. Нерідко зміщення і накладання хроноса визначає специфіку просторово-часової організації у творах письменника.

Пам'ять, крім своєї базової функції частково або цілісно відновлювати події у свідомості живої істоти і з'єднувати її з Іншим за допомогою вибудованої зворотної перспективи, є ще і головним літературним прийомом, який забезпечує оповідальну роботу, порушуючи хід і послідовність у розвитку подій.

Нерідко пам'ять у В. Набокова перестає бути просто ілюстрацією минулого і перетворюється в елемент конструювання нової реальності. Пам'ять стає особливою мовою опису: предмети і речі оживають у момент спогаду, вони з'являються тільки такими, якими вони спливають у свідомості й акті говоріння. Тому простір пам'яті — це простір, у якому існують об'єкти, породжувані суб'єктом, котрий згадує: "якщо минуле цінне і вимагає постійного спогадувального зусилля, власник його неодмінно приходить до спогаду себе в процесі спогаду ще більш раннього себе — і так далі" [12, 122]. У зв'язку з цим важлива така властивість пам'яті, як вибірковість, котра актуалі-

зує події, ситуації, образи, виходячи з їхньої цінності або ж її відсутності.

Ремінісценції й алюзії, котрі, як правило, імпліцитно присутні у текстах В. Набокова, є головним показником унікальних можливостей авторської пам'яті, що утримує величезний обсяг знань літературних джерел і вимагає від інтелектуального читача їхньої розшифровки.

Пам'ять, будучи невичерпним резервом чужого й особистого художнього досвіду, збереженого В. Набоковим, переноситься автором у його власну творчість і розробляється як одна з найбільш продуктивних домінант, наділених безліччю сюжетних функцій.

Пріоритетним у дослідженні художньої системи В. Набокова слід вважати візуальний аспект, вивченню якого присвячені праці М. Гришакової, С. Даніеля, Й. Левіна, Г. Хасіна, М. Ямпольського. Візуальна поетика включає бачення, прозріння, перспективи особливого погляду на реальність, що формуються кутом зору (фокалізацією), призмою, переломленням; різні оптичні ефекти, які побудовані на обмані зорового сприйняття (мімікрії, сліпоти). Такі прилади й апарати, як камера обскура, збільшувальне скло, кінопроектор, перестають бути звичайними предметами — вони перетворюються з об'єктів у прийоми, які дозволяють зробити кожен з відчутних операцій. Звичайне бачення змінюється іншим, альтернативним, завдяки калейдоскопу, мозаїці, руху картин, а також технічним пристроям мікроскопа і фотоапарата. У романах В. Набокова функції дзеркала нерідко втрачають зв'язок зі своїм предметом і існують незалежно у вигляді відображень, подвоєнь, перебільшень.

Візуальний поділ близького і далекого призводить до просторового розмежування взаємин між героями за принципом глядач/сцена. До сфери візуального також відноситься і паноптикум, тісно зв'язаний з особливим становищем героя — статусом усюдисущого спостерігача і співспостерігача.

Установка на візуалізацію в текстах В. Набокова підтверджується не тільки наявністю дзеркальних об'єктів, але і здатністю письменника наочно представити вербальні образи: “Набоківський текст часто будується на тематизації елементів візуальної мови або на прямій інкорпорації візуальної деталі в текст” [1, 210].

Виникнення кінематографа значно вплинуло на творчість В. Набокова. Про це свідчить часте використання письменником у своїх

творах таких прийомів кіно, як монтаж, затемнення, наплив, флешбек, дубляж, зміна крупного і близького планів. Кіно і його елементи по-різному репрезентовані в текстах В. Набокова. З одного боку, відвідування ілюзіону показується як природне часопроводження персонажів, за яким стоїть фатальна зустріч Кречмера і Магди, зрада Лідії з Ардаліоном: одне з їхніх побачень відбувається під приводом походу в кіно. Любовні стосунки дружини Германа і її шурина (“Відчай”) не показані прямо в тексті, про них можна лише догадуватися. І оскільки вербального згадування й обговорення їхнього зв’язку немає, то викриття його відбувається через візуальне відтворення деяких фрагментів поведінки персонажів і ситуацій. Оголення інтимного союзу досягається завдяки наочності кінематографічних засобів. Відсутність словесних указівок компенсується граничною візуалізацією ставлення персонажів один до одного (байдужістю, ігноруванням) і діями, які супроводжуються жестами, емоціями і зіткненням. З іншого боку, тематична реалізація кіно набуває тісної взаємодії з мотивацією вчинку, викриттям героїв і розвитком сюжетної дії. На підтекстах уловлюється наслідування кіногероїв Грети Гарбо і Марлен Дітріх (“Камера обскура”), а самі тексти “дуже послідовно імітують структуру кінофільмів” [8, 54]. Романи В. Набокова не випадково привертати увагу таких режисерів, як Р. В. Фассбіндер, С. Кубрик, М. Горріс. Тут можна спостерігати класичний приклад того, що Ю. Лотман охарактеризував як перехід однієї семіотичної системи в іншу: запозичені з кінематографа і привнесені в літературу прийоми легко трансформуються у зворотньому напрямку, з їх же допомогою з’являється екранізована версія. Так, наприклад, ретроспекція в художньому творі замінюється технічним прийомом флешбек.

Категорія двійництва властива людській свідомості на всіх етапах її розвитку. Дуальність людського мозку, насамперед, розподіл функцій лівої і правої півкуль, визначає розуміння світу як системи двоїстих протилежностей і зумовлює появу фігури двійника, починаючи від архаїчних міфологій до літератури ХХ століття [4, 382, 383]. Будучи загальнокультурною категорією, двійництво в літературному тексті реалізується на рівні образної системи, сюжету й архітекτονіки.

Двійництво як складова поетичного світу В. Набокова аналізується у працях В. Александрова, М. Афанасьєва, С. Давидова, О. Леденьова, О. Долініна, Л. Рягузової, О. Сабурової, Г. Хасіна. Так,

О. Долінін у прозі В. Набокова 20-х років виділяє чотири головні теми: свідомості, шляху, творчості і потойбічності. Дослідник відзначає, що всі ці “тематичні комплекси” дотичні до “центральної для В. Набокова метатеми “двосвіття” [2, 33]. Абсолютно справедливо, на наш погляд, учений визначає двосвіття як домінанту індивідуальної поетики В. Набокова. Слід уточнити, що авторське моделювання подвійного світоглядного дискурсу зумовлене наявністю двосвіття і репрезентацією його часткових варіантів, що втілилися в образах персонажів-двійників (В. Захаров, В. Мусій). Ускладненою формою двоїстих уявлень слід вважати проникнення бінарності в систему творчих відносин автор-герой і принцип текстуальної побудови “тексту-матрьошки” (С. Давидов).

Двійництво у В. Набокова представлене персоніфікацією героя і типом відносин персонажа з його сюжетним двійником. Двійник відноситься безпосередньо до головного героя твору. Даний суб’єктний зв’язок визначає подальший розвиток їхніх взаємин, впливаючи на хід подій. Зустріч з персонажем-двійником стає центральною в сюжеті, коли з’являється двійник як наслідок об’єктивації тих чи інших процесів у людській свідомості. У даному випадку двійник наділений ефемерною природою, позбавленою чітких контурів.

Наявність зовнішньої схожості між персонажами свідчить про їхнє двійництво. У В. Набокова, як і в його попередників, наприклад, М. Гоголя і Ф. Достоевського, ситуація двійництва визначає взаємини персонажів, які не мають зовнішньої відповідності. Обидва види незалежно від фізичної схожості або ж її відсутності формують рівень персонажів у художньому творі. Реалізація двійництва, таким чином, розділяється за принципом його втілення — персоніфікованого і неперсоніфікованого.

У першому випадку суб’єкт виступає як матеріалізована сутність, наділена людськими обрисами, а в іншому — замість суб’єкта виявляється істота, позбавлена будь-яких матеріальних властивостей. На основі цього з’являється ще одна градація двійників: проєктивні і непроєктивні. Проєктивний двійник — мерехтливий, безтілесний образ, ілюзія, сон, галюцинація, відображення — може також виникати в акті згадування минулого або в перспективі майбутнього. Непроєктивний двійник — це суб’єкт твору, зовнішній вигляд якого збігається з виглядом іншого персонажа. Зіткнення двійників — це

тілесний тиск один на одного, де кожний відстоює свою приватність, незалежність і своє місце, прагнучи зберегти індивідуальність, якій загрожує абсолютне стирання аж до позбавлення пам'яті про неї. Ця боротьба спрямована на захист особистого простору. Досягнення мети протиборчою стороною призводить до трагедії. При цьому активне переслідування може спостерігатися як з боку двійника, так і з боку героя.

Вираження двійництва не обмежується присутністю близької фізичної схожості, оскільки повноту в нього вносить саме номінація. Абсолютні літературні двійники наділені загальними рисами й ім'ям (наприклад, Голядкін Яків Петрович-старший і Голядкін Яків Петрович-молодший у повісті Ф. М. Достоевського "Двійник").

Винятком у деяких випадках є персоніфікований проективний двійник. Його може упізнати герой, а також ідентифікувати, але залишається при цьому плодом його хворої уяви або ж оптичним обманом. Таке двійництво ґрунтується на помилці сприйняття і спричиняє плутанину в розвитку подій твору.

Звертаючись до комплексу двійництва у своїй творчості, В. Набоков максимально використовує ігрові елементи, які підвищують продуктивність текстуальних рішень даного феномена.

Для В. Набокова характерне вираження двійництва в дзеркальних формах, оскільки "адекватом мотиву дзеркала є тема двійника" [6, 69]. Дзеркало здатне показувати все, що відображається в ньому, в протилежному вигляді і якщо не цілком перевернутому, то у дещо видозміненому. Тому дзеркало служить моделлю відтворення не тільки двосвіття, але й об'єктом, що породжує двійника. Пильне розглядування суб'єктом свого вигляду в дзеркалі, а також виникле перед його очима дзеркальне відображення може сприйматися як не власна, а чужа йому особистість. Так і з'являється дзеркальна проекція — двійник. Важливо відзначити, що порушена адекватність візуального сприйняття в дзеркалі здатна штовхнути суб'єкт на пошуки живого відображення або навіть декількох відображень.

Крім текстуальних пародійних двійників, двох персонажів одного твору, у В. Набокова набувають широкого поширення пародійні двійники, які утворюють пари з позатекстуальним (інтертекстуальним) двійником, героєм всесвітньовідомих творів. Уведення такого варіанта пародійного двійництва зв'язане з його метатекстуальним

осмисленням і частковою розробкою центральної теми творчості в романах “Відчай” і “Дарунок”. Орієнтуючись на літературні зразки, герой-письменник успадковує як авторів, які торкаються схожих проблем, так і їх героїв.

Підводячи підсумки, хотілося б зробити наступні висновки. Розглянуті нами поняття оптики, пам’яті, гри, двійництва формують ядро індивідуальної поетики В. Набокова і наділяються категоріальними ознаками. Кожна з цих категорій, які несуть багатовікову традицію, досліджується як у колі вузькоспеціалізованих літературознавчих проблем, так і в загальнокультурному контексті — у її зв’язках з живописом, кінематографом, психологією, філософією. Категорії оптики, пам’яті, гри, двійництва підтримують внутрішню цілісність творів В. Набокова з динамічністю, плинністю і розмаїтістю форм, водночас залишаються стабільними елементами художнього світу письменника. Вони утворюють між собою “зчеплення” (Л. Рязанова), органічні переходи і “відображення” одна в одній. Кожна з даних категорій може переважати в тому чи іншому тексті письменника, одночасно взаємодіючи з іншими.

Література

1. Гришаківа М. Візуальна поетика В. Набокова // Новое літературное обозрение. — 2002. — №54. — С. 205–228.
2. Долинин А. Истинная жизнь писателя Сирин: Работы о Набокове — СПб.: Академический проект, 2004. — 400 с.
3. Ерофеев В. Русский метароман В. Набокова, или В поисках потерянного рая // Вопросы литературы. — 1988. — № 10. — С. 125–160.
4. Иванов Вяч. Вс. Нечет и чет. Ассиметрия мозга и динамика знаковых систем // Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. — М.: Языки русской культуры, 1999. — Т. 1. — С. 381–602.
5. Копосова Л. Игра как составной элемент стиля В. Набокова // Русская литература XX века: итоги столетия. — СПб.: Из-во СПбГТУ, 2001. — С. 93–96.
6. Лотман Ю. М. Текст в тексте // Семиосфера. — СПб.: Искусство—СПБ, 2001. — С. 62–73.
7. Люксембург А. М. Лабиринт как категория набоковской игровой поэтики // Набоковский вестник. — СПб.: Дорн, 1999. — Вып. 4. — С. 5–11.
8. Немцев М. В. Тема и стилевые приемы кинематографа в творчестве В. В. Набокова // Крымский Набоковский научный сборник: Проблемы

- синтеза в культурі. — Симферополь: Крымский архив, 2003. — Вып. 3. — С. 51–62.
9. Рягузова Л. Н. Концепт “творчество” в идиостиле Набокова // Набоковский вестник. — СПб.: Дорн, 1999. — Вып. 4. — С. 18–25.
 10. Сабурова О. Творчество В. Набокова: проблемы игровой поэтики // Русская литература XX века: итоги столетия. — СПб.: Из-во СПбГТУ, 2001. — С. 104–109.
 11. Сендерович С. Я, Шварц. Е. М. Поэтика и этология Владимира Набокова // Набоковский вестник. — СПб.: “Дорн”, 2000. — Вып. 5. — С. 19–36.
 12. Хасин Г. Театр личной тайны. Русские романы В. Набокова. — М.; СПб.: Летний сад, 2001. — 188 с.