

Наталія Городнюк

УДК 821.161.2 + 821.161.1

## В. ДОМОНТОВИЧ ТА В. НАБОКОВ КРИЗЬ ПРИЗМУ “ОКУЛЯРІВ”: ТЕКСТ – ІНТЕРТЕКСТ – МЕТАТЕКСТ

У статті досліджено семіотику окулярів у модерністському романі В. Домонтовича й В. Набокова. З'ясовано, що окуляри у творчості митців-модерністів демонструють високий семіотичний статус, особливу естетичну напругу смислового поля та вагомий асоціативний потенціал, постаючи знаком самоусвідомлення культури, символом “спеціального” бачення. Окреслено шлях від окулярів як характерологічної чи психологічної деталі та маркера світогляду до знака метатекстуальності, вказівки, що реалізує авторську оцінку текстотворення і творчих принципів у цілому.

*Ключові слова:* семіотика, окуляри, модернізм, метатекстуальність, інтертекст, інтермедіальність, В. Домонтович, В. Набоков.

*Nataliya Horodniuk. V. Domontovych and V. Nabokov through “Glasses”: Text – Intertext – Metatext*

The paper considers semiotics of glasses in modernistic novels by V. Domontovych and V. Nabokov. It was found that in modernists' works glasses gain high semiotics status, as they show special intensity of the semantic field and have significant associative potential. Glasses become a sign of self-actualization in culture, a symbol of 'special' vision. There was also defined the shift of meanings: from glasses as detail of temperamental or psychological kind or indicator of the character's worldview to the sign of metatextuality, the means which implements the author's evaluation of text formation and general principles of the creative work.

*Keywords:* semiotics, glasses, modernism, metatextuality, intertext, intermediality, V. Domontovych, V. Nabokov.

Окуляри, лінзи, пенсне у творчості митців-модерністів демонструють високий семіотичний статус, особливу естетичну напругу змістового поля та вагомий асоціативний потенціал, постаючи знаком самоусвідомлення культури, символом “спеціального” бачення. Якщо в літературі попередньої доби окуляри виконували здебільшого аксесуарну та характерологічну функції, позначаючи специфіку світогляду персонажа в цілому чи особливості його



світосприйняття на окремих етапах розвитку, то в модернізмі функціональність цього аксесуару значно розширилася. При загалом незмінному семантичному ядрі цього знака культури, здатному виражати всю повноту цивілізаційних сенсів – проблему бачення та світогляду, ракурсу й спостереження певних явищ, окуляри постають утіленням соціокультурної та естетичної рефлексії, зацикленості, знаком метатекстуальності та осмислення принципів текстотворення. Зокрема, така семантика оптичних пристроїв найяскравіше виявляється у творчості В. Домонтовича та В. Набокова.

Між постатями Володимира Сиріна-Набокова (1899–1977) та Віктора Петрова-Домонтовича (1894–1969) існує багато спільного. Такі різні й водночас близькі долі. Обидва – видатні інтелектуали свого часу: професор-гуманітарій В. Петров –

історик, антрополог, археолог, етнограф, фольклорист, літературознавець та культуролог, автор фундаментальних праць “Скіфи. Мова і етнос” та “Етногенез слов’ян”; В. Набоков – перекладач і викладач російської та світової літератури, відомий ентомолог і куратор колекції метеликів у Музеї порівняльної зоології Гарвардського університету, автор кросвордів та шахових задач.

По-перше, зазначимо схожість екзистенціального світовідчуття обох митців, відхід від соціальності у бік метафізики та онтології культури, увага до проблем творчості та творчої особистості. Обом властива іронія щодо будь-яких панівних ідей суспільного перетворення (марксизму й комунізму) чи певних колективних шляхів загального порятунку. Упадає в око також інтелектуалізм та виразний урбанізм прози обох авторів. По-друге, зауважимо дотичні риси стратегії текстотворення письменників – підкреслене естетство прози, поглиблена інтертекстуальність та алюзивність текстового масиву, гра знаками, текстами, підтекстами та фрагментами естетичних концепцій, виразна метатекстуальність. Концепт гри постає визначальним для творчості обох митців. Так, принцип ігрового конструювання, що для нього властиве багатощарове кодування тексту, вибудовування його як складної інтертекстуальної шаради, зашифрованої головоломки з ланцюжками алюзій та асоціацій, основоположний для романів як Набокова, так і Домонтовича. Насамкінець зазначимо, що кожен із них по-своєму вивів літературу, що до неї належав, на новий рівень, але зі схожих причин визнання на батьківщині обоє отримали вже після смерті. Та якщо Набоков, перейшовши у творчості на англійську мову, стає класиком американської літератури, то Домонтович, повернувшись у Радянський Союз, узагалі припинив писати художні твори: ігри з режимом замінили йому ігри в літературу.

У вітчизняному літературознавстві, на жаль, немає системного й комплексного порівняння творчості Домонтовича й Набокова. Наявні лише поодинокі спроби зіставлення на рівні концепції героя окремих творів [1; 7].

Мета нашої розвідки – дослідити шлях окулярів у романістиці В. Домонтовича та В. Набокова від характерологічної чи психологічної деталі та маркера світогляду до знака метатекстуальності, вказівки, що реалізує авторську оцінку текстотворення і творчих принципів у цілому.

Окуляри з настирливою повторюваністю спливають у більшості романів В. Домонтовича. Образ окулярів професора Костомарова (роман “Аліна й Костомаров”) виконує не лише характерологічну роль, а й накреслює

проблему соціокультурної специфіки світогляду героя і ширше – мотив короткозорості, певної “обмеженості” (герой існує у відповідних “культурних межах” як “продукт” романтизму, зрима втілення світогляду романтиків). Згадаймо алегоричний сенс відібраних в ув’язненні окулярів, що без них герой не впізнає своєї нареченої під час її відвідин у Петропавлівській фортеці.

У романі “Дівчина з ведмедиком” окуляри також демонструють високий семіотичний статус та поліфункціональність. По-перше, вони маркують образ батька дівчат Олександра Тихменєва: золоті окуляри як символ імпазантності і респектабельності постають виразною опозицією до неодноразово згаданих у тексті поламаних окулярів із розбитим склом головного героя (це підкреслює й одяг Тихменєва – сюртук із краваткою та білосніжна сорочка, що виразно контрастують із навколишнім світом френчів, толстовок і піджаків). У розмові героїв двічі фігурують розбиті окуляри Варецького, обидва рази – побачені очима Тихменєва. Це протиставлення підкреслює не лише належність героїв до різних світів, а й контраст внутрішнього відчуття та бачення світу: з одного боку, впевненість і влаштованість Тихменєва, його внутрішню статичність, із другого – повний “розрив шаблону” Варецького під впливом стосунків із Зиною (проблеми з окулярами на початку твору ніби “прогнозують” його світоглядні кризи і психологічні злами, пов’язані з появою учениці).

У тексті подано детальний опис поламаних окулярів героя – із тріснутим склом і з ниткою замість гвинтика, кінці якої стирчали в обидва боки. Це неодноразово стає об’єктом Зининих насмішок і кпинів: першого разу героїня висміяла їх вигляд, другого – змусила Варецького знімавати і почервоніти від питання, що він із ними робить, коли цілується, – знімає чи ні? Власне, саме з окулярів починаються словесні двобої Зини й Варецького про шлюб і невинність, про “неправдоподібні істини” й деструктивне мистецтво. Ці та інші дискусії героїв мають визначальне ідейно-естетичне значення, репрезентуючи соціокультурні світоглядні установки персонажів та проблему бачення (себе, світу, культури) у всій повноті.

У романі В. Домонтовича “Без ґрунту” не раз згадуються золоті окуляри головного героя професора-мистецтвознавця Ростислава Михайловича. Спершу вони увиразнюють його статус, респектабельність, імпазантність та певну відокремленість від світу – звичку споглядати все через скло, в іншій ситуації – “імпонують” співрозмовникові, викликаючи довіру до їх власника, та сприяють установленню контакту між героями. Трапляється й протилежне: окуляри відмежовують професора від решти світу (він підкреслено дивиться на людей через скельця, змушуючи німавати). Тож у всіх випадках згадка про окуляри постає одночасно і значущою характерологічною деталлю, і вагомим соціокультурним маркером – указівкою на те, що герой-мистецтвознавець усі вияви буття (зосібна, й кохання та побут) сприймає крізь призму культури: музичний, живописний та архітектурний коди виступають у тексті своєрідними “окулярами”, знову-таки безпосередньо актуалізуючи проблему “бачення”. Відтак окреслена суть лейтмотивного образу в Домонтовича дає змогу з певністю говорити про “окуляри культури” – оптику аксіології культури, через яку прочитуються всі алюзії, асоціації та інтертекстуальні перегуки текстів митця.

Найповніше така семантика цього образу подана в романі “Доктор Серафікус”, де окуляри, по-перше, символізують культурні орієнтації та реалізують мотив удаваності (пенсне Вер як імітація певних соціокультурних моделей поведінки), по-друге – незмінно зв’язані з уявленнями про культуру, уособлюють її рефлексію та бачення себе самої (окуляри Серафікуса як алегорія авангардного бачення світу, що дає змогу говорити про іронічно-

пародійне обігрування в романі кліше авангардної естетики й світогляду, а отже, ставити питання про мататекстуальність Домонтовича).

Пенсне, котре надягає Вер, ставши курсисткою, утілює прагнення героїні відповідати стилю епохи, культурному контексту доби та уявленням про високе призначення тогочасної молоді: “Деякий час після вступу вона [Вер. – Н. Г.] навіть носила пенсне в оправі і з чорним шнурком. І не тому знов таки, що вона потребувала носити його, але головним чином з почуття стилю, як деяку алегорію або символ” [2, 212–213]. Розчарувавшись у попередніх ідеалах і змінивши орієнтири, героїня змінює імідж та позбувається цього аксесуару: “Вер швидко закинула геть своє пенсне в оправі й чорний шнурок до нього й виклала волосся в манері 30-х років, в стилі онегінської Тетяни, як на жіночих портретах Карла Брюллова та малюнках Т. Шевченка, з буклями...” [2, 213–214]. Пенсне Вер постає знаком соціокультурної імітації, удаваності, посиланням на ідейно-естетичні орієнтири і зумовлене “почуттям стилю” доби.

Окуляри Серафікуса та пенсне Корвина фігурують у кількох епізодах спілкування з Ірцею, демонструючи, як видається, важливий змістовий потенціал. Домонтович наголошує на семіотичній значущості погляду через окуляри, протиставляючи йому безпосереднє сприйняття дитини, не обмежене жодними умовностями, оптичними приладами, умоглядними конструкціями. В одному епізоді Серафікус розглядає Ірцю через окуляри, а пізніше вона, прагнучи пізнати його сутність, обмацує йому черевики, смакає за штани, розстібає піджак і знімає окуляри, зазираючи в очі. “Розжалувавши” професора Комаху з комашиного тата в пупси і не в силі переконати в цьому Корвина, Ірця намагається розбити йому пенсне, тобто в такий спосіб деформувати його світоглядні установки, а отже, й отримати належну сатисфакцію.

Окуляри Серафікуса актуалізують проблему авангардного бачення світу, виразно накреслюючи контури метатекстуальності Домонтовича та оприявнюючи аксіологію текстотворення роману зокрема та принципи культуротворення модернізму взагалі (з-поміж яких: алюзивність, інтертекстуальність, лейтмотивність, гра концептами культури). Це дає змогу трактувати “Доктора Серафікуса” як витончену пародію на авангард, на авангардне мислення та “безпредметність”, схематичність і антибіологізм авангардного мистецтва. Традиційно вважається, що окуляри Серафікуса, постійно згадувані в тексті, символізують, з одного боку, особливий погляд героя на світ, а з другого – скляну перегородку між ним і світом, його відмежування від світу. Автор зауважує складні лінзи окулярів героя, через які той сприймає навколишній світ, що символізує специфічність світогляду Серафікуса, викривленість і розщепленість реалій у його сприйнятті, що має відповідники в авангардному мисленні й відтак свідчить про цілком культурні витоки “походження” цього персонажа: “У Комахи була непропорційно велика голова з опуклинами на чолі, а на м’язистому широкому носі він, надто короткозорий, замість окулярів носив складні лінзи, що в них світло розкладалося на геометричні блиски, на трикутники, куби, квадрати, ніби геометризоване світло перетворювалося на математичну схему. Сказати б, носив він свої важкі лінзи не для того, щоб дивитись на світ і людей, а з навмисною метою експериментувати над світлом” [2, 178–179]. У деталізованому описі складних лінз, що розкладають світло на геометричні фігури і схематизують та розщеплюють світ (до того ж це потрактовується як навмисне експериментування), безпосередньо актуалізовано основні концепти авангардних естетики та бачення світу. Схематизований і розкладений світ Серафікуса уявляється світом авангарду: схеми й проєкції конструктивізму, геометричні фігури, абстрактні конструкції та зміщені площини

кубізму. Згадаймо, найближчий приятель Серафікуса художник-конструктивіст Корвин так витлумачує свою потребу в цій дружбі: “Коли я конструюю спіралі й вежі або ж малюю свої безпредметні картини, мені потрібний Серафікус із його абстрактним геометричним ставленням до життя. Побачившись з ним і почувши про його чергове дивацтво, я починаю вірити в психологічну реальність моїх геометризованих конструкцій” [2, 227]. Абстрактна геометричність світобачення героя виразно асоціюється із зображенням на картинах авангардистів: наприклад, спіралі й вежі, створювані Корвиним під впливом Серафікуса, – недвозначна вказівка на твори В. Татліна.

Не менш яскраво атрибутика кубізму подана в образі самого художника Корвина – ще однієї людини в окулярах: “Корвин, людина різних площин, розірваних перекреслених ліній, взаємно-суперечливих рухів і рис, – найвиразніша прикмета кубізму, – був єдиний його [Серафікуса. – Н. Г.] учень і перший покликанець” [2, 220]. Автор недвозначно оприявнює в тексті витоки та прийоми творення персонажів, ситуацій, конфлікту та тексту в цілому: усе це зіткано з алюзій, асоціацій та лейтмотивних перегуків, інтертекстуальних та інтермедіальних вказівок і посилань. Основним принципом структуротворення та смислогенерування в Домонтовича постає саме нанизування та обігрування знаків, текстів і фрагментів культури, а головним об’єктом письменницької рефлексії – існування культури, тож усі авторські міркування та висновки щодо способів її буття, прийомів продукування й ретрансляції, а також різних рівнів рецепції мають характер культурософського теоретизування і свідчать про вагому метатекстуальність письменника.

Якщо умовно згрупувати персонажів за ознакою “окуляри”, то вималюється така картина: 1) герої, марковані окулярами, – Серафікус, Корвин і Вер (ігрова естетика, задана окулярами та зміною аксесуарів, загалом визначає авторську стратегію та мистецькі витоки генези цієї героїні); 2) герої, непричетні до користування окулярами, – Ірця, Тася, Тетяна Беренс. Герої першої категорії існують в умоглядних та мистецьких схемах, витворених інтелектом чи творчою уявою; персонажі другої категорії наділені чітким розумінням межі між умовністю мистецтва і життям, грою і реальністю (Ірця з її улюбленим словом “ніби”, наречена Корвина Тетяна Беренс, яка сприймає розмови про мистецтво як необхідну передумову шлюбу, частину еротичної гри). Нас передусім цікавлять герої, позначені окулярами.

Образи Вер та Серафікуса зіткані з кліше авангардної естетики. В аспекті генези персонажа Серафікус суцільно авангардний, навіть попри накопичені знаки архаїчності, поєднання Фрейзера та орфічних містерій. Авангардні риси його зовнішності – “непропорційно велика голова”, “приплюснутий капелюх” та “безмірні черевики”. Він визначається не інакше як “безпредметний Доктор Серафікус” [2, 270], до того ж така неприродність героя має інтелектуально-умоглядні та мистецькі витоки: “В ньому [Серафікусі. – Н. Г.] було щось од теорії, схеми, вигадки, од химер, маячні, ілюзії” [2, 192]. У Серафікуса “безпредметні уявлення” про час і простір, що яскраво засвідчує епізод його невдалої мандрівки із плутаниною міст. Висловлені Серафікусом думки про кохання видаються Вер “заумом”. Він не людина, а лише “ідеальна формула деталізованої диференційованости” [2, 238].

Але якщо Серафікус із його складними лінзами, що заломлюють світло й очуднюють речі, та абсурдними проектами (дітонародження без участі жінки) уособлює сутність та наслідок авангардного світобачення, то Вер із її підкресленим естетством та акторством утілює основну тезу Оскара Уайльда про те, що життя має наслідувати мистецтво, а не навпаки. З одним лише уточненням: своїм життям героїня Домонтовича наслідує (принаймні



на момент зустрічі з Серафікусом) саме авангардне мистецтво, постаючи “своєрідним життєвим парафразом кубістичної Венери Клеє”. Тож у цьому аспекті Вер бачимо рівноправним жіночим відповідником Серафікуса, адже структурно обидва персонажі створені за однаковими принципами. Зокрема, генеза образу Вер також зумовлена живописним кодом авангарду, до того ж основоположним так само виступає принцип асоціацій, обігрування та витонченого пародіювання. Недарма героїню – утілення витонченості, артистизму, фатального еросу – Домонтович визначає як “пародію негрських скульптур”. У тексті також не раз названо Вер “Венерою Метценже та Клеє”, що наголошує на спорідненості героїні з жіночими образами відомих кубістів: згадаймо яскраво виражену андрогінність жінки з пенісом у “Варварській Венері” (“Barbarian Venus”, 1921) Пауля Клеє, що, можливо, увиразнює домінуючу роль Вер у взаєминах із Серафікусом, а також те, що її збуджує цей дивак, який натомість вважає сексуальні стосунки варварством і дикунством.

Важливо також, що репрезентація героїні подається очима художника Корвина – через мистецьке сприйняття: не випадково його пенсне не раз повторювалося в тексті, тож маємо знову-таки лейтмотив “окулярів культури” та пов’язаного з ним “бачення”: “До речі, мені здається, що я знаю вас. Із самого початку мені здалось, нібито я вас десь бачив. Тепер я згадав. Ви – Вер Ельснер! Минулого року в “Die Kunst” була надрукована стаття про еволюцію мистецьких стилів. Критик мав на увазі два ваші портрети – один мальований в експресіоністичній манері та інший, писаний Яковлевим, в якому кубізм був поєднаний з чітким і монументальним академізмом. З вашого тону я відчуваю, що ви незадоволені, що критик писав про ваші портрети, а не про вас” [1, 208]. Невипадковим видається те, що один із портретів Вер приписується всесвітньо відомому портретистові першої третини ХХ ст., “художнику-мандрівникові” Олександру Яковлеву, у творчості якого неоакадемізм поєднується з далекосхідною та африканською екзотикою, а монументалізм – із декоративізмом. Лаконічна й вичерпна характеристика стильової манери Яковлева (як, власне, і вищезгадані посилання на Метценже та Клеє) оприявнює виразний інтермедіальний складник у структурно-семантичній побудові образу Вер. Крім артикульованих у тексті атрибутивних рис творчої манери Яковлева, репліка Корвина “запускає” низку інтермедіальних асоціацій: наприклад, не згадана Домонтовичем, але названа більшістю критиків (і 1920–1930-х років, і сучасних) театральність портретиста. Зокрема, на думку російського мистецтвознавця О. Каменської, “приємм театралізації <...> став улюбленим мотивом портретних образів Яковлева” [3, 549]. Мотив театралізації тісно пов’язаний з образом Вер, згадаймо про короточасне перебування героїні у театральній студії: “...в особистій вдачі Вер було так багато умовної декоративності й штучної орнаментальності, що їй належало лише бути собою, за нею визнали першорядні здібності” [2, 209]. Загалом же світоглядна та іміджева еволюція Вер нерозривно пов’язана з акторством, наслідуванням мистецтва, грою, зримо виявляючись у зміні вбрання, аксесуарів, антуражу. Зрештою, театральну студію вона покинула, коли змінилося її сприйняття мистецтва. Тож портрети в різній стильовій манері лише частково відображають багатогранну натуру героїні (адже її життя – це продукт культури, суцільний мистецький проект), звідси й “незадоволення” Вер, що писали не про неї. Водночас, як бачимо, сутність Вер майже дослівно збігається з темою статті, згаданої Корвиним: еволюція героїні, за Домонтовичем, – це лише еволюція мистецьких стилів.

Автор недарма множить атрибутику авангарду та прізвиська митців, репрезентуючи кохання Вер і Серафікуса як конструкцію, витвір авангардного

мистецтва, об'єкт експериментування: від окреслення сутності взаємин героїв через репрезентацію природи авангардного мистецтва Домонтович плавно переходить до теоретичних рефлексій і так само від мистецтвознавчих висновків повертається до зображення специфіки стосунків.

Спостереження над окулярами – цим речовим мікрообразом із надзвичайно високим символічним потенціалом – змусили нас ретельніше придивитися до численних знаків авангарду, щедро розкиданих у тексті, та привели до висновку про ігрову природу потрактування авангардної естетики в романі і ширше – про іронічно-пародійне обігрування авангардного світогляду та його мистецьких принципів. Тож окуляри в Домонтовича виявляють не лише вагомий алюзивно-інтертекстуальні перегуки, а й постають важливою метатекстуальною вказівкою, що оприявнює естетичні настанови авангардної творчості в цілому та різні рівні її рецепції – від рефлексій пересічного поціновувача живописних полотен до фахівця-мистецтвознавця, а також унаочнює прийоми текстотворення самого автора (інтертекстуальність, інтермедіальність, метатекстуальність).

Якщо подивитися на модерністську літературу крізь призму “окулярів”, то Домонтович не самотній у своїй прихильності до них: найближчим сусідом за схожим потрактуванням оптичних приладів постає російський письменник-модерніст Володимир Набоков. У нашій розвідці акцентуємо увагу лише на одному аспекті, а саме на подібності семантики образу окулярів та їхньому вагомому алюзивно-асоціативному, інтертекстуальному та метатекстуальному потенціалі.

Образ окулярів (і ширше – численних інших оптичних приладів) у творчості В. Набокова не залишився непоміченим: дослідники не раз звертали увагу на особливу схильність Набокова до оптичних метафор. Зокрема, В. Шевченко з цього приводу цілком слушно зауважував: “Всі прояви творчого кредо, що стосуються його [Набокова. – Н. Г.] поетики, він будує на метафорах оптичних інструментів, які витончують можливості зору: мікроскопа, телескопа, стереоскопа, камери обскури, чарівного ліхтаря, фацети, призми та інших променезаломлюючих пристосувань” [9]. А Я. Погребна, аналізуючи лейтмотивний образ окулярів у романі “Король, дама, валет”, цілком слушно пов’язує семантику окулярів із мотивом зору та бачення, зауважуючи: “Утрата зору – один із типологічних способів характеристики персонажа В. Набоковим: роман “Камера обскура” побудовано як буквализацію метафори, що полягає в ідіомі “кохання сліпе”: Кречмар, поки був зрячим, не бачив ні справжнього обличчя Магди, ні її зради, на бачив зради і коли втратив зір, у романі “Дар” короткозорість Чернишевського ставить під сумнів істинність його матеріалістичної концепції: “короткозорий матеріаліст (поєднання по суті абсурдне)” [6, 167]. О. Лавров наголошує на вагомій інтертекстуальності образу пенсне в Набокова, ретельно аналізуючи тему окулярів у романі “Король, дама, валет”, зокрема вбачаючи в її розгортанні деталізовану вказівку на ще один “претекст” – гумористичне оповідання Едгара По “Окуляри”, герой якого – короткозорий юнак, котрий не користується окулярами, – з першого погляду безтямно закохується в незнайому пані, домагається її взаємності й одружується з нею, після чого, надягнувши окуляри, жахається старечого обличчя коханої, упізнавши в ньому власну прапрабабцю, яка жартома й інсценізувала шлюбну церемонію, змушуючи таким чином його надягати окуляри [4]. Як переконливо демонструє дослідник, сюжетні перипетії роману, у яких задіяно окуляри, віддзеркалюють основні сюжетні вузли оповідання По.

Мотив окулярів визначальний у романі Набокова “Дар”, зокрема в одному із вставних текстів твору, що, за сюжетом, належить герою-митцю Федору Годунову-Чердинцеву й становить життєпис російського революціонера-демократа, матеріаліста та утопічного соціаліста, публіциста й письменника

М. Чернишевського – нищівний у розвінчанні культу видатного шістдесятника. Мотив окулярів у вставному тексті героя-письменника, актуалізуючи проблему бачення взагалі та проблему бачення в мистецтві зокрема, постає виразним метатекстуальним і культурософським маркером, указівкою сприймати й тлумачити набоковську рефлексію про шляхи розвитку російської літератури та роль персоналій, яким, на думку Набокова, цілком випадково і не зовсім заслужено відведено амплуа “володарів дум”. Виразна метатекстуальність задається практично одразу саме через називання, опис-переказ та оцінку основних тем і мотивів вставного тексту, що фігурують в оповіді саме у вигляді “тем” і “мотивів”. Окуляри попри речову оприявленість (деталізований опис із зазначенням матеріалу, зовнішнього вигляду, ціни тощо) подано в тексті саме як “тему окулярів”, тобто усвідомлений героєм-митцем, оформлений та оголений прийом. Цей мотив нерозривно пов’язано з “темою короткозорості”: “Развивается, замечаем, и тема “близорукости”, начавшаяся с того, что он [Чернишевский. – Н. Г.] отроком знал только те лица, которые целовал, и видел лишь четыре из семи звезд Большой Медведицы. Первые, медные, очки, надетые в двадцать лет. Серебряные учительские очки, купленные за шесть рублей, чтобы лучше видеть учеников-кадетов. Золотые очки властителя дум, – по дни, когда “Современник” проникал в самую сказочную глушь России. Очки, опять медные, купленные в забайкальской лавчонке, где продавались и валенки, и водка. Мечта об очках в письме к сыновьям из Якутской области, – с просьбой прислать стекла для такого-то зрения (чертой отметил расстояние, на котором различает буквы). Тут до поры до времени мутится тема очков...” [5, 452–453]. Зміна окулярів накреслює життєвий шлях та еволюцію героя – його піднесення в ролі “володаря дум”, а повернення на заслання до мідних окулярів, що продавались поряд із валянками й горілкою, – виразні знаки знецінення його соціокультурного статусу та зниження до “народних” вартостей, як і “мрія про окуляри”, що за сюжетом справдилася лише частково – через плутанину Чернишевського з діоптріями і свідчить, за задумом Годунова-Чердинцева, про ідейну та естетичну “короткозорість” персонажа, позбутися котрої йому не вдається протягом життя.

Вади зорового сприйняття світу персонажа потрактовуються героєм-письменником Набокова як обмеженість світогляду: подорожуючи Росією, Чернишевський жодного разу не визирнув у вікно, будучи заглибленим у читання книжки. Примітивність та обмеженість зорового сприйняття героя, його побутова “короткозорість” уособлюють тотальну неспроможність “прозирати” життя, відчувати його смак і сутність: “Чернышевский не отличал плуга от сохи; путал пиво с мадерой; не мог назвать ни одного лесного цветка, кроме дикой розы...” [5, 478]. Така буттєва “короткозорість”, за оцінкою Набокова, парадоксальна й неприпустима для людини, котрій у культурі відводиться роль “навчителя” покоління, “пророка” й “володаря дум”.

Тема окулярів органічно поєднується з описом безпорадності героя в побуті та його неадекватних стосунків із речами: він ніколи не міг нічого полагодити і псував усе, до чого торкався, натомість, не маючи ні знань, ні схильності до техніки, п’ять років намагався винайти вічний двигун, проводячи численні “недолугі досліди” – “суміш невігластва і розважливості”. Згадаймо, схожу короткозорість та схильність до неадекватних винаходів виявляє й Микола Костомаров – герой біографічного роману Петрова “Аліна і Костомаров” (типологічне зіставлення цих двох “людей культури” ще очікує на увагу дослідників).

Чернишевський у Набокова постає середохрестям усього ненависного й вартного зневаги: несмаку, невігластва, обмеженості та примітивізму. Окуляри й мистецька короткозорість Чернишевського символізують обмеженість і примітивізм нової естетики, обстоюваної ним, – концепції громадянського



значення мистецтва: громадянськість мистецтва за умов нівеляції його естетичної ваги, за Набоковим, породжує ідеологічне антимистецтво радянської доби, так ненависне самому Набокову.

Загострення проблеми із зором та плутанина й недоладності з окулярами – виразні маркери світоглядних “викривлень”, оман та ілюзій персонажа: “Кружится голова, буквы в глазах плывут и гаснут, – и вот снова мы тут подбираем “тему очков” Чернышевского. Родных он просил прислать ему новые, но, несмотря на старание особенно наглядно объяснить, все-таки напутал, и через полгода ему прислали номер “четыре с половиной вместо пять или пять с четвертью”” [5, 520]. Помилки з окулярами постають наслідком звичної для героя схильності до плутанини та перекручувань.

Окуляри не раз фігурують в описі останнього проекту Чернишевського – перекладанні багатотомної “Загальної історії” Г. Вебера, що також потрактовується героєм-оповідачем як чергове дивацтво та “ідейне пересмикування”. Іще за тридцять років до початку роботи Чернишевського над перекладом вийшли три томи й підручник Вебера, тож оповідач усіяло наголошує на сумнівному новаторстві та маніакальній упертості Чернишевського-перекладача. Набоков також обіграє й осмішує той факт, що Чернишевський намагався приписувати Веберу власні ідеї та переконання: уїдливі цитати та коментарі з рецензій на переклад, сприйняті ніби “крізь його окуляри”, відображають тяжку душевну кризу героя, його світоглядний злам, спроби знайти порятунок у маніакальній праці. Символічною видається згадка про настирливе “потрапляння під руку” окулярів у завершальному епізоді життєпису – смерті героя за перекладом: “Теперь он [Чернишевский. – Н. Г.] лежал окруженный мертвыми томами Вебера; всем под руку попадался футляр с очками” [5, 528]. Акцентування на окулярах підкреслює останню омани Чернишевського.

Отже, окуляри у творчості Домонтовича та Набокова постають знаком самоусвідомлення культури, символом “спеціального” бачення, теоретизування щодо принципів культуротворення, маркером метатекстуальності.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. *Городнюк Н.* Мотив речі та уречевленої людини у романах В. Домонтовича “Доктор Серафікус” та В. Набокова “Захист Лужина” [Текст] // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Літературознавство: Збірник / За ред. д.ф.н. М.П. Ткачука. – Тернопіль: ТНПУ, 2012. – Вип. 35. – С. 235–246.
2. *Домонтович В.* Доктор Серафікус // *Домонтович В.* Без ґрунту: повісті [Текст] / Ред. рада: Вал. Шевчук та ін.; вст. ст. Ю. Шевельова; післямова Р. Корогодського. – Київ: Гелікон, 2000. – С. 173–278.
3. *Каменская Е.* Александр Яковлев – художник-путешественник. Рождение образа // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 4. / Под ред. А.В. Захаровой, С.В. Мальцевой. – Санктпетербург: НП-Принт, 2014. – С. 548–556.
4. *Лавров А.* “Очки” в романе Набокова “Король, дама, валет” // *Лавров А.* Символисты и другие: Статьи. Разыскания. Публикации. – Москва: Новое литературное обозрение, 2015. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://iknigi.net/avtor-aleksandr-lavrov/100271-simvolisty-i-dругие-stati-razyskaniya-publikacii-aleksandr-lavrov/read/page-19.html>
5. *Набоков В.* Дар // *Набоков В.* Дар: Романы [Текст]. – Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1989. – С. 263–588.
6. *Погребная Я.* “Плоть поэзии и призрак прозрачной прозы...” Лирика В. В. Набокова [Текст]: монография. – Москва: Флинта, 2011. – 247 с.
7. *Ткаченко Р.* Постаць вченого у романах В. Домонтовича “Доктор Серафікус” і В. Набокова “Пнін”: спільне і відмінне [Текст] // Українська література в загальноосвітній школі: Науково-методичний журнал. – 2012. – № 3. – С. 10–12;
8. *Соловій Х.* Психотип німфетки у творчості Віктора Петрова та Володимира Набокова [Текст] // Слово і час. – 2015. – № 4. – С. 70–76.
9. *Шевченко В.* Зрячие вещи. Оптические коды Набокова // Звезда. – 2003. – № 6. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2003/6/shev-pr.html>

Отримано 20 лютого 2017 р.

м. Дніпро