

А.О. ДРОЗДОВА

*(Тюменский государственный университет,
Тюмень, Россия)*

УДК 821.161.1-32(Набоков В. В.)

ББК Ш33(2Рос=Рус)64-8,444

ЗАПАХ ЖИВОПИСИ В РАССКАЗЕ В.В. НАБΟКОВА «ВЕНЕЦИАНКА»

Аннотация: Статья посвящена одному из ранних рассказов В. Набокова «Венецианка». Рассматриваются функции одорических образов, их связь с перцептивной системой, роль в формировании модели художественного мира произведения, его композиционного, сюжетного и тематического уровня. В статье анализируются способы изображения запаха, приемы репрезентации ольфакторного восприятия в прозаическом тексте. Рассматривается место одорических образов в художественной концепции В. Набокова: их семантика и культурно-мифологическое наполнение. Анализ образов запаха позволяет охарактеризовать особую организацию многомерного пространства рассказа, главной чертой которого становится пересечение и взаимопроникновение живописной реальности картины и мира повседневности. Рассказ «Венецианка» демонстрирует формирование ключевых приемов позднего творчества В. Набокова, в числе которых – построение сложного многомерного мира, создание особых типов персонажей: персонажа-медиатора, являющегося созерцателем, и персонажа-творца.

Ключевые слова: запах, одорический образ, ольфакторное восприятие, перцепция, пространство.

Ранним рассказам В. Набокова в современном литературоведении уделяется сравнительно мало внимания, хотя эти произведения отражают многие ключевые тенденции прозы автора, проявленные и в его поздних произведениях. Так, по словам А. Долинина, ранние рассказы Набокова не просто «любопытны сами по себе», они «интересны еще и как творческая лаборатория, где опробуются и отбираются характеры, тематические “узоры”, средства изобразительности, которые получают дальнейшее развитие в зрелых произведениях писателя» [Набоков 2004: 24]. А.С. Мулярчик отмечает, что рассказы русского периода становятся «индикаторами некоторых существенных тенденций и характеристик прозы Набокова»

[Мулярчик 1997: 93]. К числу таких «тенденций» принадлежит формирование особой перцептивной образности, которая станет узнаваемым признаком набоковского стиля. Во многом она обусловлена авторским эмпирическим опытом, опирающимся на синэстезию и определяющим систему аксиологических знаков, которые организуют пространство произведений В. Набокова. Одним из ранних рассказов, в котором система образов восприятия играет ведущую роль, является рассказ «Венецианка», написанный в 1924 г. и опубликованный в журнале «Русский вестник».

В рассказе присутствуют знаковые для творчества писателя типы героев: это герой-созерцатель – застенчивый студент Симпсон и герой-творец – приятель Симпсона Франк, талантливый художник и имитатор. Герои выражают разные взгляды на искусство и творческий процесс. Так, Франк подавляет в себе тягу к живописи, воспринимая ее как наваждение. Симпсон же наделен необыкновенным воображением, позволяющим ему выходить за границы реальности, но лишен таланта живописца. Кульминацией сюжета является погружение Симпсона в картину, размыкание границы между пространством условной действительности и пространством художественного полотна. Мотивацией перехода героя в пространство картины служит любовь Симпсона к изображенной на холсте женщине – Венецианке, которая напоминает ему недоступную красавицу Морийн, возлюбленную Франка.

Образы восприятия выполняют в рассказе сюжетобразующую функцию, так как фабула произведения основывается на пересечении границы двухмерного и трехмерного пространства, что определяет и особую роль перцепции: расширение двухмерного пространства предполагает активизацию не только визуального, но и аудиального, ольфакторного и кинестетического типов восприятия.

М. Кантор подчеркивает, что одорические образы являются неотъемлемым компонентом художественного мира произведений В. Набокова, так как связывают материальные объекты с сознанием и памятью субъекта восприятия, становясь источником ассоциаций: «...Сирин шагу ступить не может без того, чтобы припомнить запахи, связанные с вещами, о которых он говорит. Люди, предметы, города – все обладает для него специфическими запахами: достаточно перелистать книги Сирина – в особенности более ранние, – чтобы в этом убедиться» [Кантор 1977: 236].

Одорические образы в «Венецианке» условно можно разделить на две группы: первые относятся к пространству реальности, вторые же

служат для изображения пространства сна или художественного полотна.

Чаще всего одорические образы, соотносимые со сферой «реального», заменяют собой визуальные образы – в том случае, когда те или иные источники запахов находятся вне пространственного горизонта героя или повествователя, когда они не видны: «пахло папоротником и листовым тленом» [Набоков 2004: 87] (*Здесь и далее текст цитируется по приведенному в списке литературы изданию*), «в полутьме, откуда пахнуло бензином и кожей» [с. 97], «пахло клеем, терпентином, чесноком» [с. 99]. Запахи дополняют визуальное восприятие, организуют пространство «внешнего», расширяя его. То, что невидимо, в воспринимающем сознании обретает визуальные черты. Внешний природный мир открыт для субъекта восприятия (что подчеркивается также и в сцене аудиальной галлюцинации Симпсона, которому становятся доступны звуки всего мира), тогда как мир картины замкнут. Так, в эпизоде, где Симпсон оказывается внутри картины, возникает образ «живого воздуха», при этом герой в своем новом состоянии лишается способности дышать по-земному: «...прямо перед ним, еще явственнее, чем прежде, распахивалась зала, полная земным, живым воздухом, которым отныне он дышать не мог» [с. 105].

Одорические образы, сопряженные с визуальными, указывают на внешнюю по отношению к миру картины позицию персонажа. К примеру, описывается запах мастерской Магора, который работает лишь с поверхностью картины: он снимает с нее лак, не погружаясь в изображенное пространство. Подобные одорические образы вводятся также в эпизодах, где пространственная точка зрения статична: Франк и полковник останавливаются у гаража, Симпсон оглядывает парк. Точка зрения в этих эпизодах подобна позиции фотокамеры на штативе, поэтому за описанием запахов природы следует описание интерьера или пейзажа. Так складывается антитеза «фотографического зрения» и «художественного зрения». Фотография и портрет противопоставляются как статичное и динамичное. Это противопоставление имеет общекультурное значение, на что указывает и М.Ю. Лотман: «У фотографии нет прошлого и будущего, она всегда в настоящем времени. Время портрета – динамично, его “настоящее” всегда полно памяти о предшествующем и предсказанием будущего» [Лотман 2002: 353]. Таким образом, запах, дополняющий «фотографию» окружающего мира, можно определить как «запах настоящего»: он не обнаруживается субъектом восприятия поэтапно

(как запах мирта и воска в эпизоде погружения в картину), но является неизменным качеством статичного мира, восприятие которого спонтанно, не требует усилий.

Другой тип запаха, относящегося к сфере условно реального мира, можно определить как «запах прошлого». Он указывает, чем занимались персонажи до того момента, как попали в поле зрения повествователя: «от него пахло скипидаром и горячим утюгом» [с. 101]. В этом фрагменте запах выполняет функцию портретной детали. Магор переносит на себе часть пространства своей мастерской, а запах выступает как след недавнего прошлого. Данное свойство запаха отмечает Е. Фарино: «В физическом смысле запах распространяется дальше границ своего источника и может удерживаться дольше своего источника. Поэтому запах является своеобразным “предвестием” его носителя или “следом” его предшествующего пребывания» [Фарино 2004: 338]. Персонаж становится объектом игры отражений: работа реставратора связана скорее со стиранием следа, сохранением первозданности, чем с творческим дополнением. Магор не только пересекает границу реальности, проникая в картину, но и сам выступает как ее часть. Не случайно в облике персонажа подчеркивается его старость, что может прочитываться как следствие того, что герой переживает внутри картины ее смерть: «Я открывал глаза – я лежал на полу, под прекрасной, но мертвой картиной...» [с. 94]. Для Магора грань между реальностью и условностью художественного произведения нарушена, а «творца жизни» он считает лишь подражателем великих мастеров живописи.

Устойчивая граница между двумя мирами устанавливается, на первый взгляд, в сознании Франка, который иронизирует над тем, как мечтатель Симпсон любит картину. Примечательно, что Франк не любит говорить о своем художественном таланте, воспринимает его как наваждение, хотя не может сопротивляться своей тяге к творчеству. Он подражает Лучиано, и единственным творческим актом, отражающим его индивидуальность, становится изображение Симпсона рядом с Венецианкой: очевидно, герой знает о возможности перехода через рамку картины и своей карикатурой на Симпсона демонстрирует последствия проникновения в художественное полотно. Нарушение границы всегда опасно, ведь герой может остаться в двухмерной реальности. Так, в эпизоде вхождения в художественное полотно процесс превращения Симпсона в персонажа картины описан как «застывание» – отсылка к мифу о Медузе Горгоне. Симпсон и

Венецианка встречаются взглядами: «Не сводя глаз с ее заигравших глаз» [с. 104]. Венецианка отражает взгляд Симпсона, в мифологии отраженный взгляд может быть смертельным (например, Василиск был убит своим же взглядом, отраженным зеркалом).

Одним из ключевых свойств объектов восприятия в рассказе является их взаимная соотнесенность: так, в сцене обеда проводится параллель между картиной и внешним миром. Однако точка зрения повествователя теперь прикреплена к Симпсону, читатель видит то же, что и герой. Параллелизм, соответственно, обнаруживается в репликах героев (например, Морийн: «Соперница моя, Венецианка, носила, верно, кое-что подороже» [с. 91]) или в портрете («с плеча, как на картине, соскальзывает серый мех» [с. 92]). Во многом эпизод обеда повторяет первую часть рассказа: например, Магор и Симпсон снова остаются в стороне, тогда как Франк и Морийн играют; Симпсон неловко, когда вместе с остальными обедает, так же, как и при игре в теннис.

Принципу постоянного соотнесения двух реальностей (жизни и искусства) подчинена парадигма одорических образов рассказа, позволяющих противопоставить действительность и картину. Миру реальности принадлежит насыщенный запах, здесь ольфакторный образ подкрепляется также и образом визуальным («душно веял синий воздух ночи» [с. 92]), запах наделяется материальностью. Миру картины принадлежит противоположный одорический образ, здесь запах ощущается в воздухе, но воспринимается не зрительно, а тактильно («Прохлада, тихий воздух, пропитанный воском, ладаном» [с. 93]). Оппозиция «духота» – «прохлада» связана с изменением пространства. Условно реальный мир сужается, отчего возникает духота, но остается пустым. Пространство картины, наоборот, расширяется и парадоксально уплотняется, заменяет собой действительность. Эта подмена воплощается и в системе двойников: нарисованная Венецианка становится для Симпсона более реальной, чем Морийн.

Цветовая характеристика дополняет характеристику запаха трехмерной действительности, при этом сам запах воспринимается как объект визуальной перцепции. Однако нельзя сказать, что в пространстве картины перцептивные образы разных видов восприятия замкнуты сами в себе. Наоборот, комплексное ощущение создается путем наслоения таких образов. К примеру, в эпизоде, где Симпсон входит в художественное полотно, присутствуют образы запаха, которым сопутствуют и кинестетические, и температурные образы:

«дивная прохлада» [с. 93], «пахло миртом, воском и чуть-чуть лимоном» [с. 104], «шероховатый твердый холодок» [с. 104], «жар ее длинных пальцев» [с. 104]. Концентрация кинестетических образов только доказывает реальность мира картины. Хотя перцептивные образы в данных фрагментах относятся к разным типам восприятия, образ запаха по своей структуре синэстетичен: к нему добавляются не только кинестетические, но и звуковые характеристики («тихий воздух»). Визуальные материальные и звуковые имматериальные образы подчеркивают контраст жизни и искусства так, что жизненная реальность оказывается более плоской, чем живописное изображение.

Несмотря на то, что художественный мир рассказа строится как бинарная система, возникают «промежуточные» одорические образы, относящиеся и к миру картины, и к ее фактуре, обращенной вовне. Это обусловлено концептом самой картины – материального предмета, который не только является дверью в живописный мир, но и выступает в качестве объекта восприятия. Эта двойственность живописного и действительного возникает в тот момент, когда субъектом восприятия становится Симпсон – герой-медиатор, обнаруживающий у себя способность нарушать границы реальности. В таких эпизодах точка зрения повествователя и точка зрения Симпсона сближаются так, что окружающий мир наблюдается через сознание самого персонажа. Так, к примеру, запах воска, который ощущает Симпсон, когда во второй раз видит картину, может исходить из комнаты, где находится Венецианка (в таком случае источник запаха не обозначается), или же от самого холста: воско-смоляная композиция могла использоваться Магором во время «реставрации».

В то же время Симпсон ощущает и другие запахи, которые относятся только к миру картины: это запах мирта и лимона. Лимон держит в руках Венецианка, мирт же мог использоваться как благовоние, в таком случае запах исходит от самой Венецианки или просто растворен в воздухе. Превращение Симпсона в часть картины описывается с помощью образов осязания: «чувствовал, как кровь его и плоть и платье превращаются в краску, вырастают в лак...» [с. 104]. Перцептивные образы лака и краски связаны с потерей «глубины», тогда как образы воска или мирта, наоборот, подчеркивают трехмерность картины. В финале рассказа источник запаха, относящийся лишь к картине, становится предметом реальности: «сухой сморщенный плод, случайно найденный садовником, является единственной загадкой во всем этом рассказе» [с. 108]. Источники запахов в картине имеют материальный эквивалент в реальном мире, а

значит, их «потусторонняя» природа может быть объяснена. Однако это объяснение опровергается самим фактом существования материального эквивалента – лимона. Границы ирреальности и реальности, таким образом, не установлены четко, а размыты: материальный объект имеет трансцендентную природу. Таким образом, одна из функций запаха в рассказе – связь трехмерного мира реальности и двухмерного мира картины, смена их статусов: картина постепенно обретает глубину, реальность уплощается.

Запах становится средством репрезентации ключевых мотивов рассказа: например, мотива смерти: «пахло папоротником и листовым тленом» [с. 87], «тихий воздух, пропитанный ладаном» [с. 93]. Запах мирта через мифологическую ассоциацию характеризует отношение Симпсона к Венецианке: миртовое дерево является атрибутом богини любви Афродиты.

Образы запаха становятся важными элементами художественного перцептивного концепта и более позднего творчества В. Набокова. Набоков-романист функционально сближает ольфакторные и аудиальные мотивы: они могут формировать интертекстуальные ассоциации, позволяющие интерпретировать тематические мотивы и образы в произведениях.

По этому принципу строится и художественный мир романа «Машенька». Н. Букс отмечает, что центральная метафора, из которой «вырастает» текст романа через прием аллюзии на стихотворение А.А. Фета «Соловей и роза», связана с категориями звука и запаха: образ Машеньки соотносится с розой, а образ главного героя – с соловьем [Букс 1998: 7]. Образы звука и запаха сходны по своей двойственной природе: между сознанием слушателя и звуком или запахом нет расстояния, как, например, между картиной и наблюдателем.

Роман «Машенька» демонстрирует также характерное для прозы В. Набокова противопоставление духоты и прохлады. Запах, как пишет Н. Букс, соотносится с душой, утрата же запаха и превращение «живого образа» в объект визуального восприятия знаменует его умирание.

В лирике В. Набокова связь души и запаха может проявляться в интегральном образе «запаха души», как, например, в стихотворении «Барс»:

Пожаром яростного крапа
маячу в травяной глуши,
где дышит след и росный запах

твоей промчавшейся души [с. 609].

В стихотворении «Карлик безрукий во фраке...» концепт духоты связан с искусственным пространством и статичностью, с потерей «родного» локуса, с овеществлением живого существа: «неловкий пингвин» становится своего рода неодушевленным объектом зрительного восприятия для людей, которые приходят в зоопарк и платят «пятиалтынный за вход» [с. 545].

В рассказе «Венецианка» полного омертвления, связанного с отсутствием запаха и духотой, не происходит: душный воздух реальности компенсируется «вечными» запахами природного мира: живым является и окружающий героев трехмерный мир, и двухмерный мир живописного полотна.

Таким образом, в раннем рассказе одорический образ служит расширению временных и пространственных границ художественного мира. Образы запаха определяют характер отношений реальности и картины как игру отражений, что соответствует самой установке автора на загадочность и игру с читателем. Запах может указывать на время действия, быть деталью портрета героя или открывать непознаваемую природу материального предмета. Когнитивный опыт автора, определяющий и семантику перцептивных образов, позволяет говорить об общей для его произведений художественной картине мира. Таким образом, данный рассказ можно рассматривать как один из первых опытов передачи чувственного восприятия через систему приемов, которые будут использоваться и в более поздних произведениях В. Набокова.

ЛИТЕРАТУРА

Буке Н. Эшафот в хрустальном дворце. О русских романах Владимира Набокова. – М.: Новое литературное обозрение, 1998. – 208 с.

Кантор М. Бремя памяти: о Сирине // Владимир Набоков. Pro et contra. Антология. – СПб.: Издательство Русского христианского гуманитарного института, 1997. – Т. 1. – 960 с.

Лотман М.Ю. Портрет // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства (Серия «Мир искусств»). – СПб.: Академический проект, 2002. – 544 с.

Мулярчик А.С. Русская проза Владимира Набокова. – М.: МГУ, 1997. – 144 с.

Набоков В.В. Венецианка // Собрание сочинений: в 5 т./ Сост. Н. Артеменко-Толстой; предисл. А. Долинина; прим. М. Маликовой. – СПб.: Симпозиум, 2004. – Т.1. – 832 с.

Фарино Ежи. Введение в литературоведение: Учеб. пособие. – СПб.: РГПУ им. А.И. Герцена, 2004. – 629 с.

Статья рекомендована д.ф.н., проф. Н.А. Рогачевой