
В. НАБОКОВ И М. ПРУСТ: ФУНКЦИИ ПАРОДИЙНОЙ СТИЛИЗАЦИИ В РОМАНЕ «КАМЕРА ОБСКУРА»

А.В. Леденев, А.В. Нижник

Кафедра истории новейшей русской литературы
и современного литературного процесса
Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова
Ленинские горы, 1, Москва, Россия, 119991

В статье рассмотрена проблема влияния творчества М. Пруста на художественную практику В. Набокова и других молодых писателей первой волны русской эмиграции. Для Набокова период 1930-х гг. становится временем напряженной работы над собственным стилем и рефлексии о своих литературных «учителях». Усваивая некоторые стилевые приемы мэтра французского модернизма, Набоков в то же время иронически третирует претензии авторов журнала «Числа» на то, чтобы стать «русскими прустянами». Набоков показывает примеры стилизации и пародии на разных уровнях поэтики: от сюжетной структуры до выбора синтаксических средств. Таким образом он стремится дистанцироваться от слепого подражания Прусту, в котором его обвиняли современники, и незаметно вплести элементы его стиля в свой. Именно в этом — главная функция знаменитой прустовской главы романа «Камера обскура».

Ключевые слова: Набоков, Пруст, литературное влияние, пародия, стилизация.

Принцип стилевой новизны в эпоху модернизма становится одним из непрерывных условий литературного творчества. Еще Ш. Бодлер в статье 1863 г. «Художник современной жизни» потребовал от художника быть «с веком наравне». Т. Адорно, объясняя переворот, совершенный Бодлером в понимании «современности», назвал принцип новизны главным «товарным признаком» модернистского художественного произведения на рынке искусства [1. С. 35]. Образцами «новейшего искусства» для русских художников слова традиционно являлись стилевые модели их французских предшественников. В этой связи русский писатель-модернист попадал в своеобразную «методологическую» ловушку: с одной стороны, высшими ценностями для него были новизна, оригинальность и индивидуальный талант, с другой — он неизбежно ощущал зависимость от «традиций», «линий» и «школ», через которые свою идентичность осмыслял.

Впрочем, неоднозначность отношений «предшественников» и «последователей» была своевременно осмыслена русскими формалистами, поставившими вопрос о разных типах преемственности в литературе. В статье 1929 г. «О пародии» Ю. Тынянов по-новому истолковал один из традиционных способов взаимодействия более позднего текста с «претекстом»: намеренная имитация отдельных содержательно-формальных сторон «источника» вовсе не обязательно вызвана стремлением к его осмеянию, к «обращению его в смешную сторону» [7. С. 284—309]. Тынянов разделяет «пародийность» (собственно комическое в пародии) и «пародичность» (использование чужого текста в качестве основы для нового). Терминологическое нововведение Тынянова («пародичность») по смыслу близко к французскому термину «пастиш» (“pastiche”), который стал популярным в эссеистике и литературной критике начала XX в.

Пародичность, по Тынянову, проявляется именно тогда, когда можно угадать ее стилевой адресат (суть пародируемого приема). Более того, обычно применение этого принципа свидетельствует о желании художника «обновить» прием, вернуть ему эффект стилевой новизны, подчеркнуть его результативность. Сходным образом разделяет «пастиш» и «пародию» американский исследователь Джеймс Остин в книге “Proust, Pastiche, and the Postmodern, or, Why Style Matters”: пародия нужна, чтобы иронически высмеять или дискредитировать чужое произведение, пастиш — для того, чтобы глубже проникнуть в чужое слово, выявить его закономерности [11. С. 43].

Пародия существует в области полемики, пастиш — в области стилистики, оба приема работают на смену литературных парадигм, но пародия претендует на «развенчание» предшественника, а пастиш (который опционально может быть иногда окрашен иронически) — на обновление его манеры. Это функциональное разграничение важно для понимания внутренней логики творческих поисков Набокова и других писателей-модернистов младшего поколения первой волны русской эмиграции (Б. Поплавского, В. Яновского, Ю. Фельзена, С. Шаршуна и др.). «Младоземляки» пришли в литературу в пору расцвета европейского модернизма и, помимо естественной опоры на традиции русской классики, активно усваивали творческий опыт западноевропейских мастеров (прежде всего М. Пруста, Ф. Кафки и Дж. Джойса).

Для Набокова проблема стилового самоопределения стояла особенно остро, потому что уже в начале 1930-х гг. ему пришлось отбиваться от обвинений во вторичности (по отношению к М. Прусту). Показателен в этом смысле первый номер эмигрантского журнала «Числа». Во-первых, там была опубликована откровенно пристрастная рецензия Г. Иванова на только что вышедший роман В. Набокова «Защита Лужина». В ней бывший адепт кузминского «кларизма» называл Сирина «имитатором новой французской литературы» [9. С. 235]. Во-вторых, в этом же номере была помещена «анкета о Прусте»: семи литераторам, в том числе Набокову, были заданы вопросы о том, как они оценивают творчество Пруста и его влияние на современность.

Набоков, отвечая на вопросы «анкеты», проявил чудеса уклончивости: «Литературное влияние — темная и смутная вещь. Можно себе, например, представить двух писателей, А и В, совершенно разных, но находящихся оба под некоторым, очень субъективным, влиянием Пруста; это влияние читателю С незаметно, так как каждый из трех (А, В и С) воспринял Пруста по-своему. Бывает, что писатель влияет косвенно, через другого, или же происходит какая-нибудь сложная смесь влияний и т. д. Предвидеть что-нибудь в этом направлении нельзя» [9. С. 274].

Проявленная Набоковым осторожность в формулировках далеко не случайна: начало 1930-х гг. для него — время интенсивной рефлексии о творческих ориентирах, литературных «учителях» и об окончательном оформлении собственного индивидуального стиля. Разумеется, Пруст — как один из самых влиятельных французских писателей, чья европейская слава в тот момент достигла апогея, — оказывается в поле зрения Набокова. Примечательно, что, хотя в публичной дискуссии Набоков отрешивается от влияния Пруста и обходится самыми общими формулировками, в том же 1930 г. в личной беседе он откровенно признает это

влияние. В ответ на вопрос своего приятеля, лепидоптеролога Николая Раевско-го, о том, «любит ли он Пруста», Набоков недвусмысленно заявляет: «Не только люблю, но прямо-таки обожаю. Дважды перечел все двенадцать томов» [2. С. 415].

Тем не менее два года спустя в романе «Камера обскура» Набоков дает понять, как же именно он относится к Прусту. Прустовские повествовательные приемы здесь использованы двояко: с одной стороны, автор модифицирует сюжетно-тематические модели своего французского предшественника, выступая в роли талантливой наследника Пруста, с другой — он выставляет напоказ образчик пародийной стилизации манеры своего «учителя», тем самым иронически дистанцируясь от «школы Пруста».

Латентная зависимость от Пруста в романе проступает в сюжетных переключках с любовным сюжетом второй части романа «По направлению к Свану» («Любовь Свана»). Искусствовед Кречмар влюбляется в юную кокотку Магду, она разрушает его семью, а затем и жизнь. В обоих романах любовное чувство становится возможным именно благодаря «волшебной силе искусства». Правда, разница в трактовке этого мотива — в том, что Набоков решает соответствующие сюжетные ситуации в стилистически сниженном ключе, наделяя героиню чертами откровенной вульгарности, а героя — свойствами эстетической близорукости и этической слепоты. Сван (герой Пруста) влюбляется в Одетту, когда узнает ее в образе Сепфоры, дочери Иофора с фрески Боттичелли в Сикстинской капелле. Кречмар же обращает внимание на Магду, когда видит «чудесный продолговатый блеск случайно освещенного глаза и очерк щеки, нежный, тающий, как на темных фонах у очень больших мастеров» [4. С. 14].

В то время как прустовские «живые картины» освещены «золотистым светом», Кречмару остается любоваться «продолговатым луиниевским глазом» [4. С. 15] своей возлюбленной в свете электрического фонарика. В обоих случаях портретные характеристики героинь создаются при помощи серии «искусствоведческих» ассоциаций и живописных метафор, подаваемых в потоке летучих импрессионистических отражений. Например, показывая Одетту с точки зрения Свана, Пруст дает такое определение: «точно сошедшая с картины Гюстава Моро переливчатая (1) содержанка, опутанная ядовитыми цветами» [6. С. 335]. Характерно, что броский атрибут «ядовитости» перетекает в романе Набокова в характеристику портрета Магды, нарисованного ее любовником, карикатуристом Горном: она выглядит прелестной, но «похожей на гадюку» [4. С. 94]. Показателен и момент «обратного узнавания»: так, рассказчик в романе Пруста сразу же опознает в портрете молодой женщины в мужском костюме госпожу Сван, нарисованную еще во времена ее веселой молодости. А вот набоковский Кречмар остается слеп к аналогичной «живописной улике» — «портрету голой стройной девочки», для которого позировала Магда.

Наиболее отчетливо преемственность Набокова по отношению к Прусту в «Камере обскуре» сказывается в том, что он — вслед за автором «По направлению к Свану» — уделяет большое внимание косвенным характеристикам состояния персонажей, которые строятся на интенсивном взаимодействии реакций разных органов чувств — зрения, слуха, осязания, обоняния и вкуса. Обостренная сенсорная восприимчивость (персонажей и автора) — своего рода «визитная карточка»

ка» Пруста как стилиста и важная часть его биографической легенды. Именно эта грань его наследия акцентирована в «пародичном» (по терминологии Ю. Тынянова) образе писателя Зегелькранца (2), сыгравшего — вопреки собственным намерениям — ключевую роль в обострении любовной интриги романа.

Уже первое упоминание этого персонажа встречается в контексте оживленного разговора Горна и писателя Брюка о «приемах художественной изобразительности». Первый из спорщиков выступает, условно говоря, за «призматическую» манеру письма — с опорой на ассоциативную метафоричность (соотносимую в контексте набоковского романа с Прустом), а второй — за «всестороннее», «основательное» описание жизненных реалий (иными словами, за натуралистическую дотошность). Вклиниваясь в разговор, Кречмар упоминает о Зегелькранце: «По-моему, некоторые его новеллы прекрасны, хотя, правда, он иногда теряется в лабиринтах сложной психологии. Когда-то в молодости я часто встречался с ним, он тогда любил писать при свечах, и вот мне кажется, что его манера...» [4. С. 78].

Реплика намеренно не завершена, но характерно, что в ней акцентированы мотивы лабиринта и «искусственного освещения», имеющие прямое отношение к стилевой манере писателя. Как выяснится в дальнейшем, образ Зегелькранца оказывается пародией не столько на самого Пруста, сколько на эпигонов прустовского стиля. Хотя некоторые атрибуты его образа, на первый взгляд, отсылают к биографии французского модерниста («редкостные» болезни, замкнутый образ жизни, чувствительность к запахам), повествователь считает нужным дистанцировать Зегелькранца от автора «В поисках утраченного времени»: «Он знал лично покойного Марселя Пруста, подражал ему и некоторым другим новаторам, так что из-под его пера выходили странные, сложные, тягучие вещи» [4. С. 121].

Как нам представляется, подлинным наследником Пруста Набоков считал самого себя, хотя и не афишировал свою стилевую генеалогию. В то же время он стремился дезавуировать претензии других младоэмигрантов на «близость к Прусту». Среди молодых писателей, публиковавшихся в «Числах», с которыми Набоков в 1930-е гг. враждовал, подражателей Пруста было немало, но репутацией самого последовательного «прустианца» пользовался Юрий Фельзен, позднее удостоившийся от Набокова короткого умеренно положительного отзыва [5. С. 591].

Вот как Фельзен описывал свои творческие принципы: «...когда пишу илиправляю написанное, я настойчиво добиваюсь словесно-душевного тождества и малейшую неточность определений воспринимаю до *болезненности нестерпимо...* [выделено нами. — *А.Л., А.Н.*]» [8. С. 70]. Василий Яновский, в свою очередь, говоря о Фельзене, прямо утверждал, что тот «плелся в хвосте Пруста» [10. С. 213].

Мотив «нестерпимой болезненности» восприятия и становится тематической рамкой фрагмента нового произведения, который Зегелькранц читает Кречмару. Напомним, что этот фрагмент содержит разоблачительную для Магды и Горна сцену их «вольного» общения и откровенного обмена «нежностями» — именно по этим подробностям Кречмар догадается, что зарисовка была сделана «с натуры» и что Магда изменяет ему с Горном. Сам Зегелькранц так резюмирует «тему»

своего творения («не романа и не повести»): «Человек с повышенной впечатлительностью отправляется к дантисту. Вот, собственно говоря, и все» [4. С. 123].

Усиленная ноющей зубной болью впечатлительность писателя Германа приводит к монотонному раскручиванию потока сенсорных реакций, в котором телесно-соматические ощущения немотивированно взаимодействуют с маньеристскими визуальными метафорами. Герман думает, например, о том, что «дырявый зуб», который способен нащупать «профан», трансформируется в воображении «мастера» в образ «эмалевых эректеонов и парфенонов». Тут же сознание Германа перескакивает на воспоминание об улыбнувшейся ему продавщице: «легкая, как слоеное тесто», она живет в «кисейно-белом аду, истыканном черными трупиками мух», и «изошла бы... сбитыми сливками, ежели ее сжать в объятьях» [4. С. 124]. Попутно обостряются вкусовые, тактильные и обонятельные реакции сознания: «...Было чудовищно представить себе кислое, ледяное тело апельсина, попадающее на больной зуб»; колени молоденькой девицы (как выяснится вскоре, Магды) «хрупкой своею круглотой и тесным телесным переливом шелка крайне мучительно привлекали взгляд»; каждое движение Магды «волновало воздух горячим дуновением крепких духов» [4. С. 125].

Именно в этот гротескно утрированный «прустианский» контекст попадают дотошно зафиксированные Германом подробности внешнего вида и поведения Магды и Горна — то немногое, что обладает сюжетной функциональностью. По отношению к подобной стилевой манере как нельзя лучше подходят формулировки набоковского отзыва на прозу Ю. Фельзена: «...Он тащит за собой читателя по всем тем осыпям, где авторская мысль сама прошла, то начиная обстраиваться, то бросая недостроенное и, наконец, с последним отчаянным усилием находя себя в метком слове, к которому читателя можно было привести и менее эмпирическим путем...» [5. С. 592].

«Эмпирический путь» в устах Набокова — терминологически смягченный упрек младоэмигранту Фельзену в натурализме. Зегелькранц (и, соответственно, любой эпигон Пруста) бездарен не потому, что он подражает Прусту, а потому, что внедряет в художественный текст «сырую» реальность, камуфлируя ее стилевыми излишествами «в духе Пруста». Как мы видим, пародийная стилизация Пруста в «Камере обскуре» нацелена не на мэтра французского модернизма, а на не обеспеченные достаточным мастерством попытки авторов «Чисел» стать «русскими прустиянцами».

Как показывает Ю. Кристева в работе «Слово, диалог, роман» [3. С. 165—194], стилизация для писателя — это способ установить дистанцию между собой и автором, чей стиль он имитирует. Парадокс «Камеры обскуры» в том, что пародийно утрированное «прустианство» в романе двунаправленно. Пруст видится Набокову влиятельным учителем для таланта (прежде всего, для самого автора «Камеры обскуры») и ложным ориентиром для посредственности, способным породить вереницу эпигонов. К моменту завершения романа страх оказаться в числе последних у Набокова уже проходит, а потому пародийность оборачивается пародичностью — ироническим, но продуктивным усвоением некоторых граней стилистики Пруста.

ПРИМЕЧАНИЯ

- (1) В прустовском оригинале использовано слово “amalgame” с семантикой «бликующего» зеркального отражения.
- (2) Возможно, «сложносоставная» фамилия персонажа содержит акустико-семантические намеки на французского модерниста. Нем. “Segel” соответствует русскому «парус» (неполная анаграмма фамилии Пруст), а “Kranz” значит «веночек» и содержит семантику цветов и цветения.

ЛИТЕРАТУРА

- [1] *Адорно Т.* Эстетическая теория. М.: Республика, 2001.
- [2] *Бойд Б.* Владимир Набоков: русские годы. М.: Независимая газета — Симпозиум, 2001.
- [3] *Кристева Ю.* Избранные труды: Разрушение поэтики / пер. с франц. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004.
- [4] *Набоков В.* Приглашение на казнь. Камера обскура. Отчаяние: Романы. М.: АСТ, 2004.
- [5] *Набоков В.В.* Русский период. Собр. соч. В 5 т. Т.5. СПб.: Симпозиум, 2000.
- [6] *Пруст М.* По направлению к Свану / пер. с фр. Н. Любимова. СПб.: Амфора, 2013.
- [7] *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977.
- [8] *Фельзен Ю.* Счастье. Берлин: Парабола, 1932.
- [9] Числа. Сборники литературы, искусства и философии / *Cahiers trimestriels*, № 1 Париж, 1930.
- [10] *Яновский В.* Сочинения в 2-х т. Т. 2.: По ту сторону времени. Поля Елисейские: книга памяти. М.: Гудьял-Пресс, 2000.
- [11] *James F. Austin.* Proust, Pastiche, and the Postmodern, or, Why Style Matters, Bucknell, 2013.

V. NABOKOV AND M. PROUST: FUNCTIONS OF PASTICHE IN “KAMERA OBSCURA”

A.V. Ledenev, A.V. Nizhnik

Lomonosov Moscow State University
Leninskie Gory, 1, GSP-1, Moscow, Russia, 119991

The article discusses the issue of M. Proust’s influence on V. Nabokov and a group of younger Russian Emigre writers. During the 1930s Nabokov struggles to find his own style, and to take the best from his “literary teachers”. Nabokov manages to assimilate some Proust’s literary devices, but at the same time he ironically ridicules the intention of his contemporaries, authors of “Chisla” journal, to become “Russian versions of Proust”. He shows examples of pastiche and parody on different levels of text ranging from plot to “proustian” syntax. He wants to distance himself from blind imitation of Proust (in which he was accused by his rivals from “Chisla”) and to assimilate best parts of his style. That is the main artistic function of “proustian” chapter in the novel “Kamera Obscura”.

Key words: Nabokov, Proust, literary influence, parody, pastiche.

REFERENCES

- [1] Adorno T. *Esteticheskaya teoriya*. [Aesthetic Theory] M.: Respublika, 2001.
- [2] Boyd B. *Vladimir Nabokov: Russkiye gody*. [Vladimir Nabokov: Russian years] M.: Nezavisimaya gazeta — Simpozium, 2001.
- [3] Kristeva Y. *Izbrannye trudy: Razrushenie pojetiki*. [Selected Works: Destruction of poetics] Per. s frants. M.: «Rossijskaja politicheskaja enciklopedija» (ROSSPJeN), 2004.
- [4] Nabokov V. *Priglasenie na kazn'. Kamera obskura. Otchajanie: Romany*. [Invitation to a Beheading. Kamera Obscura. Despair: Novels] M.: «Izdatel'stvo AST», 2004.
- [5] Nabokov V. *Russkij period. Sobr. soch. V 5 t. T.5*. [Russian period, Collected works in 5 vols. Vol. 5] SPb.: Simpozium, 2000.
- [6] Prust M. *Po napravleniju k Svanu*. [Swann's way] Per. s frants. N. Ljubimova. Spb.: Amfora, 2013.
- [7] Tynjanov J.N. *Poetika. Istorija literatury. Kino*. [Poetics. History of literature. Cinema] M.: Nauka, 1977.
- [8] Fel'zen J. *Schast'e*. [Happiness] Berlin: Parabola, 1932.
- [9] *Chisla. Sborniki literatury, iskusstva i filosofii / Cahiers trimestriels*, № 1 [Numbers. Collections of literature, art and philosophy] Parizh, 1930.
- [10] Janovskij V. *Sochinenija v 2-h t. T. 2.: Po tu storonu vremeni. Polja Elisejskie: kniga pamjati*. [Collection of works in 2 vol. Vol. 2: On the other side of time. The Elysian Fields: book of memory] M.: Gud'jal-Press, 2000.
- [11] James F. Austin. *Proust, Pastiche, and the Postmodern, or, Why Style Matters* Bucknell, 2013.