

Наталья Кафидова (Москва)

СТРАТЕГИИ ЧТЕНИЯ РАССКАЗА ВЛАДИМИРА НАБОКОВА «КАРТОФЕЛЬНЫЙ ЭЛЬФ»

Пародийность наряду с интертекстуальностью, металитературностью, недостоверностью повествования считают одним из основных компонентов стиля Владимира Набокова. Александр Леденев в своей докторской диссертации отмечает противоположность подходов к словесности Набокова и авторов-современников. Писатели-современники Набокова, авторы «Чисел», считали, что «главный критерий оценки словесности – искренность писателя, которая должна преодолеть литературность и помочь произведению обрести статус человеческого документа» [1; 27]. Прямо противоположна позиция Набокова: «жизнестроительское» неразличение жизни и творчества свидетельствуют, по его мнению, о бездарности автора; настоящий же писатель творит свой собственный мир, обеспечивает композиционную стройность произведения, остраивает изображение при помощи иронии (отсюда недопустимость прямолинейного автобиографизма, избегание «сопереживательной» манеры чтения). Принято считать, что «приемы пародии и иронии неизменно возникают в набоковских текстах, как только в них намечается призрак жизнеподобия» [1; 35]. Сам Набоков поясняет свой взгляд на пародию: «Когда Федор в «Даре» говорит о «духе пародии», играющем в брызгах подлинной «серьезной» поэзии, он вкладывает сюда то особое значение беспечной, изысканной, шутиливой игры, которое позволяет говорить о пушкинском «Памятнике» как о пародии на державинский» [3; 191]. Мы понимаем, что и пародия, и игра здесь понятии весьма специфически. Пародия в данном случае не предполагает столкновения двух голосов внутри произведения и обнажения неадекватности одного из них своему предмету. Игра же, хотя и обозначается как беспечная и шутиливая, не предполагает «несерьезность» содержания, его вторичность по отношению к тексту – объекту «пародии» и сосредоточенность смысла на обыгрывании предложенных в нем тем.

Значительная часть специалистов по Набокову считает игру стилевой и эстетической доминантой его творчества, определяющей структуру всех произведений, выражающей игровое отношение писателя к жизни и искусству и служащей тому, чтобы вовлечь читателя в активные игровые отношения с творцом и его текстом.

Этот подход к изучению произведений Набокова стал чуть ли не ключевым. И не в последнюю очередь данное направление изучения сформировано самим автором. Как уже не раз отмечалось набоковедами, литературная рефлексия являлась неотъемлемым свойством творческого сознания Набокова, и она «чем дальше, тем активнее внедрялась в художественные тексты» [2; 20]. Набоков постарался определить все: и каковы его герои («герои завладевают только или «весьма посредственными, или вообще душевнобольными писателями. Нет, замысел романа прочно держится в моем сознании, и каждый герой идет по тому пути, который я для него придумал. В этом приватном мире я совершеннейший диктатор...» [3; 185]), и каковы должны быть его биографы: «Самая лучшая часть биографии писателя – не пересказ его похождений, а история его стиля» [3; 273], и каковы должны быть его критики: он составил «нечто вроде нисходящей шкалы оценок критикам» на основе «суммы знаний исключительно о его книгах, которой обладает рецензент» [3; 380].

Набоков попытался повлиять (и безуспешно) в том числе и на читателей, и исследователей (т.е. профессиональных читателей). Известны многочисленные случаи авторецензий, автокомментариев, которые должны были «организовывать и направлять читательское восприятие конкретных сочинений» [3; 24]. Но эти попытки выступить в роли толкователя собственных произведений, защитив их от «произвола чужих интерпретаций» [2; 24], сослужили, на мой взгляд, Набокову плохую службу, надолго определив направление исследовательской деятельности, совпадающее с заданным биографическим автором направлением, сузив смысловой потенциал текста до того спектра прочтений (или скорее –

интересующих автора приемов), которое обозначил Набоков как «публичная персона» (в искренности высказываний которой, к тому же, довольно часто приходится сомневаться).

Распространены работы, в своих темах и методах исследования опирающиеся на идеи, высказанные Набоковым. Уверовав в то, что значимы в тексте только конкретные детали, а общие идеи, которые со временем «неизбежно становятся дутыми банальностями и как мертвые киты выбрасываются на берег» [2; 244], в состоянии позаботиться о себе сами, исследователи и сосредоточивают свое внимание на поиске этих деталей, не заботясь, как правило, ни о том, чтобы связать их не только с проблематикой, но и вообще каким-либо образом определить их функцию в произведении как «телеологически организованном целом» (термин Александра Скафтымова). В данных работах исчезает представление о функциональной схожести элементов произведения, их единой устремленности, смысловом изоморфизме различных слоев художественного произведения. Вместо попыток определить, каким образом данный «компонент по-своему, в каких-то ему предназначенных пунктах, должен нести общую единую устремленность всего целого» [5; 28], наблюдается превращение текстов Набокова в каталог функционально неосмысленных деталей, приемов.

Существует однако и другая группа исследований, нацеленная на выявление смысла в произведениях Набокова (философского, психологического, эстетического). Представляется, что свести тексты Набокова к постмодернистской игре означает сильно упростить их содержание. Попробуем подтвердить свое мнение на анализе «микрочастицы», решив вопрос о том, только ли игрой и способом остранения реальности, избегающей жизнеподобия и сопереживания, являются пародия и ирония (в частности, пародийная интертекстуальность) в творчестве Набокова. В рассказе «Картофельный эльф» образ главного героя строится как немиметический. Как всегда, Набоков «милосерден к рядовому читателю», дает возможность прочесть текст как семейно-бытовое повествование, но для внимательного читателя очевидно, что образ главного героя скроен из литературных мотивов (это одиночество, уродство, традиционное романтическое противопоставление личности толпе, в котором пытается осмыслить свое существование главный герой, карлик): в письме Норе он называет себя ее избранником, над которым «каждый вечер хохочет людское стадо», это и попытка повествователя осмыслить существование героя под углом зрения мифа о маленьком человеке [4; 380]. Леденев отмечает, что с середины двадцатых годов эксплицитные упоминания предшественников и прямые проблемно-тематические и стилистические параллели с творчеством автором серебряного века (Булгина, Блока, Гумилева и пр.) в текстах Набокова почти сходят на нет. После написанного в 1925 году романа «Машенька», заставившего критику говорить о стилистической близости Набокова Бунину, писатель на время уходит от сугубо «ностальгической» тематики и вырабатывает особую стилевую манеру, которая не имеет прямых аналогов в творчестве ближайших предшественников. В зрелой набоксовской прозе, по мнению ученого, «контактные» влияния, связанные с усвоением конкретных индивидуальных стилей или персонально окрашенных тем, намного менее заметны, чем в его ранней поэзии, но, тем не менее, и в избранном нами для анализа рассказе почти полностью выдерживаются типологические особенности структуры образа маленького человека, характеризующие его умственный кругозор, стремления, общественное положение, ситуации, в которые он попадает. Фред Добсон, сообщая о своих несчастьях, «печально и добродушно разводит ладошками», «нраву он кроткого и дружелюбного – очень привязался к той пони – Снежинке, – на которой прилежно трусил по арене голландского цирка» (ср. с Акакием Акакиевичем и его привязанностью к шинели, которая заменила ему «подругу жизни»), «жизнь его шла по кругу, мерно и однообразно, как цирковая лошадь», и даже эпизод с ведром малярной краски, о котором он споткнулся в кулисах, вспоминается как нечто необыкновенное [4; 380]. Над ним, как и положено маленькому человеку, смеется «безликая бездна» [4; 381]. В тексте содержатся пародийные намеки на описание маленького человека в творчестве Гоголя и Чехова: тема детскости, «почихивания и поскуливания», связывающие героя с «безобидным» маленьким человеком Гоголя и более агрессивным героем Чехова. Принято считать, что по отношению к индивидуальным стилям и «большим идеям» Набоков всегда предпочитал тактику пародирования. Диалог с творческим наследием предшественников в зрелых произведениях писателя часто шел по линии «пародийно-иронической перелицовки

индивидуальных образных знаков» [1; 79]. Так и в нашем тексте попытка «скроить» образ главного героя по шаблону «маленького человека» или романтической личности оказывается безуспешной. Очевидно, что и тот и другой «след», взгляд на героя оказываются ложным ходом. Так, герой не оказывается ни избранником, рыцарем (Нора называет его «неприятным червячком», он сам ведет жизнь скорее растерянного и испуганного человека, чем рыцаря и защитника). Но и сравнения его с ребенком, «девственным карликом» с «евнушью дискантом» тоже не оправдывают читательских ожиданий. Оказывается, что карлик вовсе не ребенок, что он способен и на близость с женщиной, и на обман.

Казалось бы, это соответствует представлениям Набокова о неизбежном превращении идей в банальности, да и не противоречит суждениям вторящих писателю литературоведов: объясняя специфику набоковского отношения к языку и стилю, ряд ученых утверждает, что они воспринимаются писателем не как средства для достижения эстетической сверхзадачи, а как самоценная проблема истинного искусства. В соответствии с этой установкой стиль Набокова рассматривают не как единую структуру, где форма является «проводником» к содержанию, а как набор отдельных приемов, изучение которых представляет самоценную проблему искусства. В противовес подобному ракурсу интерпретации, на наш взгляд, в данном тексте «игровой слой» произведения не отменяет миметический. Смысл текста не сводится к игре с прежде подобранными культурой для человека именами, автор не просто иронически перелицовывает эти закреплённые формы характеристики человека, но, перебирая их, делая их частью кругозора героев или субъекта речи- посредника между читателями и автором, указывает на несоответствие их объекту, который тем не менее требует наименования.

Притчевость пятой главки повести («Каждый отдельный день в году подарен одному только человеку, самому счастливому; все остальные люди пользуются его днем, наслаждаясь солнцем или сердясь на дождь, но никогда не зная, кому день принадлежит по праву, и это их незнание приятно и смешно счастливцу. Человек не может провидеть, какой именно день достанется ему, какую мелочь будет вспоминать он вечно, – световую ли рябь на стене вдоль воды или кружащийся кленовый лист, да и часто бывает так, что узнает он день свой только среди дней прошедших, только тогда, когда давно уже сорван, и скомкан, и брошен под стол календарный листок с забытой цифрой») показывает, что ирония над попытками героя представить себя одиноким, противопоставленным толпе избранником уместна, но не отменяет знания о том, что человек действительно одинок, каждый человек, и подарен ему только один день [4; 390]. Финал, в котором разыгрывается возможная читательская реакция на героя и возможная читательская интерпретация в целом (восприятие произведения как «шутки», увлечение литературной игрой), первая фраза и другие особенности произведения должны помочь понять читателю, как и кому-то из толпы, что все это «не шутка». Эти и другие художественные особенности произведения должны скорректировать читательскую перспективу восприятия, должны дать ему почувствовать, что автор ведет игру, использует приемы иронии над кругозором героя, прочих персонажей, повествователя, читателя, пародирует прежние традиционные темы и попытки осмыслить себя героем и героя читателем в рамках существующих традиционных «мифов», тщательно выстраивает свой текст, «плетет узоры», но говорит при этом о жизни; применяя различные имена-мифы к объекту и разрушая, казалось бы, миметическое узнавание, автор, тем не менее, не увлекается литературной игрой, а возвращает нас к реальности, обнаруживая ограниченность мифа и непознанность, незавершенность человека, обреченность попыток подвести его под какую-то готовую формулу.

Таким образом, ирония, пародия и пародийная интертекстуальность в частности не просто разрушают миметичность высказывания и вовсе не являются приглашением к установлению «игровых» отношений с текстом, но делают проблематичным поиск «имени» для объекта, обнаруживают ограниченность господствующих в обществе форм представлений о реальности и незавершенность, «серьезность» объекта.

Подобный способ работы с читателем задан уже в заглавии. Как известно, произведение насыщено «факторами художественного впечатления» (выражение Михаила Бахтина). Каждый элемент структуры произведения является таковым. Специфика художественного высказывания состоит в отсутствии принципиальной разницы между частью и целым, в членимости текста на компоненты, «помнящие» о своем единстве, несущие тот же смысл,

который имеет произведение как целое. При таком понимании произведения любой его элемент может быть «ключом» к смыслу целого, местом встречи автора и читателя. И все же заглавие, являясь, как и прочие элементы художественного произведения, «фактором художественного впечатления», имеет и некоторые специфические уникальные свойства. Заглавие – это «привилегированная и вынесенная вовне часть художественного целого» [5; 115]. Заглавие, кроме того, является местом встречи автора и читателя (таковым является как любой элемент текста, так и особенно, любая граница в произведении). Но заглавие – это место первой встречи автора и читателя в их устремленности к герою, миру, произведению. Заглавие мыслится как «имя произведения», «манифестация его сущности». Заглавие «эквивалентно именуемому», в нем содержится смысловое содержание целого произведения. «Заглавие эквивалентно всему произведению, но само произведение – не есть имя, оно далеко не тождественно своему заглавию» [5; 116]. Кроме того, заглавие не просто воплощение сущности произведения, а «первичная авторская интерпретация произведения, «ипостась произведения в его адресованной читателю авторской интерпретации» [5; 116]. Рассуждая о названии своего романа, Умберто Эко формулирует, что автор не должен интерпретировать свое произведение, «этой установке однако противоречит тот факт, что роману требуется заглавие» [7; 428].

Итак, очевидно, что заглавие по самой своей сути призвано быть объединяющим, завершающим произведение элементом. Это «ожидаемая» функция заглавия. При этом очевидно наличие заглавий, которые Эко называет «нейтральными»: заглавий, «самых тактичных по отношению к читателю» – «тех, которые сведены к имени героя-эпонима» (или обозначению не актанта, а места, времени действия). Общее свойство таких заглавий, как представляется, нежелание задавать, очерчивать восприятие, служить ключом к интерпретации, вообще указывать направление восприятия произведения (как нейтральностью и невыявленностью связи с идеями, темами, конфликтами текста и авторской оценкой их, так и чрезмерным обилием смыслов, заложенных в заглавии. Эко: у розы как у символа так много смыслов, что смысла у нее почти нет).

Есть и другая группа заглавий, не «скрывающих» своей связи с главными темами, проблемами произведения. Эта группа, в свою очередь, дробится как минимум на две части: существуют заглавия, не только «не случайные», связанные с ключевой для произведения ситуацией, с ключевым конфликтом, но и выражающие «конечную» смысловую позицию, целостный смысл произведения. Так, Леонид Юделевич Фуксон, сравнивая названия повести Льва Николаевича Толстого «Смерть Ивана Ильича» и рассказа Антона Павловича Чехова «Смерть чиновника», приходит к выводу, что «проявление неслучайности деталей названий текстов Толстого и Чехова открывает непрерывность, «вездесущность» художественного смысла» [6; 44]. Случай «Картофельного эльфа» и случай «Душечки» Чехова, например, выглядит несколько иначе: и в том и в другом случае очевидна не нейтральность заглавия, название содержит не просто имя героя, а некую его оценочную характеристику. Но характеристика, будучи вынесена в собственно авторскую часть текста (о заглавии не знают ни герои, ни субъекты речи – посредники между автором и читателем), является выражением точки зрения не абстрактного автора, а кого-либо из «фиктивных авторов». «Душечкой» героиня именуется людьми в периоды ее счастья (в то время как произведение предлагает и иную точку зрения на героиню, сочетая и лирические, и иронические интонации в описании героини), картофельный эльф иронически и зло называет героя рассказа первый же антрепренер. Оба заглавия, таким образом, предлагают вариант имени для героя, который сразу ставит читателя перед проблемой решения: является ли имя выражением точки зрения автора, или демонстрируется относительная и должная подвергнуться сомнению точка зрения. Эта «проблематичность» соединения имени и героя становится для читателя очевидной после прочтения первой же фразы «А на самом деле имя его было Фредерик Добсон» [3; 379]. Эта фраза сразу же разрушает инерцию восприятия заглавия, настаивает на несоответствии имени и объекта, спорит с заглавием как итоговой и завершающей характеристикой, предлагает свой вариант наименования. Текст вернет нас к номинации «картофельный эльф» еще не раз, как и к «карлику в мышинных гетрах», и к романтическому герою – «избраннику», сравнивается герой и с собачонкой, и с евнухом, и с обезьянкой. Наконец, просто называется по имени. Но наименования героя в целом рассказа демонстрируют ту же логику, что была обнаружена в

заглавии: невозможность свести человека к какому-либо наименованию, возможность противоположных интерпретаций человека, непознанность его и важность непосредственного восприятия, опыта.

Таким образом, это глубоко трагическое произведение предстает как своего рода литературная игра в имена для той реальности, для которой нет готовых имен, нет мотива, маски, которые могли бы дать адекватную форму для высказывания экзистенциального опыта человека.

Литература:

1. Леденев А. В. Поэтика и стилистика В. В. Набокова в контексте художественных исканий конца XIX – первой половины XX века. Дисс. ... доктора филол. наук / Александр Владимирович Леденев. – М. : Изд-во МГУ, 2005. – 150 с.
2. Мельников Н. Г. Сеанс с разоблачением, или Портрет художника в старости / Николай Мельников // Набоков о Набокове и прочем: Интервью, рецензии, эссе / [ред.-сост. Н. Г. Мельников]. – М. : Независимая газета, 2002. – С. 7–51.
3. Набоков о Набокове и прочем: Интервью, рецензии, эссе / [ред.-сост. Н. Г. Мельников]. – М. : Независимая газета, 2002. – 704 с.
4. Набоков В. В. Картофельный эльф / Владимир Владимирович Набоков // Набоков В. В. Собр. соч. : в 4 т. – М. : Правда, 1990. – Т. 1 : Машенька. Король, дама, валет. Возвращение Чорба. – С. 378–397.
5. Скафтымов А. П. Тематическая композиция романа «Идиот» / Александр Павлович Скафтымов // Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. Статьи и исследования о русских классиках. – М. : Худ. литература, 1972. – С. 35–53.
6. Тюпа В. И. Аналитика художественного: Введение в литературоведческий анализ / Валерий Игоревич Тюпа. – М. : Лабиринт, РГГУ, 2001. – 192 с.
7. Фуксон Л. Ю. Чтение / Леонид Юделевич Фуксон. – Кемерово : Кузбассвузиздат, 2007. – 223 с.
8. Эко У. Имя розы / Умберто Эко. – М. : Книжная палата, 1989. – 496 с.

Reading Strategies of the Story «The Potato Elf» by Vladimir Nabokov

The article is dedicated to the problem of composition and perception of Vladimir Nabokov's story «The Potato Elf». The question if «play» is a style and aesthetic dominant of Nabokov's work or «play» text layer coexists with mimetic one is being studied in terms of parody intertextuality analysis.

Мария Модылина (Кишинёв)

КОНЦЕПТ ДОРОГИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОСТРАНСТВЕ ПОЭЗИИ ИОСИФА БРОДСКОГО

В настоящей статье мы попытаемся проследить особенности функционирования и философско-эстетического наполнения концепта дороги в художественном пространстве поэзии Иосифа Бродского. Под художественным пространством мы понимаем свойственную произведению искусства глубинную связь его содержательных частей, придающую произведению особое внутреннее единство и способствующее превращению его в эстетическое явление. По наблюдению Никитиной И. П., «главной характеристикой художественного пространства является его глубина, причем глубина рождается во взгляде воспринимающего субъекта» [11; 7]. Говоря о концепте, следует отметить, что мы будем придерживаться трактовки концепта, предложенной представителями московской лингвистической школы во главе с Н. Д. Арутюновой, которые связывают использование термина «концепт» с расширением предметного поля лингвистики в ее взаимодействии с философией. Арутюнова трактует концепт как понятие практической (обыденной) философии, являющейся результатом взаимодействия таких факторов как национальная традиция, фольклор, религия, идеология,