

## ФИЛОЛОГИЯ

УДК 7.011

**Д.А. БЕРЕЖНОВ**

(*bereg.halya@yandex.ru*)

*Волгоградский государственный социально-педагогический университет*

### **ТВОРЧЕСТВО В.В. НАБОКОВА В ПРОЦЕССЕ ДЕГУМАНИЗАЦИИ ИСКУССТВА\***

*Разрабатывается эстетико-философский концепт «соглядатая», который призван отражать внутреннюю сущность Набоковской оптики в процессе теории о дегуманизации искусства.*

*Ключевые слова: «соглядатая», дегуманизация искусства, В. Набоков, воля, чистое созерцание, пошлость, ирония, игра, человеческое и не-человеческое переживание.*

Данная работа посвящается рассмотрению тенденции, пронизывающей все области искусства в течение всего прошлого и нынешнего столетия – тенденции к дегуманизации искусства, которая в творчестве В.В. Набокова выводится в ранг эстетического постулата, становящегося залогом концептуальной чистоты его искусства.

Особенная чистота, свойственная сочинениям В.В. Набокова, носит в себе отпечаток его особенного отношения к искусству, теоретические основы которого мы можем проявить посредством эссе Х. Ортеги-и-Гассета «Дегуманизация искусства» и путем введения метафоры «соглядатая» как концепта, сопрягающего основные качества Набоковской оптики. Она, в свою очередь, четко выразится при проведении её условной генеалогии от идей Л.С. Выготского, А. Шопенгауэра и М.М. Бахтина о природе искусства вообще, а не только в рамках тенденции к дегуманизации.

Феноменально новое искусство проявляется в следующих чертах, предложенных Х. Ортегой-и-Гассетом: «1) тенденции к дегуманизации искусства; 2) тенденции избегать живых форм; 3) стремлении к тому, чтобы произведение искусства было лишь производением искусства; 4) стремлении понимать искусство как игру, и только; 5) тяготении к глубокой иронии; 6) тенденции избегать всякой фальши и в этой связи тщательное исполнительское мастерство; 7) искусстве, которое, согласно мнению молодых художников, безусловно, чуждо какой-либо трансценденции» [10, с. 228]. И это, несмотря на особую яркость каждого автора новой литературы (Дж. Джойса, М. Пруста, А. Белого, Р. Грийе, В. Набокова и др.), проявляется как «общий корень» их, отличного от других, деантропоцентрического видения.

В коротком изложении «дегуманизация искусства» представляет собой «обесчеловечивание» искусства в том плане, что она ведет «к прогрессивному вытеснению элементов “человеческого, слишком человеческого”» [10, с. 226]. Тенденция к новому восприятию художественного произведения строится на чисто эстетических основаниях: без примесей «человеческого» или с минимизацией оных в виде со-переживания: сострадания, жалости или грусти в сторону судьбы того или иного героя, сочувственное отождествление с которыми (как цели эстетической продукции и как цели чтения вообще) В.В. Набоков, в свойственной для его американского периода прямолинейной манере, называет «простительным только детям» [8, с. 207].

Новый тип переживания точно обрисован во фразе Х. Ортеги-и-Гассета: «Художник, который бесстрастно наблюдает сцену смерти, выглядит “бесчеловечным”. Поэтому скажем, что “человеческая” точка зрения – это та, стоя на которой мы “переживаем” ситуации, людей или предметы» [10, с. 231]. Кроме того, «Смех и слезы эстетически суть обман, надувательство. Выражение прекрасного не должно переходить границы улыбки или грусти. А еще лучше – не доходить до этих границ» [Там же, с. 238].

\* Работа выполнена под руководством Гулинова Д.Ю., доктора филологических наук, профессора кафедры романской филологии ФГБОУ ВО «ВГСПУ».

Смех в данном случае подразумевает «разделение радости с героем», но не тот имплицитный и сходный по функции с Бахтинским «карнавальным смехом», который составляет внутреннюю «гибкую форму художественного видения» [1, с. 188], позволяющую релятивизировать достоверность повествования и миметичность описываемых событий, и тогда – служит дегуманизации. Это – тот незримый метод, благодаря которому становится возможным стереть в иронии, с одной стороны, кажущуюся достоверность заключительных когнитивных выводов («последнее слово» по М. Бахтину) [Там же] и, таким образом, заново вернуть читателя в точку непонимания, обманутости в достижении солгавшей трансценденции, но и, с другого плана, отрезать пути для адекватных традиционной литературе серьезных переживаний как активному сочувствию судьбе героя.

Ирония также позволяет не только релятивизировать реальность и высмеять несостоятельность человеческого познания, но и дает возможность автору, который, благодаря этому смеху и игре, стал максимально приближенным к объективному миру (как говорил Ипполит, персонаж «Идиота» Ф.М. Достоевского: «природа насмешлива»), сквозь очки бесстрастной и одиноко эстетической восприимчивой реакции стать самой «насмешливой природой»: отстраниться от своего Эго и пережить её (природы) собственный тип восприятия, который есть никакой другой, как эстетический.

Л.С. Выготский в своем обширном исследовании психологических механизмов эстетического переживания («Психология искусства») высказывает важнейшую мысль относительно природы искусства, что заставляет нас проблематизировать тему дегуманизации в виде фундаментального аспекта искусства вообще, а точнее учредить разделение между человеческим и не-человеческим, обычным и эстетическим переживанием: «И в самом деле, как безотрадно было бы дело искусства в жизни, если бы оно не имело другой задачи, кроме как заражать чувствами одного – многих людей. Его значение и роль были бы при этом чрезвычайно незначительны, потому что в конце концов никакого выхода за пределы единичного чувства, кроме его количественного расширения, мы не имели бы в искусстве <...> Если бы стихотворение о грусти не имело никакой другой задачи, как заразить нас авторской грустью, это было бы очень грустно для искусства <...> настоящая природа искусства всегда несет в себе нечто претворяющее, преодолевающее обыкновенное чувство, и тот же самый страх, и та же самая боль, и то же волнение, когда они вызываются искусством, заключают в себе еще нечто сверх того, что в них содержится» [2, с. 376]. Такое чувство разряжается в катарсисе: «завершающей точке», где «наступает как бы короткое замыкание, разрешающее аффект: происходит преобразование, просветление чувства» [Там же]. Катарсис раскрывает переживание не душевным, но *духовным* (эстетическим): не сострадательным к чувствам, а содержащим только исконную радость *красоты* этих чувств, будь то: смерть, казнь, свадьба, скамейка или листок дерева – в равной мере содержащие только одно чистое ощущение особого порядка, которое, как переживание подлинно эстетическое, в отличие от повседневного «непосредственно не связано ни с какой конкретной реакцией, движением, поступком» [Там же, с. 392]. Оно раздражает, но ни в чем не выражается и ничем не удовлетворяется, оно происходит как бы совсем «в другой плоскости», “having nothing to do with the average “reality” perceived by the communal eye” [13, p. 107]. В дальнейшем важно держать в уме эту антитезу взгляда художественного и взгляда «коммунального ока», которому свойственно искать в искусстве только удовлетворение чувствам и желаниям своего подённого существования.

Итак, содержание произведения обыкновенно выражает заряд первоначальных «человеческих» переживаний: отчаяния, боли, счастья, радости и прочих. Художественная форма реализует в себе свойство вещества, которое в процессе «алхимической перегонки» [6, с. 170] должно преодолеть и преобразить «реальное» (человеческое) чувство в чувство сверхчеловеческое или даже не-человеческое – более чистое и чуждое вмешательству повседневных желаний и интересов, что является, таким образом, аутентичным приматом *исключительно* художественной реальности.

Переходя к обсуждению собственно творчества В.В. Набокова, следует отметить, что среди названных Х. Ортегой-и-Гассетом черт нового искусства – все, в большей или меньшей степени, являются неотъемлемыми в поэтике В.В. Набокова. Каждая из них обнаруживает тесную взаимосвязь. Игра, например, это основное условие, из которого произрастает все остраненное лингвостилистичес-

кое построение книг В.В. Набокова. Она всегда подразумевает ироничность и гибкость, противящуюся любой тотальности и догматизму – и тогда идиосинкразию к прямому выражению трансцендентных смыслов, относительно которых В.В. Набоков предпочитает либо держать молчание (как например, Фальтер в романе “Ultima Thule”, принимающий обет неразглашения истины), либо использовать метод «очерчивания контуров», что говорит об истине, словесно окружает её, но боится ограничить её конечным определением: «Определение всегда есть предел, а я домогаюсь далее» [6, с. 339]. Далее игровое построение расширяет возможности взаимодействия с художественной формой: позволяет создать нарочитую амбивалентность, многослойную пародийность текста; увеличить уровень интертекстуального потенциала; свести книгу к языковой игре; сконцентрировать внимание читателя на самом тексте через подрыв миметичности и введение ненадежного нарратора, что в конечном итоге замыкает текст в самом себе: отделяет его от реальности человеческой и уводит его в символично-лингвистическую глубину реальности метапоэтической. Через игру у В.В. Набокова реализуется то, что Х. Ортега-и-Гассет именуется «волей к стилю». Такой подход уже никак не может обойтись, например, без отращения к фальши или без тяги произведения искусства быть только самим собой, т. е. преследовать в первую очередь цели эстетические, когда этические и другие вытекают из кристаллизации первых.

По этому поводу М. Михеев делает важное наблюдение: «Набокову надо быть сразу всем и во всем видеть всё или чувствовать, черпать ощущения одновременно из возможно большего числа сфер восприятия, наблюдать предмет со всех точек зрения, синкретически. Для этого (как бы ради *красного слова*) он часто готов отстраниться от “человеческой”, “этической” и т. п. позиции и “питать” (себя и читателя) тем, что не без основания можно считать *бессердечием невмешательства*» (курсив М.Ю. Михеева; последняя фраза принадлежит З.А. Шаховской. – Д.Б.) [5; 11, с. 47].

«Бессердечие невмешательства» становится центром всей новой оптики. Дегуманизация, как феномен или даже как присущая вообще искусству черта, предполагает сдвиг фокуса с человеческого на не-человеческое, что между тем обязательно выражается в особом типе зрения художника-гения, отличающего его видение от видения обычного человека. Ведь сам Х. Ортега-и-Гассет конкретизирует проблему именно в поле зрительного восприятия, когда говорит, что «речь, в сущности, идет об оптической проблеме» [10, с. 224].

Для обнаружения истоков такого зрения мы обратимся к известному труду А. Шопенгауэра «Мир как воля и представление», в котором он пишет, что свойственное гению «чистое созерцание» «требует полного забвения собственной личности и ее интересов», а «гениальность есть не что иное как полнейшая объективность, т. е. объективное направление духа в противоположность субъективному, которое обращено к собственной личности, т. е. воле. Поэтому гениальность – это способность пребывать в чистом созерцании, теряться в нем и освобождать познание, существующее первоначально только для служения воле, избавлять его от этого служения, т. е. совершенно упускать из вида свои интересы, свои желания и цели, полностью отрешаться на время от своей личности, оставаясь только чистым познающим субъектом, ясным оком мира» [12, с. 199].

Образ глаза и зрения наполняет произведения В.В. Набокова (стихотворение «Око», множество цитат из его рассказов и романов) и становится одним из главных критериев для раздела областей «художественности» и «не-художественности», ввиду отсутствия или, наоборот, наличия у героя превосходного зрения, как, например, очевидное противопоставление в «Даре» поэта Ф. Годунова-Чердынцева («У, какое у автора зрение!» [6, с. 33]) и «близорукого» Н.Г. Чернышевского, которому свойственно только понимание искусства лишь в аспектах воли и этики, т. е. сугубо «человеческого». Кроме того, весьма вторит Шопенгауэровской мысли высказывание выдуманного В.В. Набоковым философа Делаланда в «Даре»: «Наиболее доступный для наших домоседных чувств образ будущего постижения окрестности долженствующей раскрыться нам по распаде тела, это – освобождение духа из глазниц плоти и превращение наше в одно свободное сплошное око, зараз видящее все стороны света, или, иначе говоря: сверхчувственное прозрение мира при нашем внутреннем участии» [Там же, с. 318], где идея «ока мира» плотно сплетается со смертью (т. е. смертью воли, смертью личности и всего «человеческого»).

Как отмечают исследователи (Г. Шапиро, М. Гришакова, Л. Чакина и др.), визуальные образы преобладают в творчестве В.В. Набокова и позиция его отстраненного, беспристрастного зрения становится центральным пунктом всех эстетических наблюдений. Для концептуализации такого способа видения (как безличного, не-человеческого, чуждого любому желанию и состраданию) более всего подходит концепт «соглядатая», который наследует главный мотив жизни самого В.В. Набокова: скрытного и без-вольного выслеживания красоты. «Соглядатай» переведен на английский как «The Eye», что значит ‘глаз, око’; кульминационная фраза книги гласит: «Я понял, что единственное счастье в этом мире – это наблюдать, соглядатайствовать, во все глаза смотреть на себя, на других, – не делать никаких выводов, – просто глазеть» [7, с. 516]. «Соглядатай» – это сторонний наблюдатель без тела; – восторженно-равнодушный Глаз, закрытый для человеческого (проблем морали, экзистенции, воли), но открытый и освобожденный для объективного созерцания, которое он осуществляет без цели, «просто так», над всеми вещами в их первозданной, остраненной, до-мыслительной чистоте. Будучи таковым – не-человеческим по сути – он представляет собой за-личностную ипостась психики художника, его само-себя-наблюдающее Не-Я.

Примечательна в этом смысле особая повествовательная стратегия в текстах В.В. Набокова, выраженная в постоянном смещении «точки зрения» имплицитного автора в «точку зрения» героя через смены перволичной и третьеличной форм нарратива. Особенно существенным это оказывается в случаях, когда герой сам по себе является предполагаемым автором книги. Например, в «Даре» им является Ф. Годунов-Чердынцев (далее Ф. К.), и если взять в основу эту интерпретацию, довольно убедительно преподнесенную Ю.И. Левиным [3], то получится, что автор (Ф. К.) пишет автобиографию о себе «со стороны» (в третьем лице), и «вход» в собственное сознание через перволичную форму становится для него переходом в «я за другого», где «другим» и является его собственная человеческая суть, с отстраненных позиций им созерцаемая. Происходит явная демаркация между внешнеположенным созерцателем (имплицитным автором – Ф. К.-художником) и чувствующим, действующим человеком (персонажем – Ф. К.-героем), что можно истолковать как разделение личности художника на две составляющие: его неизбежное Я (человеческие чувства, поступки) и его Не-Я (холодное созерцание, переработка чувств в красоту). Герой, отделяясь от своей воли (пребывая в Не-Я), становится в итоге соглядатаем самого себя.

Значительным в этом зрении является мотив желания и действия (его отсутствие при чистом созерцании подчеркивает А. Шопенгауэр [12], считая его фрагментом воли), который, как только он вторгается в область искусства, единомоментно свергает в ней всё очарование присущей ему безвольной, созерцательной чистоты. К примеру, главный герой, Смуров, в «Соглядатае» счастлив любить образ Вани, не забрасывая её в среду обыденной жизни, остерегаясь в конечном счете опшлить красоту своих чувств. Кинбот в «Бледном огне» описывает свою любовь к ДIZE как оппозицию его чувств к ней в жизни реальной и как чувств, претворенных в образах искусства, которые сразу вянут, будучи введены в контекст обиходных желаний. Даже сама главная трагедия Набоковской «Лолиты» лежит в неспособности Гумберта быть верным созерцанию образа Лолиты, которая предстает в начале трансцендированной богиней, а затем становится бесплодной, мертвой, опшленной бесповоротным действием Гумберта, порок которого заключался в смешении реальности искусства и реальности обычного желания/действия. Таких примеров в творчестве В.В. Набокова не перечислить, и они далеко не ограничиваются темой любви. Все они говорят, что искусству свойственна бездеятельность и созерцательность: эстетичность как высшая категория его бесполезной (т. е. ни к чему не применимой) обворожительности.

В результате подразумевается, что «пошлость» в её Набоковском понимании идет гораздо дальше пределов её определения в теме стандартизированного мещанства и являет собой всю реальность, ничем не связанную с искусством. В инобытии искусства любое необработанное «человеческое» – пошлость, т. е. любое желание, любое чувство, представление, неспособное поднять самое себя до уровня искусства и свойственного ему созерцания, выступит вопиющей пошлостью – возникает вопрос: относительно чего? – относительно райской чистоты объективного мира.

В этой связи Набоковское отчуждение доходит до такой степени, что он не допускает себе открытых проявлений сострадания к своим героям из боязни вовлечь оных в фальшивую сентиментальность, т. е. «заразить» процесс «чистого» чтения переживаниями вне-искусства. «Цель искусства, писал он, лежит напротив его источника, т. е. в местах возвышенных и необитаемых, а отнюдь не в густонаселенной области душевных излияний» [9, с. 225]. Писатель должен строить свой текст так, чтобы, в мере постоянного опрокидывания ожиданий читателя, не позволить ему строить свое чтение по схеме привычного «заражения», критикованного Л.С. Выготским, и, тем самым, через растворение «человека»: обнажить красоту.

Нам стоит избежать некоторой категоричности в суждениях, например, при констатации полной не-человеческой структуры Набоковских произведений. Человек все же там присутствует, и Набоковский герой-субъект (в пику героям-объектам [5]) является носителем, во-первых, творческого начала, во-вторых, фатальной ограниченности познания, которая всегда выставляется В.В. Набоковым на первые тематические ряды, в лицах Ф. Годунова-Чердынцева, Ц. Цинцинната, Д. Шейда, Смурова, Си-неусова и др. Эти герои, хотя и представлены изрядно высмеянными (как бы с позиции «всемирного объективного ока»), имеют символическое значение Человека, затерянного в череде зеркальных иллюзий, «полусне театрального мира» [7, с. 299], «хаосе случая» (*chaos of chance*) [13, p. 179], «чаще жизни» [6, с. 376], «неисчерпаемой и недостижимой реальности из двойных донышек, бесконечной череды ступенек и уровней восприятия» [4, с. 118]. Такой герой (как познающий субъект, обреченный на провал, но способный к творчеству) проблематизируется и ставится автором в иронический центр, запрещая к нему любое сострадание, опричь гносеолого-эстетического – изображающего: барактанье человека в остраненной действительности, и через это изображение так или иначе постулирующего утаенный «человеческий» смысл его книг.

В «Бледном огне» присутствует монолог о творчестве М. Пруста (также относимого к «дегуманизированным» авторам), где Кинбот делает замечание, которое усилит вышевысказанное предположение: “we were wrong, Sybil, we were wrong in denying our little *beau ténébreux* the capacity of evoking ‘human interest’: it is there, it is there - maybe a rather eighteenth-centuryish, or even seventeenth-centuryish, brand, but it is there” [10, p. 131].

Верна идея Х. Ортеги-и-Гассета, в которой он высказывает сомнение в тотальном очищении искусства: «Даже если чистое искусство и невозможно, нет сомнения в том, что возможна естественная тенденция к его очищению» [Там же, с. 226], а творчество В.В. Набокова, как и вся его жизнь как художника, является только *попыткой* к очищению, которая, в лице его героев-соглядатаев, копящих раз за разом неудачи и крах самообманов в жизни «реальной», через искусство черпает веру в глобальную чистоту только в последнем акте обесчеловечивания, т. е. в пришествии смерти.

### Литература

1. Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 6.: Проблемы поэтики Достоевского. М.: Русские словари, 2002.
2. Выготский Л.С. Психология искусства. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016.
3. Левин Ю.И. Об особенностях повествовательной структуры и образного строя романа В. Набокова «Дар» // *Russian Literature*. 1981. Vol. IX–II. Special Issue: The Russian Avant-Garde IV. P. 191–230.
4. Мельников Н.Г. Набоков о Набокове и прочем: Интервью. Рецензии. Эссе. М.: Изд-во Независимая Газета, 2002.
5. Михеев М. Заметки о стиле Сирина: еще раз о нерусскости ранней набоковской прозы // *Логос*. 1999. № 11/12. С. 99.
6. Набоков В.В. Дар: роман. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016.
7. Набоков В.В. Истребление тиранов: Избр. проза. Минск: Мастац. літ., 1989.
8. Набоков В.В. Лекции по зарубежной литературе / пер. с англ. В.А. Харитоновой. М.: Изд-во Независимая Газета, 1998.
9. Набоков В.В. Роман, рассказы, эссе. СПб.: Энтар, 1993.
10. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991.
11. Шаховская З.А. В поисках Набокова. Отражения. М.: Книга, 1991.
12. Шопенгауэр А. Собрание сочинений: в 5 т. Т. 1. Мир как воля и представление. / пер. с нем. Ю.И. Айхенвальда. М.: Московский клуб, 1992.
13. Nabokov V. *Pale Fire*. London: Penguin books, 2000.

**DENIS BEREZHNOV**

*Volgograd State Socio-Pedagogical University*

**THE CREATIVE WORK BY VLADIMIR NABOKOV IN THE PROCESS  
OF DEHUMANIZATION OF ART**

*This article deals with development of the esthetic and philosophical concept of “The Eye”, which is meant to reflect the particularity of Nabokov’s optics through the process of dehumanization of Art.*

Key words: “The Eye”, dehumanization of Art, Vladimir Nabokov, will, pure experience, vulgarity, game, human and inhuman experience.