

# Наталия Владимировна

---

## От типа к стереотипу : проза Владимира Набокова

---

Studia Rossica Posnaniensia 30, 23-31

---

2002

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

### ОТ ТИПА К СТЕРЕОТИПУ (ПРОЗА ВЛАДИМИРА НАБОКОВА)

#### FROM TYPE TO STEREOTYPE (ON VLADIMIR NABOKOV'S PROSE)

НАТАЛИЯ ВЛАДИМИРОВА

**ABSTRACT.** The article describes Vladimir Nabokov's works of art as a kind of artistic play with the stereotype, conducted consequently from the very beginning. It manifests itself both in allusions and in the motif of a mirror and a mask in Nabokov's early works of literary art. There the author observes the reflection of the crisis of a recognizing idea of literature as well as she notices the beginnings of Nabokov's mature writing.

Наталья Владимировна, Новгородский государственный университет, Великий Новгород – Россия.

Литература завершившегося XX столетия демонстрирует тяготение к повышенной знаковости и в этой связи к использованию в поэтике романной прозы широкой палитры форм вторичной или акцентированной художественной условности: аллюзий, игры, зеркала, масок. Современный роман нередко строится на взаимодействии и разнообразных переходах из первичной условности с ее установкой на жизнеподобие во вторичную, подчеркивающую нетождественность реальности и ее художественного изображения. В. Набоков не устает призывать: „Не будем искать в романах так называемую «жизнь». [...] Литературный шедевр – это самостоятельный мир и поэтому вряд ли сойдет с миром читателя”<sup>1</sup>.

В приведенном высказывании не случайно обострен аспект восприятия художественного произведения. Для литературы XX века феноменологические проблемы приобрели особую актуальность, поскольку для создания уникального художественного мира современными писателями все чаще привлекается не только жизненный, но и литературный материал. Типическое в та-

---

<sup>1</sup> В. Набоков, *Лекции по зарубежной литературе*, Москва 1998, с. 482. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

ком случае претерпевает двойное изменение. Оно вырастает не из жизненных реалий, представляя высшую степень характерности, а из творческого пересоздания сложившихся литературных образов-типов, что приводит к усилению семиотической, моделирующей тенденции в литературе. Игровой статус создаваемого повышается. Одновременно типическое трансформируется в типологическое.

Другое направление изменений связано с возрастанием массовидного, которое преобладает над индивидуальным, характерным, вытесняя, нивелируя его. В этом случае типическое запечатлевает „массовидное”. „Жизненной почвой для типов в новейшей литературе, – по мнению В. А. Грехнева, – становятся не столько крупно выраженные проявления всеобъемлющих страстей или пороков, сколько усредненные формы того и другого...”<sup>2</sup>. Типическое в этом случае обнаруживает тенденцию перерождения в стереотипическое, что является характерной чертой культуры и литературы XX века<sup>3</sup>. Заметим, поиски предпринимаемые и в этом направлении, нередко опираются не только на исследование самой действительности, сколько на пересоздание традиционных образов. Возможности рассматриваемой метаморфозы генетически заложены в понятии тип, типическое. Как известно, первоначальное значение слова тип восходит к древнегреческому: образец, отпечаток. „Типическое при этом, – замечает В. Е. Хализев, – связывается с представлением о предметах стандартных, лишенных индивидуальной многоплановости, воплощающих некую повторяющуюся схему”<sup>4</sup>. Игровая стратегия на этом пути, как показывает художественный опыт Набокова, меняется.

Важная роль в художественной системе набоковских романов отведена персонажам, стремящимся преодолеть стереотипы поведения. В связи с этим отметим, что место ярко выраженного типа классической литературы в современном искусстве занимает индивидуальность, побудительные мотивы действий которой определены не столько социальными обстоятельствами, сколько импульсами и условиями индивидуального самовыражения<sup>5</sup>. В качестве одной из важнейших задач Набокова Г. Хасин полагает „полную индивидуацию”, понимаемую как „действие и процесс порождения индивидуаль-

---

<sup>2</sup> В.А. Г р е х н е в, *Словесный образ и художественное произведение*, Нижний Новгород 1997, с. 33–34.

<sup>3</sup> Стереотипизация отражает тенденцию манипулирования массовым сознанием путем воздействуя на него через рекламу, разнообразные жанры массовой литературы с их клишированными идеалами и ложными ценностями.

<sup>4</sup> В.Е. Х а л и з е в, *Теория литературы*, Москва 1999, с. 35.

<sup>5</sup> „Понятие «индивидуального», – писал Андрей Белый, – определимо новейшей гносеологией, как понятие неразложимого комплекса, где места частей личны и где целое, общее, определяемо каждый раз не суммой слагаемых, а стилем, жестом, композицией расположения; в этом смысле все индивидуальное – коллективно...”. См.: А. Б е л ы й, *Душа самосознающая*, Москва 1999, с. 86–87.

ности”<sup>6</sup>. Понятно, что индивидуации, как и стереотипизации, в романах Набокова соответствует своя игра.

Ниже мы рассмотрим два романа Набокова: *Король, дама, валет* и *Защита Лужина*. В первом случае, на наш взгляд, полнее реализована поэтика стереотипизации, во втором – индивидуализации. Сюжет первого романа, его основная коллизия, систематика образов аллюзивно восходят к роману Г. Флобера *Госпожа Бовари*, переплетаясь с реминисценциями из *Человеческой комедии* Бальзака. Известно, что Набоков посвятил роману Флобера лекцию, тщательно изучив поэтику этого произведения. У современного автора та же тема адюльтера, систематика образов определена тем же любовным треугольником, что подчеркнуто и усилено игровым названием романа. В тексте есть характерные реминисцентные внешние приметы Марты, вызывающие в сознании читателя образ Эммы Бовари: тонкий пробор и темные волосы. Как и у Эммы, у Марты, говоря словами Набокова, „пошрое и мещанское прикрито прелестью, обаянием, красотой, юркой сообразительностью, страстью к идеализации, проблесками нежности и чуткости – и еще тем, что ее короткая птичья жизнь кончается настоящей трагедией” (*Лекции...*, с. 198–199). Набоковская характеристика образа г-жи Бовари включает характерологические черты главной героини его собственного произведения. Марта, которую читатель рассматривает глазами Франца (юного провинциала, приехавшего в столичный город, чтобы, сделав карьеру, его покорить и, подобно бальзаковским героям, в нем утвердиться) – не лишена красоты и обаяния. „Чудесная, большеглазая”<sup>7</sup> спутница пожилого господина в желтых усах представляется пока еще не искушенному, но уже готовому к искушению племяннику Карла Драйера, Дамой, мадонной. Отмечая очарование Марты, автор одновременно подчеркивает ее буржуазность, объясняя слово „bourgeois” в отличие от сложившейся традиции не социальными, политэкономическими аспектами, а индивидуальной сосредоточенностью на материальной стороне жизни и верой в расхожие ценности (*Лекции...*, с. 185). Анализируя роман своего знаменитого предшественника, Набоков объясняет буржуазность „содержанием головы, а не кошелька” (*Лекции...*, с. 185). Соединение приведенных черт с аллюзивным образом Дамы не только вписывает образ Марты в сложившуюся в классической литературе типологию, но и изменяет ее, стереотипизируя.

Франц видит Марту сквозь „увлекательный туман, где поворачивалась фотографическая открытка” (II, 139), сквозь „не совсем сознательную игру мысли” (II, 139). Вместе с тем даже эта „дымка” или „романтический туман”,

---

<sup>6</sup> Г. Х а с и н, *Театр личной тайны. Русские романы Набокова*, Москва–Санкт-Петербург 2001, с. 45.

<sup>7</sup> В. В. Н а б о к о в, *Русский период*. В: его же, *Собрание сочинений в 5-ти томах*, т. II, Санкт-Петербург 1999, с. 134. Здесь и далее приводятся ссылки на это издание, том и страницы указываются в тексте.

возникающие в восприятии юного провинциала, в действительности оказываются ничем иным, как точкой зрения массовой аудитории. В восприятии Франца образ Дамы накладывается на картинку глянцевого журнала „с голой стриженной красавицей на обложке” (II, 134) и рекламных буклетов. Находясь в состоянии между сном и явью, – пишет Набоков, – он „оголил плечи даме... приделал лицо одной из тех лихих столичных красавиц, которые встречаются главным образом на ликерных и папиросных рекламах; и только тогда образ ожил: гологрудая дама подняла к пунцовым губам рюмку, покачивая ажурной ногой, с которой спадала красная туфелька без задника” (II, 139) (выделено нами – Н.В.). Красная туфелька (подарок Франца Марте) – выразительная деталь, которая будет фигурировать в описании их интимных встреч в дальнейшем, – закрепляет в сознании читателя не возвышенный образ Дамы, а рекламный стереотип. Набоков не изображает рефлексии и саморефлексии своих главных персонажей, ибо в отличие от типических героев классического романа XIX века они не способны к внутреннему развитию. Диалектическое постижение жизни, ее изменчивости им не доступно. Не случайно в планах „устранения” Драйера последний представляется Марте и Францу в виде „схематического объекта”, „неживого лица”, „болванки” (II, 248), „неподвижной жертвы, словно она уже заранее одеревенела, ждала” (II, 248). Сочетание грез и обмана, присущее флюберовским персонажам, в романе Набокова обрачивается переходом его героев от фантазий и иллюзий юности к манипулированию и жестокости зрелого возраста. Сквозь облик Дамы проступают черты холодности и жестокости. В символическом плане романа происходит метаморфоза этого образа в большую белую жабу, которая „согласно европейским суевериям, – спутница ведьм, напоминающая о смерти и мучениях грешников”. Средневековые европейцы связывали жабу „с тьмой и злом, жадностью и похотью”. Белый цвет, подчеркивая уникальность, необычность этой особи, одновременно привносит в эмблематический образ и присущие этому цвету „некоторые негативные значения – страх, трусость, капитуляцию, холодность, пустоту и бледность смерти...”<sup>8</sup>.

Практически все персонажи романа оказываются подвержены процессу омертвения и к концу произведения трансформируются в своих механических двойников: куклы, манекены, марионетки, восковые фигуры в криминальном музее. В этом же ряду оказывается и чучело жены загадочного старичка-хозяина Менетекельфареса, а также движущиеся манекены-роботы. Несмотря на ожидаемую баснословную прибыль, Драйер быстро теряет к ним интерес, так как они однообразны, „лишены души, и прелести, и значения” (II, 296). Марту сопровождает „долголягая кукла – негр во фраке” (II, 156).

История ее замужества и жизни – „семь лет холодной борьбы” – перерождается в историю попыток жестокого манипулирования человеческой жизнью и личностью. „Ей нужен был муж обмертвелый. Через семь лет она поняла,

---

<sup>8</sup> Д. Треси ддер, *Словарь символов*, Москва 1999, с. 95.

что ей нужен мертвый муж” (II, 258). Франца она воспринимает как „теплый, податливый воск, из которого можно сделать все, что захочется” (II, 150). Закономерности манипуляции в экзистенциальной сфере проявляются не только в неизбежном стремлении к контролю и подчинении личности попавшего под его воздействие человека, утрачивающего свободу индивидуального самопроявления, но и в неизбежном нивелировании его индивидуальности. Существующий в машинальном полубытии Франц, попав в сферу жестокого и хищного воздействия Марты, переживает процесс „обмертвления”. Юный провинциал, видящий все в тумане близорукости, вначале с удовольствием идентифицирует себя с манекеном в витрине драйеровского магазина, „с одной из тех молодцеватых фигур с восковыми лицами, в костюмах, выглаженных утюгом идеала, стоящих на подмостках с чуть протянутыми, согнутыми в локтях руками” (II, 183). Позднее он – веселая кукла, целый день вертящаяся у прилавка – „немой клавиатуры”, „на которой Франц репетировал свое счастье”. По мере развития сюжета романа Франц – просто „мертвая кукла” (выделено нами – Н.В.), лежащая навзничь в постели. Марта, а вместе с ней и автор, констатируют: „Своей воли у Франца уже не было, – но он преломлял ее волю по-своему” (II, 235). В конце концов он уподобляется вульгарной кукле из криминального музея восковых фигур.

Процесс „обмертвления” в романе принимает тотальный характер, затрагивая и марионеточных двойников. Во время представления драйеровских манекенов „фигуры умерли” (II, 297).

Обесмысливание бытия и личности как следствие повторяемости, нивелирования, клиширования, стереотипизации в поэтике набоковского романа выражается и благодаря использованию разнообразных способов многократного удвоения художественной реальности. Основные мотивы романа как повтор с вариациями проигрываются в персонажных снах, в игровом коде, в зеркале сознания героев и в реальном зеркале, которое холодно отражает неизменно плоский, „бесплотный” образ, „неодетое лицо” (II, 145) и не содержит намека на чарующий мир зазеркалья. Франц замечает: иностранка в синем платье и загорелый мужчина в смокинге „мелькали как повторный образ во сне, как легкий лейтмотив” (II, 291).

Одним из важнейших способов проявления индивидуального начала в современной прозе и романах Набокова становится игровое отношение к миру и личности. Эстетика Набокова претворяет экзистенциальные постулаты.

Развивая концепцию игры как экзистенции человека, Ж. П. Сартр ставил его перед выбором „быть ничем или играть, что он и делал”. Соответственно и концепция человека у экзистенциалистов оказывается неотделимой от понимания его ролевых функций, в которых, например, у Сартра преломлены взгляды на человеческое бытие как реализацию свободы и становление будущего в настоящем: „Наши роли, – пишет он в работе *Проблемы метода* (1957–60), – всегда будущие: они представляются каждому как задачи, кото-

рые надлежит выполнить, ловушки, которые нужно избежать, способности, которые необходимо развить...”<sup>9</sup>. Стремление придать игре онтологический статус сочетается у экзистенциалистов с намеренным обострением специфики игры, связанной с ее тяготением к знаковости, а также и мистифицированию<sup>10</sup>.

Игра как форма художественной условности находит многообразное применение в поэтике набоковских романов. Она вариативна и вместе с тем обладает генерирующим и структурирующим свойствами. Использование игры создает двойной масштаб восприятия и оценки художественных образов. Концепция романа формируется и осуществляет свое внутреннее развитие в связи с философией игры и многообразием проявления игрового фактора и определяемой ими игровой поэтикой. В романе мы встречаемся с театральной игрой, поведенческой, ролевой и так называемыми неспецифическими для искусства ее разновидностями (шахматной, карточной, спортивной и др.). Игра присутствует в романе как объект изображения (описаны персонажные игры в скат, карты, шахматы; театральные, сценические представления, на которых присутствуют Марта, Франц и Драйер). Она же – метафора человеческого бытия (в этом плане первостепенную роль в романах Набокова отведена шахматам).

Игра является и художественной метафорой обесмысливания жизни главных персонажей. В последнем случае используется мотив повторяемости театрального спектакля, игровых ситуаций, лишенных творческого, эвристического начала и обусловленных регламентирующим действием правил. Такая игра становится метафорой жизни, которая, по представлениям Марты, „должна идти по плану, прямо и строго, без всяких оригинальных поворотов” (II, 137). Францу присуща „не совсем сознательная игра мысли” (II, 139), склонность этой мысли принимать „новый слой сновидения за свободную действительность” (II, 143). В соответствии с экзистенциалистской онтологией игры в заключительных эпизодах романа (поездка к морю) жизнь и действительность уподобляется театральной сцене: „море – сцена, а ряды домов – ряды в театре, кресла, стулья, а там уж и стоячие места” (II, 279). Франц видит пути спасения от бессмысленности и „обмертвления” в эскейпизме, однако, будучи человеком безвольным, он способен лишь к „мнимому бегству” (II, 303).

Дальнейшее развитие проблема стереотипизации и обесмысливания бытия получает в романе Набокова *Защита Лужина*. Своеобразное развитие в этом произведении приобретает и концепция игры. На последнюю отбрасывает свою трагическую тень катастрофизм XX столетия, видоизменяя ее и сопрягая с эстетикой безобразного, нередко совершающего страшную по своим последствиям трансформацию в эстетику жесткого, что имеет непосредственное отношение к индивидуации. Иными словами, творческое становление

---

<sup>9</sup> Ж.-П. С а р т р, *Проблемы метода*, Москва 1994, с. 133.

<sup>10</sup> Там же, с. 365.

персонажей у крупнейших писателей Запада нередко оказывается связанным с трагической развязкой и, в частности, с парадигматикой самоубийства.

Самоубийство – явление столь же древнее, как и существование человека на земле. Оно неоднократно привлекало внимание ученых самых разных областей знания своей неразгаданностью. Сегодня оно рассматривается как культурный институт. „Культура превратила самоубийство в своего рода лабораторию смыслообразования – лабораторию для разрешения фундаментальных вопросов: свобода воли, бессмертие, соотношение души и тела, взаимодействие человека и Бога, индивида и общества, отношение субъекта и объекта”, – убедительно пишет известный литературовед Ирина Паперно<sup>11</sup>.

Описывая драму современных героев, В. Набоков в романе *Защита Лужина*, нацеливает читателя на философское осмысление модели познания мира и самооценки персонажей. Характерно, что автор не описывает детально самого акта самоубийства своего героя. Оно совершается за „закрытыми дверьми” и представляет собой один из вариантов так называемого „идеологического самоубийства”<sup>12</sup>.

Роман *Защита Лужина*, как неоднократно отмечали его исследователи, самим названием своим отсылает к шахматной игре, в которой гениальный шахматист „священнодействует”<sup>13</sup> и которая становится смыслом его существования. В этой связи принципиальное значение имеет композиционное построение романа, в котором на фоне дошахматного детства и послешахматного существования Лужина выделяется центральная часть, рассказывающая о его жизни. Эти условно обозначенные фазы внешахматной жизни Лужина определяют отношения, характерные для экзистенциалистской оппозиции „Я” – „Другие”. В действительном мире он воспринимается как „феномен – явление странное, несколько уродливое” (с. 66). Разорвать замкнутый круг стереотипизированного мира, совершая выход в сферу уродливого, – еще один вариант возможного решения, однако оно не вполне удовлетворит Набокова.

Реальность, которую пытается понять Лужин, сопоставляется им с шахматной действительностью, и герой предпринимает попытки наложить закономерности игры на процессы действительного мира. Голос реальности он слушает „сквозь... шахматные мысли” (с. 81). Его чувство, стремление быть ближе к невесте „приобрело шахматный оттенок” (с. 90), сон становится „тенью его подлинной шахматной жизни” (с. 92). Он страдает от шахматной бессонницы (с. 92), доверяется шахматной фортуне (с. 93). Шахматы становятся высшим смыслом, эмблемой должного существования Лужина. Набо-

---

<sup>11</sup> И. Паперно, *Самоубийство как культурный институт*, Москва 1999, с. 6.

<sup>12</sup> Там же, с. 170.

<sup>13</sup> В. Набоков, *Защита Лужина*. В: его же, *Избранные произведения*, Москва 1989, с. 49. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте, с указанием в скобках номера страницы.



ков мифологизирует этот эмблематический образ, дополняя его соотносимым с ним зеркалом памяти, с его эффектом многократного отражения и обратной, бесконечно суживающейся перспективой, а также метафорическим образом свечи как символа жизни. „Единственное, что он знал достоверно, это то, что спокон века играет в шахматы, – и в темноте памяти, как в двух зеркалах, отражающих свечу, была только суживающаяся, светлая перспектива: Лужин за шахматной доской, и опять Лужин за шахматной доской, только поменьше, и потом еще меньше, и так далее, бесконечное число раз” (с. 93).

Мир шахмат разрастается до размеров беспощадной *шахматной вселенной* (с. 95), в которой герой обнаруживает как „ужас *шахматных бездн*” (с. 96), так и присутствие *шахматных богов* (с. 98). „Брачный приговор” и болезнь стали своеобразной границей, за которой его ждет вязкое, бытовое окружение. Он мучительно пытается предугадать конечную цель „коварной комбинации” своей жизни и смысла существования. Однако живая игра действительных сил плохо прочитывалась с помощью шахматного кода. Скука, неразгаданность сложной, лукавой и враждебной игры жизни, в которой он не может уловить „ни намека на следующий ход” (с. 151), передаются Набоковым через кафкианский аллюзивный мотив одиночества голого человека, заброшенного в этом мире, и дрожащего на вселенском ветру. Лужин предпринимает попытки эскейпизма, но они оказываются ложным ходом, ошибочной защитой. Утратив высший смысл жизни, доведенный до отчаяния „скукой жизни”, недавно прославленный шахматист принимает решение „выпасть из игры” (с. 167) и выбрасывается из окна. Это так называемое „сознательное самоубийство («с рассудка»)»<sup>14</sup>, имеющее свою внутреннюю логику, однако не оставляет следа ни в памяти, ни в вечности. Роман завершает симптоматическая фраза: „...Никакого Александра Ивановича не было” (с. 170). Обращает на себя внимание то, что герой единственный раз на протяжении всего романа и именно в этом заключительном эпизоде назван по имени. Как известно, начало и конец романа принадлежат к сильным позициям текста. Таким финалом подчеркивается стремление автора и его персонажа оставить в памяти читателя образ великого шахматиста Лужина – оригинальную, индивидуальную личность.

Лужин пытается приложить к реальности шахматный код, предполагающий выбор жестких комбинаций заранее обдуманной партии, по игровым законам которой он стремится понять и „обыграть” сопротивляющуюся реальность. Набоков подчеркивает специфику шахматной игры, в которой азарт играет подчиненную роль, уступая место трезвому расчету и аналитической способности вычислить планы противника. „Шахматная идея” осмысленности жизни, не поддающейся жесткому моделированию, оказывается несостоятельной. Овладеть иным кодом общения шахматный гений набоковского романа оказался не способен. Самоубийство Лужина в этом плане можно

---

<sup>14</sup> И. Паперно, указ. соч., с. 180.

интерпретировать как кризис самой идеи познания и одновременно как кризис утраты высшего смысла жизни. Вместе с тем это и протест против погружения в обыденное, стереотипизированное мещанское бытие. Позитивные результаты преодоления стереотипности – прерогатива дальнейших творческих исканий героев последующих произведений Набокова: *Приглашение на казнь*, *Дар* и других, в которых судьбы персонажей связаны с созданием подлинно художественной реальности и идеей житнетворчества.