ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Анастасия Олеговна ДРОЗДОВА[1]

УДК 821.161.1

ПРОЗРАЧНОЕ В ПОВЕСТИ В. НАБОКОВА «ВОЛШЕБНИК»*

[1] аспирант кафедры русской и зарубежной литературы,
Тюменский государственный университет
an.o.droz@gmail.com; ORCID: 0000-0001-5728-142X

Аннотация

Данная статья посвящена изучению перцептивного эффекта «прозрачности» в последней русскоязычной повести В. Набокова «Волшебник». Цель работы — охарактеризовать формы метаописания Набокова, связанные с поэтологической проблемой развития творчества в момент языкового перехода. Предметом исследования является перцептивное пространство повести.

Для характеристики перцептивной образности мы обращаемся к структурно-семиотическому методу, а также к опыту классификации повествовательных приемов Набокова, представленному в статье Ю. Левина.

Исследование позволило определить, что прозрачность является конструктивным принципом, который образует 1) конфликт («шаралатан» борется с «волшебником»); 2) совмещение разных перцептивных модусов, важное для конструирования сюжета о слепом герое; 3) дискретное художественное пространство; 4) динамику перцептивной и оценочной точек зрения. Этот принцип реализуется на уровнях сенсорных

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20-312-90036.

Цитирование: Дроздова А. О. Прозрачное в повести В. Набокова «Волшебник» / А. О. Дроздова // Вестник Тюменского государственного университета. Гуманитарные исследования. Humanitates. 2020. Том 6. № 3 (23). С. 78-93.
DOI: 10.21684/2411-197X-2020-6-3-78-93

© ФГАОУ ВО Тюменский государственный университет

контаминаций, эллипсисов, а также отдельных образов восприятия с семантикой прозрачности. Отмечается, что выбор средств создания «прозрачного» восприятия напрямую связан с проблемой авторской идентичности.

Ключевые слова

Набоков, «Волшебник», перцептивная образность, прозрачность, восприятие, языковой переход.

DOI: 10.21684/2411-197X-2020-6-3-78-93

Введение

В 1937-1940-х гг. для В. Набокова актуальным является вопрос о собственной культурной и языковой идентичности [8, с. 144; 31, с. 165]. В современном литературоведении оспаривается автономный статус произведений этого периода: в частности, повесть «Волшебник» (1939) изучается и как отброшенный вариант «Лолиты», и как самостоятельный текст. Двойственная оценка произведения связана с тем, что сам Набоков называет повесть «первой маленькой пульсацией» «Лолиты» [18, с. 76-77]. Исследователи, следующие за авторской рецепцией, рассматривают повесть как «жанровую пульсацию» [22, с. 37], «спутник» [5, с. 871], «черновой эскиз» [8, с. 152], «самый явный предшественник» [29, с. 13-15] англоязычного романа. Напротив, литературоведы, подчеркивающие оригинальность замысла «Волшебника», считают повесть «исследованием патологического влечения» [6, с. 601], произведением, в котором «повествовательный метод... принадлежит к числу наиболее сложных и вместе тонких в прозе Набокова» [3, с. 195].

В том, что замысел «Лолиты» «оживает» только в Америке, Набоков видит лингвистические причины: «вещь приняла совершенно новый вид», когда для нее был избран язык «первой петербургской гувернантки» [18, с. 77]. Исследования языковой личности Набокова-билингва доказывают, что в восприятии писателя английский и русский языки связаны с разными спектрами чувственных ощущений [10, с. 95; 19, с. 92]. Смена культуры и языка напрямую влияет на принципы моделирования перцептивного пространства: к примеру, синестетическая метафора нейтрализуется в англоязычных переводах Набокова и гораздо богаче представлена в русскоязычных источниках [9, с. 13; 22].

Цель данной работы — определить, как в период языкового и литературного перехода Набоков решает поэтологическую проблему развития творчества. Предметом нашей работы является структура перцептивного пространства в повести «Волшебник». Гипотеза исследования состоит в том, что «прозрачность» является формой 1) организации перцептивного пространства и 2) метаописания собственной художественной техники. Образы «прозрачного» позволяют сопоставить прозу Набокова и литературу Серебряного века, где «прозрачность» является «центром герметико-мифопоэтического символистского учения» [27, с. 414].

Методология

Для того, чтобы описать эффект «прозрачности», мы обращаемся к анализу перцептивных образов как компонентов художественного мира и повествования. Под «перцептивным образом» мы понимаем намеренно артикулируемый, получающий «вербальное выражение» и потому значимый элемент художественного пространства [24, с. 302, 313, 323, 333]. Чувственный образ может принадлежать фантазии или воспоминанию субъекта перцепции и зависеть от его мировосприятия [20, с. 190] или психофизиологии [26, с. 361].

В нашем исследовании классификация перцептивных образов опирается на работу Ю. Левина, посвященную повествовательным приемам Набокова в романе «Дар». Исследователем установлено, что оценочная семантика перцептивного образа В. Набокова наиболее ярко проявляется в приеме контаминации («просвечивания») [11, с. 212], который реализуется с помощью соединения 1) внутреннего и чувственного опыта, 2) разных модусов перцепции (синестезии), 3) однородных впечатлений, 4) двух или более пространственно-временных ситуаций, а также 5) иконического изображения образа через слово. «Многоплановость» восприятия создается с помощью приема элипсиса — пропуска «узуально требуемых кусков повествования» [11, с. 214]. Эллипсисы также участвуют в конструировании пространства. Исследователь выделяет 1) внутрипространственные, 2) межплановые и 3) межпространственные эллипсисы [11, с. 215]. Как особый тип пропуска он рассматривает эллипсис темы [11, с. 215-216]. Характеристика комплексов и эллипсисов в «Волшебнике» позволит определить роль перцептивного образа в организации многоуровневого повествования.

Совмещение индивидуальных качеств наблюдателя и объективно воспринимаемых чувственных стимулов ведет к созданию уникального пространства сенсорики. Научное описание такого перцептивного пространства дает о. П. Флоренский в статье «Обратная перспектива» [25, с. 90]. В нашей работе характеристика перцептивного пространства учитывает интерес самого писателя к философской и научной теории восприятия на первых этапах его англоязычного творчества [32, с. *2*], а также близость взглядов Набокова и Флоренского на природу памяти [1, с. 485].

Результаты и обсуждение

Характеристика системы перцептивных образов

В повести «Волшебник» присутствуют образы всех модусов восприятия (зрение, слух, обоняние, вкус, осязание), однако они имеют разные функции. В ходе анализа был выделен 751 перцептивный образ, а также обозначены такие их характеристики, как 1) принадлежность к модусу восприятия, 2) участие в образовании комплексов и эллипсов, их тип и значение, 3) носитель точки зрения и 4) план точки зрения.

Наиболее частотными являются зрительные (443 вхождения) и осязательные (157) образы. Такие модусы, как звуковой (128), обонятельный (9) и вкусовой (13) в повести представлены в меньшей степени. Из второстепенных модусов

восприятия вкус и обоняние используются в основном для образования комплексов одних и тех же типов (внутренний и чувственный опыт; синестезия). Исключая эпизоды, в которых герой реконструирует ощущения девочки («между сливой во рту и восторгом далекого древа» [16, с. 69][1]), в повести главным субъектом восприятия является главный герой.

Вкус и обоняние вводят в произведение мотив неутолимой страсти, ощущающейся героем как голод или жажда («соприкосновение, которое жажду бы утолило» [с. 48], «отроческий, смешанный с русостью запах ее кожи зудом проникает в его кровь» [с. 78]). При этом объект запретного желания метафорически обозначается как пища: «нежность добычи», «эвфратский абрикос вреден только в консервах», «не утратила аромата» [с. 43] и др.

С одной стороны, с помощью вкуса и запаха в повесть вводится сюжет волшебной сказки с поглощением как формой взаимодействия героя и преследователя [21, с. 53]. С другой, эти образы отсылают к библейскому сюжету вкушения запретного плода и изгнания из Рая. И фольклорный, и библейский сюжеты выстраиваются через градацию вкусовых и одорических ощущений: от потенциального и слегка ощутимого чувства (в начале повести: «еще один кинутый взгляд только обострит безнадежную жажду» [с. 47]) до вкушения настоящей пищи и затрудненного дыхания (в финале повести: «жирное жаркое, капля вина» [с. 73], «духота в комнате» [с. 79]). Физиология голода проявляется в комплексах со значением «внутреннего и чувственного опыта»: похоть главного героя оказывается настолько сильной, что ощущается им как физическое раздражение рецепторов.

В отличие от запаха и вкуса источником аудиальных ощущений является внешний по отношению к герою мир. Звук позволяет разделить пространство: он указывает на преграду между персонажами («оживленный за стеной разговор» [с. 57], «прислушиваясь к этой внутренней возне» [с. 62], «прогрохотало за окном» [с. 74]), или сам по себе является препятствием, которое затрудняет восприятие героя («в промежутках пылесосного воя» [с. 57], «раздался зловещий макинтошный шорох» [с. 58], «передразнил он произношение соплявой судьбы» [с. 65]). Громкими звуками наполнено опасное для героя пространство: к примеру, дорога, на которой героя сбивают («со звуком пушечной пальбы поднялся со дна ночи грузовик» [с. 77]); комната в гостинице, в которую он заходит по ошибке («отрывистый женский смех», «шлепанье босых ног» [с. 76]).

Наиболее опасным для главного героя пространством оказывается дом вдовы. Хотя вдова живет в тишине, герой искаженно принимает звуки, связанные с ней, за грохот: «бесконечно задержанный звук (хуже любого грохота!), с которым она затворяла двери» [с. 64]. Восприятие обманывает героя и в момент наблюдения за девочкой: герой отмечает «тонкие оттенки ее детской толковости и молчания» [с. 57] и не предполагает, что она способна закричать. Именно крик девочки приводит героя к гибели: «как она теперь орала», «как грохотало

[1] Здесь и далее примеры приводятся из указанного в списке источников издания [16].

за окном, ломая, добивая ночь, всё, всё разрушая» [с. 80]. Заданное звуковыми образами противопоставление матери как «шумной» и девочки как «тихой» снимается: «укатывалась — с порога назад в люльку, из люльки обратным ползком в лоно бурно воскресающей матери» [с. 80].

Фольклорный мотив поединка с вредителем, связанный в повести со звуковым восприятием, имеет значение борьбы с судьбой. Битва с фатумом разворачивается в несколько этапов. Если выслеживание, подготовка к поединку связаны с затишьем («пауза паука, сердечное затишье» [с. 45], «только стук сердца» [с. 74]), то нападение, выпад сопровождается шумом («вскрикнул он горловым голосом» [с. 65]). Слабая позиция главного героя в борьбе характеризуется его неумением издать нужный звук («сказал он громче, чем хотел» [с. 64], «проговорил он нервно, испуганный ее молчанием» [с. 59], «убедившись в его звуковой натуральности» [с. 50]).

В финале несовпадение звуков окружающего мира и речи героя обозначается как «провал синкопы» [с. 79]. Здесь же источником шума оказывается потусторонний мир. Шум, который издает грузовик, вводится с помощью звукового комплекса, для которого характерно иконическое изображение объекта через слово: «под это растущее, руплегрохотный ухмышь», «краковяк, громовое железо» [с. 81]. Звук создается не объектом, а фонетической оболочкой слова, обозначающего его источник. Иконически переданный звук подчеркивает фикциональную природу субъекта восприятия и перцептивного пространства.

Таким образом, перцептивные образы организуют композицию, систему персонажей в повести, а также высвечивают оценочную точку зрения творца-наблюдателя, чью пространственную и временную позицию можно охарактеризовать через категории всеведения и «прозрачности».

Прозрачность как форма восприятия

Разнородные перцептивные образы в «Волшебнике» объединены общим структурным принципом — мерцанием прозрачного и непрозрачного. Переход от просвечивающего к замутненному реализуется на уровнях 1) комплексов и изоморфизма чувственных ощущений, 2) эллипсов, связанных с сенсорикой, 3) дискретных образов с семантикой «прозрачности» и 4) художественной перспективы.

На прозрачность видения претендует основной носитель перцептивной точки зрения в повести — главный герой. Хотя другие персонажи ожидают от героя-ювелира зоркости и наблюдательности («должно быть, решила, что зоркому зрению, оценщику граней и игры, все видны следы ее былой миловидности» [с. 54]), зрение героя устроено примитивно. Так, оптические образы (больше, чем звуковые, осязательные и вкусовые) образуют синестетические *комплексы* (около 25% от всех зрительных образов в произведении). Второстепенность оптики по отношению к другим формам чувствования позволяет сопоставить ее с обонянием, наименее репрезентативным модусом восприятия в тексте.

Зрение героя в большей степени связано с его осязанием. Осязательно-зрительные образы (такие как «теплый цвет лица» [с. 46], «жар равнодушных ног» [с. 46], «на мгновение уйдя в крепкое с ямкой осязание» [с. 71] и др.) составляют 65,57% всех синестетических образов (всего выделено 10 видов синестетических образов). Осязание преобладает и в комплексах, где совмещается внутренний и чувственный опыт: «бесплодным самосожжением» [с. 44], «войти с ней в такое соприкосновение» [с. 48], «действовал ощупью, едва соображая» [с. 52]. Через иллюзорную зоркость героя просвечивает кинестетическая природа его восприятия (ср. «принуждал себя думать о счетах, о призмах, о своей профессии, искусственно увеличивал ее значение в своем существовании» [с. 53]).

С помощью контаминаций выстраивается тип перцепции, который можно обозначить как «двойное восприятие» (в терминологии Дж. Конолли — «„dual-voiced“ discourse» [30, с. 5]). Если в «Даре», следуя Ю. Левину, двойное видение связано с наложением повествователей и «зрелищем в восприятии одного-единственного лица — Автора-героя» [11, с. 221], то в «Волшебнике» этот прием выражен на уровне сенсорного комплекса и имеет иное значение. Двойная перцепция задается тавтологией в первом предложении повести: «*думалось* ему, покуда *думалось*» [с. 43].

Во-первых, контаминация повествователей связана не только с несобственно-прямой речью, но и с особым типом чувствования, которым обладает исключительно герой. Так, гаптические образы и осязательно-зрительная синестезия в описании девочки и ее дома свидетельствуют о сближении перцептивной и фразеологической точки зрения повествователя и героя: «когда она внезапно меняла позу или кидалась прочь, это было как *рывок*, как *варварская хватка*, как *мгновенная потеря равновесия*» [с. 49]; «*затылком чувствуя*, что дверь сама затворилась» [с. *58*]; «подступал к ее *гибко вдавленной* спине» [с. 58]. Во-вторых, сам герой считает, что способен воспринимать мир с точки зрения других людей (преимущественно девочки) и претендует на сверхчувствование: «словно эта девочка из него вырастала, каждым беспечным движением *дергая* и *будоража* свои живые *корни*, находящиеся в недрах его естества» [с. 49]. Принятие героем точки зрения девочки маркируются осязательными образами, при этом пространственная точка зрения относится к девочке, а фразеологическая и перцептивная — к герою: «*грубые* ремни роликов» [с. 46], «выпрямившись с мгновенным *ощущением небесной босоты*, не сразу принявшей форму туфель» [с. 46]. В фантазиях оценочная и перцептивная точки зрения «навязываются» героине: «*забавные* последствия любознательных прикосновений к игрушке со знакомым, *никогда не скучным* фокусом» [с. 69].

В отличие от «Дара», где способность Федора принимать чужую точку зрения характеризует его как поэта, в «Волшебнике» герой не может адекватно воспринимать мир чужими глазами. Так, гаптическая форма восприятия героя не адекватна наблюдательности девочки. Это несоответствие проявляется в эпизоде автомобильной аварии, где зрительные и осязательные образы противопоставлены:

> «...стояла у *окна* в своей комнате и *смотрела* на улицу, приложив ладони к стеклу; *оглянулась* и быстро сказала, тряхнув волосами и уже опять *принимаясь наблюдать*: „*Смотрите*: столкновение!“ Он... подступал к ее гибко вдавленной спине, к сборкам у талии, к ромбовидным клеткам уже за сажень ощутимой материи... „Ага, столкновение, злоключение…“ — бормотал он, как бы глядя *в пустое окно* поверх ее темени, но лишь видя перхотинки в шелку завоя» [с. 58].

Невнимательность героя иронически обыгрывается с помощью автоцитаты: упоминание автомобильной аварии отсылает к «Камере обскуре», где ослепший после столкновения Кречмар набирает «сколько угодно» «слуховых впечатлений», а «зрительных никаких» [17, с. 366]. В «Волшебнике» перцептивные образы со значением «двойного восприятия» указывают на то, что герой не способен присвоить себе чужую точку зрения.

Хотя мир, намерения и чувства людей кажутся герою прозрачными, он стремится скрыться от чужого проницающего взгляда. Это стремление выражается с помощью *эллипсисов*. В повести наиболее частотным типом, связанным с чувственным восприятием, является эллипсис темы. Перцептивные образы наделяются эвфемистическим значением: например, педофилия именуется «единственным пламенем» [с. *4*3], «молниями» [с. 52], с ней же связаны такие эвфемизмы как «одышка пуппенмейстера» [с. 69], «первое сладкое содрогание крови» [с. 66] и т. д.

Сокрытие в мире фантазии и маскировка героя связаны с межпространственными эллипсисами, обозначающими «сверхчувственное» восприятие райского пространства:

> «Дрожь в перегородках вагона была как треск *мощно топорщившихся крыл*. *Будем* жить далеко, то на холмах, то у моря, в оранжерейном тепле, где обыкновение дикарской оголенности установится само собой, совсем одни (без прислуги!)» [с. 68].

В действительности перехода к «сверхчувственному» восприятию потустороннего мира не происходит. Форма перцепции не меняется: пространство фантазии выстраивается с помощью образов осязания и звука.

Эффект нечеткого зрения создается с помощью межплановых эллипсисов, которые передают сосредоточенность наблюдателя на девочке: «пожарные не сразу справились с летящим пламенем, сломали молодую яблоню, и, конечно, *никто не выспался. В это время вышла она*, в темном вязаном платье (в такую жару!)» [с. 79]. О том, что «волшебство» героя на самом деле оказывается шарлатанством, свидетельствуют внутри- и межпространственные эллипсисы со значением «опосредованного восприятия». Они создают эффект проницаемости внутреннего мира героя: «…в первый раз, в твое воспаленное сердце, так, пробиваясь, так, погружаясь, между его тающих краев… Дама, сидящая напротив, *почему-то вдруг поднялась* и перешла в другое отделение» [с. 70].

Эллипсы выделяют незамеченную деталь, которая героем воспринимается автоматически, но в действительности имеет роковое значение: «в перечеркнутом углу солнечного двора черный салат, жевавший зеленого кролика» [с. 45] (в финале герой-преследователь сам оказывается преследуемым); «Он взял газету от тридцать второго числа и, не видя строк...» (тема спутанного времени повторяется, когда герой видит «счетчик» на стене отеля) [с. 57] и т. д. Таким образом, с помощью эллипсов, указывающих и на ограниченное восприятие героя и недействительность его «волшебства», высвечивается точка зрения неназванного волшебника, собравшего воедино и упорядочившего незамеченные героем детали.

Присутствие всеведущего наблюдателя маркируется *дискретными образами* с семантикой прозрачности и непроницаемости (74 вхождения, ~10% перцептивных образов в тексте).

Во-первых, кольцевую композицию повести организует образ прозрачной пленки, который вводится с помощью разных точек зрения. Образ пленки появляется в начале произведения в фантазиях главного героя, чьи представления о прекрасном связаны исключительно с его патологической страстью: «Что, если прекрасное именно-то и доступно сквозь *тонкую оболочку*...?» [с. 43]. «Тонкая оболочка» имеет двойное значение: с одной стороны, абстрактное — указание на ограниченное время («пока... не затвердела» [с. 43]: герой испытывает влечение не к женщинам, а к детям); с другой стороны, конкретное — совращение ребенка воспринимается слепцом как способ приобщиться к прекрасному. Прекрасное трактуется как остановленный, запечатленный образ. Так, когда герой испытывает желание присвоить увиденное, его взгляд становится осязаемым: «*себя ощущающий* взгляд смотрящего на казнь или на точку в пропасти», «*взгляд пополз* по ней вниз» [с. 78]. Такая оптика, по мысли героя, обеспечивает ему власть над временем: «ее сегодняшний образ всегда будет *сквозить* в ее метаморфозах» [с. 70].

Образ пленки повторяется в финале произведения, в последнем предложении, когда фразеологическая и перцептивная точка зрения переходят к повествователю: «и пленка жизни лопнула» [с. 81]. Здесь слово «пленка» наделяется кинематографической семантикой [3, с. 142]. В образе соединяются разные временные характеристики: жизнь как длительный процесс и пленка как осязаемый материальный объект. Жизнь выступает в роли «тонкой оболочки», сквозь которую можно воспринимать существующее вне времени «прекрасное»: законченная жизнь изоморфна целостному законченному тексту.

Во-вторых, противопоставление образов с семантикой прозрачности в экспозиции и финале организует сюжет о противостоянии «шарлатана» «волшебнику». Главный герой стремится увидеть через прозрачное и не быть увиденным. Однако в отличие от зрения осязание не может преодолеть границу, установленную прозрачной поверхностью. Так, образы прозрачного и непроницаемого вводятся с помощью предлога «сквозь», который повторяется в эпизодах близости героя и девочки: «чувствуя на голом, *сквозь* тонко-шерстяное, полоску сиротской

подвязки» [с. 74], «сосед не видит *сквозь* стену» [с. 76]. Предлог «сквозь», а также образ тумана и дыма, подчеркивают непроницаемость пространства: «*сквозь* муть, *сквозь* духоту в комнате» [с. 77], «*туманное* дитя стояло поодаль» [с. 73], «в каком-то общем *тумане… нежности*» [с. 74]. Эти образы отсылают к лирике А. Блока и, в частности, его циклу «Страшный мир», где, как отмечает З. Минц, «обедненность выступает уже на уровне сенсорных характеристик: в „страшном мире“ господствуют мрак и туман» [14, с. 198]. Однако если в лирике Блока туман является атрибутом пространства, то в повести Набокова затуманенным и обедненным оказывается восприятие героя-«шарлатана».

В-третьих, прозрачные детали присутствуют в портрете второстепенных персонажей, которые оцениваются героем как враги. Например, подруга вдовы именуется «бесцветной», сам «физический облик» вдовы «*растворился*, *пропал*» [с. 54], на ее трупе герой отмечает «*прозрачные* крылья ноздрей с жемчужиной сбоку» [с. 66]; в финале герой вспоминает, как «мелькали *эфемерные* околичности» [с. 79], и видит «*призрака* в желтых сапогах» [с. 81]. Персонажи-призраки не могут напрямую навредить герою, но они наблюдают за ним и его преступлением. Такие персонажи в произведениях Набокова имеют функцию авторских агентов.

Агентом автора является и сама девочка, в портрете которой подчеркиваются прозрачные детали: «светлость больших, пустоватых глаз, напоминающих чем-то *полупрозрачный* крыжовник» [с. 46], «с подводной душой, кажется, но в светлой влаге, опаловая на поверхности и *прозрачная* на глубине» [с. 50]. Взгляд девочки является олицетворением прозрачности восприятия, которую присваивает себе герой. В то же время невнимательный герой не замечает, что прозрачность объединяет девочку и других агентов автора. В финале «пустоватые глаза» [с. 46] героини, ранее воспринимавшиеся как прозрачные, отражают ужас: «диким взглядом смотрит», «она смотрела и вопила» [с. 79-80].

Как считают литературоведы, прозрачность в произведениях Набокова является маркером потусторонности:

> «мир за гробом представлен проницаемым для взора только в одном направлении, вроде тех специально устроенных комнат для допросов, где сидя внутри видишь на стене какое-нибудь зеркало или снотворный пейзажик, подозревая, однако, что стекло это на самом деле совершенно прозрачно для невидимых, но внимательных наблюдателей» [4, с. 1999].

Б. Аверин указывает на символистские претексты образа «прозрачности» во всем творчестве писателя: в частности, на одноименную книгу лирики Вяч. Иванова, в которой «сквозь вещественное, материальное просвечивает высшее, божественное, вечное» [2, с. 859].

Намеки на профессию главного героя в «Волшебнике» отсылают к циклу «Царство Прозрачности» Иванова, где каждое стихотворение посвящено одному из драгоценных камней («Алмаз», «Рубин», «Изумруд», «Сапфир» и т. д.). В переходный период творчества Набоков обращает внимание на металитературную

семантику «прозрачного» в теургическом символизме. Однако если в символизме творческая прозрачность амбивалентна (прозрачный взгляд и «зеркальность» [27, с. 418]), то для Набокова художественную ценность имеет только восприятие «живописца», которое направлено не внутрь себя, а на «феноменальный мир» [27, с. 418-419].

Противопоставление художественного и обыденного видения реализуется на уровне *художественной перспективы*, которая выстраивается по законам живописи и кино. Если живопись зеркальна, то в кино инструментом передачи изображения является пленка.

Хотя в своих фантазиях герой является автором картины («спящая девочка, масло» [с. 78]), он одновременно оказывается в пространстве, которым управляют законы синематографа. Восприятие героя соответствует принципам прямой перспективы, которая, по замечанию о. П. Флоренского, умерщвляет живое и парализует волю наблюдателя: «зритель… стеклянной перегородкой отделен от сцены и есть один только неподвижный смотрящий глаз, без проникновения в самое существо жизни и, главное, с парализованною волею» [25, с. 54]. Охарактеризованная Флоренским пространственная организация прямой перспективы разворачивается Набоковым в повторяющийся сюжетный прием: в финале «Камеры обскура» искусствовед Кречмар парализован слепотой; главный герой «Волшебника», «вжимающийся зрением» [с. 78] в девочку, не способен остановиться в своем преступлении. О том, что воля героя парализована, свидетельствует механистичность его наблюдения, когда в фокус «живописца» случайно попадает его собственное отражение в зеркале: «тут же вздрогнул, ибо шевельнулся кто-то другой в комнате — на границе зрения — не сразу признал отражение в шкапном зеркале» [с. 78]. Резкое смещение фокуса создает оптический парадокс: претендующий на всеведение герой действительно сближается с всеведущим повествователем и видит себя со стороны.

Эффект самоотчуждения и отторжения повторяется, когда в момент пробуждения девочки герой видит себя ее глазами («он увидел и то, чем ей это представилось — каким уродством или страшной болезнью» [с. 79-80]). Осознавая непрозрачность мира, герой ощущает отталкивание («левая рука тронулась в путь — но тут же вздрогнул» [с. 78], «стараясь остановить, спрятать, щелкая скошенной судорогой» [с. 80]) — осязательную вариацию визуального эффекта «выталкивающей» обратной перспективы [25, с. 72].

Выводы

Перцептивное пространство «Волшебника», а также приемы, его организующие, подчинены общему принципу «прозрачности», который 1) характеризует отношения между всеведущим повествователем-волшебником и героем-шарлатаном, чье зрение ограничено; 2) создает эффект наложения разных модусов перцепцпии: через осязание реконструируется зримый мир (синестетические комплексы); 3) моделирует непрозрачное для героя пространство (внутри- и межпространственные эллипсисы); 4) высвечивает «прозрачные» намерения

героя (межплановые и тематические эллипсисы). Противопоставляются два регистра восприятия: живописный (прямая перспектива, зеркальность) и кинематографический (обратная перспектива, прозрачность).

Образы прозрачности позволяют сопоставить повесть «Волшебник» с другими «фантомными произведениями» [13, с. 193] Набокова, написанными во французский период. Например, рассказ «Василий Шишков», где поэт исчезает в «прозрачной и прочной гробнице» своих стихов [15, с. 413]; рассказ «Ultima Thule», где, по замечанию Д. Б. Джонсона, Фальтер из «герметичного мира» видит «определенные узоры, выплетенные в текстуру их мира, которые намекают на чье-то контролирующее присутствие» [7, с. 293]. В «Волшебнике» синестезия и другие формы наложения и совмещения сенсорных ощущений используются Набоковым как средства передачи «непрозрачного» восприятия слепца сквозь «прозрачную» оптику повествователя-волшебника.

«Прозрачность» является формой осмысления поэтологической проблемы развития творчества в момент перехода в иноязычную литературную среду. Основой для «наслаивания» языковых картин мира [28, с. 40], эстетических традиций является сенсорное восприятие. Набоков идентифицирует себя как русскоязычного писателя, вступающего в диалог с предшествующей литературной традицией и, в частности, с модернизмом. Художник воспринимается не как призрак в чужом пространстве (см. о «парижской ноте» [12, с. 120]) и не как теург в эмпирической реальности, а как носитель незамутненного восприятия, способный видеть сквозь ограниченное пространство и время. Во многом именно такой подход к творчеству определил возможность перехода писателя на другой язык и, в частности, создание генетически близкой «Волшебнику» «Лолиты».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аверин Б. Воспоминание у Набокова и Флоренского / Б. Аверин // В. В. Набоков: pro et contra. Материалы и исследования о жизни и творчестве В. В. Набокова. В 2 томах / сост. Б. Аверин и др. СПб.: Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 2001. Том 2. С. 485-498.
2. Аверин Б. Набоков и набоковиана / Б. Аверин // В. В. Набоков: Pro et contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. В 2 томах / сост. Б. Аверин и др. СПб.: Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 1997. Том 1. С. 846-862.
3. Барабтарло Г. Бирюк в чепце / Г. Барабтарло // Звезда. 1996. № 11. С. 192-206.
4. Барабтарло Г. Троичное начало у Набокова: о движении набоковских тем / Г. Барабтарло // В. В. Набоков: pro et contra. Материалы и исследования о жизни и творчестве В. В. Набокова. В 2 томах / сост. Б. Аверин и др. СПб.: Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 2001. Том 2. С. 194-212.
5. Вейдле В. Набоков. Первая «Лолита» / В. Вейдле // В. В. Набоков: pro et contra. Материалы и исследования о жизни и творчестве В. В. Набокова. В 2 томах /

сост. Б. Аверин и др. СПб.: Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 2001. Том 2. С. 864-868.

6. Грейсон Дж. Метаморфозы «Дара» / Дж. Грейсон // В. В. Набоков: Pro et contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. В 2 томах / сост. Б. Аверин и др. СПб.: Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 1997. Том 1. С. 585-630.
7. Джонсон Д. Б. Миры и антимиры Владимира Набокова / Д. Б. Джонсон; пер. с англ. СПб.: Симпозиум, 2011. 352 с.
8. Долинин А. Истинная жизнь писателя Сирина: Работы о Набокове / А. Долинин. СПб.: Академический проект, 2004. 400 с.
9. Задорнова В. Я. Синестезия как стилистический прием в прозе В. Набокова и возможности его передачи на другом языке / В. Я. Задорнова // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2020. № 1. С. 9-19.
10. Кривошлыкова Л. В. Особенности языковой и культурной картины мира билингва В. Набокова / Л. В. Кривошлыкова // Russian Journal of Linguistics. 2013. № 1. С. 91-95.
11. Левин Ю. И. Об особенностях повествовательной структуры и образного строя романа В. Набокова «Дар» / Ю. И. Левин // Russian literature. 1981. № 9. С. 191-230.
12. Леденев А. В. Литература первой волны эмиграции: основные тенденции литературного процесса / А. В. Леденев // Русское зарубежье. 2013. № 2. С. 116-136.
13. Маликова М. Э. Фантомный парижский поэт Василий Шишков / М. Э. Маликова // Русская литература. 2013. № 1. С. 181-210.
14. Минц З. Г. Поэтика Александра Блока / З. Г. Минц. СПб.: Искусство-СПБ, 1999.
15. Набоков В. В. Василий Шишков / В. В. Набоков // Русский период. Собрание сочинений в 5 томах / сост. Н. Артеменко-Толстой. СПб.: Симпозиум, 2008. Том 5. С. 407-413.
16. Набоков В. В. Волшебник / В. В. Набоков // Набоков В. В. Русский период. Собрание сочинений в 5 томах / сост. Н. Артеменко-Толстой. СПб.: Симпозиум, 2008. Том 5. С. 43-81.
17. Набоков В. В. Камера обскура / В. В. Набоков // Набоков В. В. Русский период. Собрание сочинений в 5 томах / сост. Н. Артеменко-Толстой. СПб.: Симпозиум, 2006. Том 3. С. 253-393.
18. Набоков В. В. О книге, озаглавленной «Лолита» / В. В. Набоков // В. В. Набоков: Pro et contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей: в 2 томах / сост. Б. Аверин и др. СПб.: Изд-во Русского Христианского гуманитарного института, 1997. Том 1. С. 77-83.
19. Напцок М. Р. Дискурс В. Набокова: к вопросу о лингвокультурной идентичности автора / М. Р. Напцок // Филология и человек. 2010. № 3. С. 87-97.
20. Петровская Е. В. Теория образа / Е. В. Петровская. М.: Изд-во РГГУ, 2011. 286 с.
21. Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки / В. Я. Пропп. М.: Лабиринт, 2001. 192 с.
22. Семенова Н. В. Роман В. Набокова «Лолита»: «полифония» структуры и оценок / Н. В. Семенова // Балтийский филологический курьер. 2004. № 4. С. 35-43.
23. Стрыгин А. Ю. Особенности реализации цветовой синестезии в корпусе текстов В. В. Набокова / А. Ю. Стрыгин // Филологический аспект. 2019. № 4 (48). С. 240-246. URL: https://scipress.ru/philology/articles/osobennosti-realizatsii-tsvetovoj-sinestezii-v-korpuse-tekstov-v-v-nabokova.html (дата обращения: 29.09.2020).

24. Фарино Е. Введение в литературоведение: учебное пособие / Е. Фарино. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. 639 с.
25. Флоренский П. Обратная перспектива / П. Флоренский // Священник Павел Флоренский. Сочинения в 4 томах / П. Флоренский; сост. игумена Андроника (А. С. Трубачева) и др. М.: Мысль, 2000. Том 3 (1). С. 46-103.
26. Хайнади З. Живописание словом. О поэтической функции визуального изображения в творчестве Л. Толстого / З. Хайнади // Вопросы литературы. 2010. № 6. С. 359-377.
27. Ханзен-Леве А. А. Русский символизм. Система поэтических мотивов / А. А. Ханзен-Леве. СПб.: Академический проект, 2003. 816 с.
28. Beaujour E. K. Bilingualism / E. K. Beaujour // The Garland Companion to Vladimir Nabokov / edited by V. E. Alexandrov. New York: Routledge, 1995. Pp. 37-43.
29. Connolly J. W. A Reader's Guide to Nabokov's «Lolita» / J. W. Connolly. Boston: Academic Studies Press, 2009.
30. Connolly J. W. Nabokov's Early Fiction: Patterns of Self and Other / J. W. Connolly. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
31. Cornwell N. From Sirin to Nabokov: The Transition to English / N. Cornwell // The Cambridge Companion to Nabokov / edited by J. W. Connolly. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. Pp. 151-169.
32. Wu Lida Zeitlin. Nabokov's optical paintbox: color in the real life of Sebastian Knight / Lida Zeitlin Wu // Nabokov Online Journal. 2018. Vol. XII. URL: http://www.nabokovonline.com/uploads/2/3/7/7/23779748/2_nabokov's_optical_paintbox_lida_zeitlin_wu.pdf (дата обращения: 02.09.2020).

Anastasiia O. DROZDOVA[1]

UDC 821.161.1

TRANSPARENCY IN V. NABOKOV'S STORY "THE ENCHANTER"*

[1] Post-Graduate Student,
Department of Russian and Foreign Literature,
University of Tyumen
an.o.droz@gmail.com; ORCID: 0000-0001-5728-142X

Abstract

This article studies the perceptual effect of "transparency" in *The Enchanter*, Nabokov's last story written in the Russian language. The research goal is to determine the forms of Nabokov's meta-description, associated with the poetological problem of artistic development in the period of language transition. The research subject is the perceptual space of the story.

Analyzing the perceptual imagery has required using the structural-semantic method and Yu. Levin's experience of classification of Nabokov's narrative techniques.

The author concludes that transparency is a constructive principle which forms 1) the conflict (the charlatan struggles with the enchanter); 2) the combination of different perceptual modes important for the creation of a plot about a blind character; 3) a discrete artistic space; 4) the dynamics of the perceptual and the estimating points of view. This principle is represented by the sensory contaminations, ellipses, and distinctive perceptual images with the semantics of transparency. The choice of ways in which transparency perception is created directly depends on the problem of the author's identity.

Keywords

Nabokov, «The Enchanter», perceptual imagery, transparency, perception, language transition.

DOI: 10.21684/2411-197X-2020-6-3-78-93

* Funding: The reported study was funded by RFBR according to the research project No. 20-312-90036.

Citation: Drozdova A. O. 2020. "Transparency in V. Nabokov's Story 'The Enchanter'". Tyumen State University Herald. Humanities Research. Humanitates, vol. 6, no. 3 (23), pp. 78-93. DOI: 10.21684/2411-197X-2020-6-3-78-93

© University of Tyumen

REFERENCES

1. Averin B. 2001. "Recollection in the works by Nabokov and Florensky". In: Averin B. (ed.). V. V. Nabokov: Pro et Contra. Materials and Research on V. V. Nabokov's Life and Art. Vol. 2, pp. 485-498. Saint Petersburg: Russian Christian Humanitarian Academy Publishing. [In Russian]
2. Averin B. 1997. "Nabokov and Nabokoviana". In: Averin B. (ed.). V. V. Nabokov: Pro et Contra. Vladimir Nabokov's Personality and Works in assessment of Russian and Foreign Thinkers and Researchers. Vol. 1, pp. 846-862. Saint Petersburg: Russian Christian Humanitarian Academy Publishing. [In Russian]
3. Barabtarlo G. 1996. "Biriuk v cheptse". Zvezda, no. 11, pp. 192-206. [In Russian]
4. Barabtarlo G. 2001. "Nabokov's Trinity: on the Movement of Nabokov's Themes". In: Averin B. (ed.). V. V. Nabokov: Pro et Contra. Materials and Research on V. V. Nabokov's Life and Art. Vol. 2, pp. 194-212. Saint Petersburg: Russian Christian Humanitarian Academy Publishing. [In Russian]
5. Veidle V. 2001. "Nabokov. The First *Lolita*". In: Averin B. (ed.). V. V. Nabokov: Pro et Contra. Materials and Research on V. V. Nabokov's Life and Art. Vol. 2, pp. 864-868. Saint Petersburg: Russian Christian Humanitarian Academy Publishing. [In Russian]
6. Greyson J. 1997. "Metamorphoses of *The Gift*". In: Averin B. (ed.). V. V. Nabokov: Pro et Contra. Vladimir Nabokov's Personality and Works in assessment of Russian and Foreign Thinkers and Researchers. Vol. 1, pp. 585-630. Saint Petersburg: Russian Christian Humanitarian Academy Publishing. [In Russian]
7. Johnson D. B. 2011. Worlds and Worlds in Regression by Vladimir Nabokov. Saint Petersburg: Simpozium. 352 pp. [In Russian]
8. Dolinin A. 2004. The Real Life of Sirin: Works about Nabokov. Saint Petersburg: Akademicheskii proekt. 400 pp. [In Russian]
9. Zadornova V. 2020. "Synaesthesia as a stylistic Device in V. Nabokov's Russian prose and its rendering into English". Moscow University Philology Bulletin. Series 9, no. 1, pp. 9-19. [In Russian]
10. Krivoshlykova L. V. 2013. "Pecularities of Vladimir Nabokov's bilingual linguistic and cultural worldview". Russian Journal of Linguistics, no. 1, pp. 91-95. [In Russian]
11. Levin Yu. I. 1981. "On peculiarities of the narrative and imagery structure in V. Nabokov's novel 'The Gift'". Russian Literature, no. 9, pp. 191-230. [In Russian]
12. Ledenev A. V. 2013. "Literature of the first wave of emigration: the main trends of literary process". Russkoe zarubezhye, no. 2, pp. 116-136. [In Russian]
13. Malikova M. E. 2013. "Phantom parisian poet Vasiliy Shishkov". Russian Literature, no. 1, pp. 181-210. [In Russian]
14. Mints Z. G. 1999. Poetics of Aleksandr Blok. Saint Petersburg: Iskusstvo-SPB. [In Russian]
15. Nabokov V. V. 2008. "Vasiliy Shishkov". In: Artemenko-Tolstaya N. (ed.). The Russian Period. Collected Works in 5 vols. Vol. 5, pp. 407-413. Saint Petersburg: Symposium. [In Russian]
16. Nabokov V. V. 2008. "The Enchanter". In: Artemenko-Tolstaya N. (ed.). The Russian Period. Collected Works in 5 vols. Vol. 5, pp. 43-81. Saint Petersburg: Symposium. [In Russian]

17. Nabokov V. V. 2006. "Camera Obscura". In: Artemenko-Tolstaya N. (ed.). The Russian Period. Collected Works in 5 vols. Vol. 3, pp. 253-393. Saint Petersburg: Symposium. [In Russian]
18. Nabokov V. V. 1997. "On a Book Entitled *Lolita*". In: Averin B. (ed.). V. V. Nabokov: Pro et Contra. Vladimir Nabokov's Personality and Works in assessment of Russian and Foreign Thinkers and Researchers. Vol. 1, pp. 77-83. Saint Petersburg: Russian Christian Humanitarian Academy Publishing. [In Russian]
19. Naptsok M. R. 2010. "V. Nabokov's discourse: on the issue of the author's linguocultural identity". Filologiya i chelovek, no. 3, pp. 87-97. [In Russian]
20. Petrovskaia E. V. 2011. Theory of the Image. Moscow: RGGU Publishing. 286 pp. [In Russian]
21. Propp V. Ya. 2001. The Morphology of the Fairy Tale. Moscow: Labirint. 192 pp. [In Russian]
22. Semenova N. V. 2004. "V. Nabokov's novel 'Lolita': 'polyphony' of structure and estimates". Baltijskij filologičeskij kur′er, no. 4, pp. 35-43. [In Russian]
23. Strygin A. Yu. 2019. "Main features of colour synesthesia in V. Nabokov's text corpus". Filologicheskiy aspekt, no. 4 (48), pp. 240-246. Accessed 29 September 2020. https://scipress.ru/philology/articles/osobennosti-realizatsii-tsvetovoj-sinestezii-v-korpuse-tekstov-v-v-nabokova.html [In Russian]
24. Farino Ye. 2004. Introduction to Literary Theory: Guide Book. Saint Petersburg: Herzen State Pedagogical University of Russia Publishing House. 639 pp. [In Russian]
25. Florensky P. 2000. "Reverse Perspective". In: Hegumen Andronik (Trubachev A. S.) (ed.). Priest Pavel Florensky. Collected Works in 4 Vols. Vol. 3 (1), pp. 46-103. Moscow: Myisl Publishing. [In Russian]
26. Khainadi Z. 2010. "Painting by means of a word. Poetic function of visual images in Leo Tolstoy's works". Voprosy literatury, no. 6, pp. 359-377. [In Russian]
27. Khanzen-Leve A. A. 2003. Russian Symbolism. System of Poetry Motifs. Saint Petersburg: Akademicheskiy proekt. 816 pp. [In Russian]
28. Beaujour E. K. 1995. "Bilingualism". In: Alexandrov V. (ed.). 1995. The Garland Companion to Vladimir Nabokov, pp. 37-43. New York: Routledge.
29. Connolly J. W. 2009. A Reader's Guide to Nabokov's "Lolita". Boston: Academic Studies Press.
30. Connolly J. W. 1992. Nabokov's Early Fiction: Patterns of Self and Other. Cambridge: Cambridge University Press.
31. Cornwell N. 2005. "From Sirin to Nabokov: The Transition to English". In: Connolly J. W. (ed.). The Cambridge Companion to Nabokov, pp. 151-169. Cambridge: Cambridge University Press.
32. Wu Lida Zeitlin. 2018. "Nabokov's optical paintbox: color in the real life of Sebastian Knight". Nabokov Online Journal, vol. 12. Accessed 2 September 2020. http://www.nabokovonline.com/uploads/2/3/7/7/23779748/2_nabokov's_optical_paintbox_lida_zeitlin_wu.pdf