

Н.А. Васютина
Россия, Барнаул,
Алтайская государственная педагогическая академия
Научный руководитель к.ф.н., доцент Н.И. Завгородняя

ХРОНОТОП В МАЛОЙ ПРОЗЕ В. НАБОКОВА: «КАРТОГРАФИЧЕСКИЙ» И «ВИТРАЖНЫЙ» АСПЕКТЫ

В российском литературоведении, как известно, проблемой хронотопа занимался М.М. Бахтин. Хотя впервые данный термин был употреблен и обоснован в теории относительности А. Эйнштейна. Понятие хронотопа Бахтин определяет как существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе [2, с. 200].

В художественной системе Владимира Набокова, как писателя XX века, присутствуют особые черты и приёмы, такие как картографирование и витражный компонент в модели мира. Под «витражностью» мы будем понимать способ изображения пространства – сквозь своеобразную «матрицу», с помощью которой герой переносится в свое прошлое. Под принципом картографирования – систему создания художественного пространства через воспроизведение своеобразной авторской «карты» описываемой местности. С понятиями витражности и картографирования, впрочем, не выделяя их как системообразующие элементы, работали такие исследователи как Р.Д. Джонсон, который в книге «Миры и антимир» Владимира Набокова» изложил свой взгляд на витражность, М.Д. Шраер в исследовании – «Набоков: темы и вариации» изложил свой взгляд и ввел понятие « картографирование».

Как пишет Джонсон, тексту Набокова свойственна «картина в картине, удаляющая мир, вставленный в мир мастерски» [3, с. 155]. Данная метафорическая топография определяет локусы многих произведений Владимира Набокова. Важно также, что художественному миру писателя принадлежит особая «набоковская» космология, которая строится по следующим моделям:

1. Наличие иерархии в уровнях реальности, множественность сфер бытия, организованных в нисходящем порядке.
2. Каждая сфера бытия проистекает от высшей сферы и устанавливается в своей реальности.
3. Каждая сфера бытия – образ или выражение на низшем уровне сферы высшей, и каждая индивидуальная реальность – образ или выражение, соотносимые с реальностью высшей сферы. Отношения архетипа и образа проходят через всю систему.
4. В прозе Набокова часто обыгрывается видение реальности сквозь «цветные стёкла». Эта тема тесно связана с детскими воспоминаниями Набокова о витражных стёклышках на веранде Вырской усадьбы и, конечно, о витражах дома на Большой Морской. До наших дней великолепно

сохранились витражи, сделанные по заказу в рижской мастерской Тоде, между вторым и третьим этажами, а также фрагменты витражей над парадными дверями. Когда в советские годы сестра писателя, Елена Владимировна, приехала в Ленинград, она первым делом захотела подняться по лестнице, чтобы увидеть эти уникальные витражи.

5. Орнаментальное сплетение темы, сюжета и лейтмотивов. Тема, которая в общем смысле реализует сюжет произведения, охвачена в миниатюре лейтмотивом, искусно резюмирующее целое.

6. Устойчивый игровой хронотоп: «Заклинать и оживлять былое я научился Бог весть в какие ранние годы – ещё тогда, когда в сущности никакого былого и не было. Эта страстная элегия памяти не лишена, мне кажется, патологической подоплёки – уж чересчур ярко воспроизводятся в наполненном солнцем мозгу разноцветные стёкла веранды», и гонг, зовущий к завтраку, и то, что всегда тронешь проходя – пружинистое круглое место в голубом сукне карточного столика, которое при нажатии большого пальца с приятной спазмой мгновенно выгоняет тайный ящичек, где лежат красные и зелёные фишки и какой-то ключик, отделённый навеки от всеми забытого, может быть и тогда уже не существовавшего замка» [6, с. 470].

7. Особенностью набоковского текста является и то, что автор совмещает пространство «реальности» с элементами инобытия, в силу чего формируется многомерность художественного пространства. В произведениях Набокова подчеркивается присутствие границы между двумя пространствами. Указание на это присутствие расширяет рамки модели мира, что достигается за счет авторских намеков и актуализации символики. Наиболее частотной границей является в набоковской прозе и поэзии метафора «смерть-границы», «сон-граница», «день-ночь», причем для Набоков ночь – время творчества, приближающее человека к богу [3, с. 156-157].

Один из лучших рассказов Набокова – «Круг». Писатель в нем воссоздает от имени своего героя Иннокентия не картину прошлого, а впечатление от картины, верно передавая свойство человеческой памяти: тот мир, в котором жил герой, ушел, но осталось сильное ощущение его как бы под водой. Прошлое время оживает не только в сознании, но и в кончиках пальцев, зрении. Герой пытается разглядеть пространство прошлого, но видит «газовый узор занавески». Набоков не дает четкого видения предмета в пространстве, а как бы старается разглядеть прошлое, но все время на пути его чувств «вуаль», «газовый узор занавески». Один из повторяющихся элементов в хронотопе Набокова – отражение прошлого времени в воде, где видны черные громады и вдруг – молочное облако черемухи среди хвои. Герой ощущает безвозвратность прошлого, любая «вуаль» только подчеркивает и, как это ни парадоксально, проясняет недостижимость перспективы.

Читая, мы чувствуем себя внутри «комнатного космоса». Размыта пространственно-временная граница между иллюзией и реальностью мира вещей и ощущения переплетаются в чудный узор. Предметы в пространстве несут свою тайну: стекло дверей преобразилось в освещенное золотой зыбью

ночное море, клетчатая тетрадь похожа на человека, изменившего положение во сне. Все вещи в пространстве набоковского текста обладают определенным настроением. Пространство сознания героя дремлет, но одновременно слышит звуки улицы и представляет, что происходит в гостинице, время в рассказе застыло, его нет. Герой отгородился, с одной стороны, от пространства реальности, с другой, он «с дотошной отчетливостью» представляет витрины магазинов, голые ветки деревьев. Для него нет реального пространства действия, есть только ощущение от этих предметов. Неожиданно в рассказе появляется время и начинает медленно течь. Писатель, чтобы передать психическую перемену в состоянии героя, заставляет время двигаться.

В пространстве рассказа символическую роль играет цифра «8». Героя привлекает пространство за окном. Он видит велосипед, колеса которого напоминают «8», герой восемь лет любит чужую жену, у него восемь попутчиков и т.д. Пространство рассказа удивительно напоминает любимую Набоковым бабочку, которая как бы делит его, пространство, на светлую и темную стороны.

Точно также, как любой старый путеводитель по местности, городу или стране, текст становится остранным, графическим, описанием того живого мира, который уже не существует в прежнем виде, в котором его застал автор такого путеводителя. Набоковский «Путеводитель по Берлину» – будущее воспоминание о пространстве настоящего. Он обладает этим внутренним свойством – он становится выверенным изображением пространства для будущего самоотстранения.

М.Д. Шраер проводит параллель набоковского «Путеводителя» с дантовской «Божественной комедией». Об этом говорит сам ход прогулки. Данте за собой ведет поэт Вергилий. Рассказчик в «Путеводителе по Берлину», который ведет своего приятеля по городу – тоже писатель, как можно заключить из нескольких его замечаний о природе художественного творчества. Примечательно, что первая часть экскурсии по Берлину сосредотачивается на канализационных трубах: «Перед домом, где я живу, лежит вдоль панели огромная черная труба, и на аршин подалее – другая, а там – третья, четвертая: железные кишки улиц, еще праздно, еще не спущенные в земляные глубины, под асфальт [6, с. 78]. Получается, что выражение «земляные глубины» относит читателя к дантовскому аду. В то время как в тексте «Труб» описаны мальчики, на четвереньках ползущие по inferнальным кишкам земли, в третьей главе «Работы», встречается аллюзия на пытки, которым подвергаются людские души в аду: «Но, быть может, прекраснее всего блаженные, в Потехах и извилинах, туши, наваленные на грузовик, и человек в белом переднике, в кожаном капюшоне с долгим затыльником, который берет тяжкую ношу на спину и, сгорбившись, несет ее через панель в румяную лавку мясника». Мотивы Дантова Ада, погруженные в контекст Веймарского Берлина, где достиг расцвета экспрессионистический кинематограф с его смесью ужаса и абсурда – здесь находят отражение в лавке мясника. Позднее, продвижение в

сторону Рая подчеркнуто пародийной ссылкой: «Молодой пекарь в колпаке промахнул на трехколесном велосипеде: есть что-то ангельское в человеке, осыпанном мукой» [6, с. 115]. Хотя «Путеводитель по Берлину» не содержит эквивалента Чистилища Данте, пародийные аллюзии достигают наивысшей точки развития в предпоследней виньетке, «Эдеме», по сути – пародии на Рай. Фактически «Эдем» – это последняя часть экскурсии, ее главная цель. Рай в набоковском путеводителе по Берлину расположен в знаменитом Берлинском зоосаде. Картографируя Эдем, Набоков снова обращается к иронии: «Если церковь говорит нам о Евангелиях, то зоологические сады напоминают нам о торжественном и нежном начале Ветхого Завета. Жаль только, что этот искусственный рай – весь в решетках, но, правда, не будь оград, лев пожрал бы ланей. Все же это, конечно, рай – поскольку человек способен рай восстановить» [6, с. 119]. Дальнейшее «восстановление» гармонии пространств Набокова видится в возможностях кинематографической поэтики, посредством которой набоковские витражи и узоры приобретают динамическое качество.

Список литературы

1. Александров А.А. Набоков и потусторонность. – СПб.: Алетейя, 1999. – 313 с.
2. Бахтин М.М. Эпос и роман. - СПб.: Азбука, 2000. – 301с.
3. Джонсон Р.Д. Миры и антимирy Владимира Набокова. - СПб.: Азбука, 2011. – 320 с.
4. Ерофеев В.В. Русская проза Владимира Набокова. – М.: Флинта, 1999. – 200 с.
5. Шраер М.Д. Набоков: темы и вариации. – СПб. :Академический Проект, 2000. — 376 с.
6. Набоков В.В. Рассказы. – М.: Современник, 1991. – 650 с.