

№3 2009 год

Стехов Алексей Викторович, аспирант кафедры истории классической русской литературы Российского государственного гуманитарного университета, учитель литературы интеграционной школы №1321 «Ковчег» (г. Москва).
e-mail: alexey.stekhov@gmail.com

Стратегия литературного образования и тактика чтения В. Набокова в книге «Николай Гоголь».

Художественное образование и эстетическое воспитание следует строить на взаимопонимании и общении, предметом которого является произведение искусства. Приобщаясь к многообразным культурным ценностям разных времен и народов, зафиксированным в произведениях искусства, человек обретает свое неповторимое место в их границах, «в зоне контакта» с «чужими» этическими и эстетическими смыслами. В частности, художественная литература как вид эстетической деятельности – «один из духовных инструментов движения к тому, чтобы самому обнаружить себя в действительном испытании жизни, уникальном, которое испытал только ты, и кроме тебя и за тебя никто извлечь истину из этого испытания не сможет» [1].

В этом отношении интересны эстетические взгляды Владимира Набокова и его пример «извлечения истины» из чтения-испытания и встречи с художественным миром Н. В. Гоголя. Во-первых, у Набокова был довольно уникальный педагогический опыт. Почти все время своего проживания в США (1940—1959) он преподавал русский язык и литературу (русскую и европейскую) в американских учебных заведениях. Сначала в Уэлслийском колледже (1941—1948), затем в Корнелльском университете (1948—1959). Во-вторых, педагогическая деятельность Набокова сочеталась с писательской, что отразилось на выборе и представлении произведений того или иного писателя американским студентам. В лекции о Достоевском была такая установка автора: «Во мне слишком мало от академического профессора, чтобы преподавать то, что мне не нравится» [2]. Помимо лекционного наследия Набокову принадлежит ряд статей, которые свидетельствуют о том, что проблема чтения и восприятия произведений искусства становится центральной в его эстетической системе («О хороших читателях и хороших писателях», «Искусство литературы и здравый смысл»). В-третьих, книга В. Набокова «Николай Гоголь» (1944) в англоязычном мире «сделала для Гоголя больше, чем любая другая» [3, 68]. Заказанная как популярное учебное пособие для американских студентов о жизни и творчестве наименее известного в то время русского классика, книга «Николай Гоголь» не только способствовала признанию писателя-эмигранта и укрепила его позиции в США, но и стала одним из основных источников для рассмотрения эстетических позиций Набокова. А выдержки из Гоголя, переведённые самим Набоковым, и «поныне остаются единственными версиями переводов, способных объяснить англоязычному читателю, почему русские ставят Гоголя так высоко» [3, 71]. В течение всего времени преподавания в американских колледжах и университетах Набокову сопутствовал успех и признание. Преподавание европейской литературы в Корнелльском университете способствовало тому, что Набоков к концу пятидесятых годов стал самым популярным в университете. Его лекции и семинары привлекали самых разных студентов, а по количеству слушателей с ним соперничали лишь занятия народным пением. В чем заключался секрет преподавательского успеха Набокова, ведь он всегда от начала до конца зачитывал лекцию по готовому тексту? С одной стороны, в умении великолепно владеть

аудиторией. Даже читая с листа, Набоков постоянно следил за своим голосом и взглядом, его поведение на кафедре убеждало слушателей, что он говорит свободно, пользуясь своей великолепно организованной памятью и лишь иногда прибегая к записям [3, 132]. Он был «исключительным актёром, который умел создать впечатление, что он разглашает тайну, открывает самую суть вещей: мы думали, что он откроет нам всё» [3, 207]. Один студент писал о лекциях Набокова по писательскому мастерству: «Не помню, чтобы я что-то записывал. Это было бы все равно, что пытаться конспектировать, пока Микеланджело рассказывает, как он задумал и расписал своды Сикстинской капеллы. В любом случае, это не были лекции в привычном смысле слова. Он делился с нами своей творческой энергией и опытом. Никогда ещё ни один преподаватель не предлагал такого богатого материала, но конспектировать его лекции было невозможно – всё равно, что взять молоток и попытаться наделать из «“роллс-ройса” консервных банок» [3, 41].

С другой стороны, удивлял сам метод анализа великих произведений художественной литературы, а также требования к её читателям. Позже Набоков вспоминал, что его подход «раздражал или озадачивал студентов-литературоведов (и их преподавателей), которые привыкли к “серьёзным” курсам, нашпигованным “тенденциями”, и “школами”, и “мифами”, и “символами”, и “социальным подтекстом” и ещё призрачно-пугающей штукой, именуемой “духовный климат”. В действительности эти “серьёзные” курсы были лёгкими, потому что от студентов требовалось знать не книги, а о книгах. На моих занятиях читатели должны были обсуждать конкретные детали, а не общие идеи» [3, 208]. Читатель, по мнению Набокова, должен замечать детали в читаемой книге, так как внимание к деталям – универсальный принцип познания многообразия не только литературных миров, но и окружающего мира. Как и в окружающей нас действительности, так и в виртуальных мирах искусства частность живее обобщения, сочетание индивидуальных особенностей вернее пробуждает воображение и любопытство, что в свою очередь открывает новые горизонты восприятия и активизирует самобытность читателя, зрителя, слушателя. С этой точки зрения общие идеи не важны, так как самое увлекательное заключается в постижении индивидуальной магии писателя, а это возможно только путём изучения стиля, образности, ценностной структуры произведения. «Писателя можно оценивать, – утверждает Набоков, – с трёх точек зрения: как рассказчика, как учителя, как волшебника. Все трое – рассказчик, учитель, волшебник – сходятся в крупном писателе, но крупным он станет, когда первую скрипку играет волшебник» [4, 28]. «Волшебство» означало способность писателя «оживить» любую деталь изобретённого воображением мира. В этом случае трагедия Н. В. Гоголя как писателя, его неудача с продолжением «Мёртвых душ», основывалась на том, что он «утратил волшебную способность творить жизнь из ничего» [5, 498]. Однако будет неверным сказать, что Набоков исключает этическое из мира эстетического и в частности Гоголя: «Я никогда не думал отрицать нравственное воздействие искусства, которое определенно является врождённым всякому истинному его произведению. То, что я отрицаю, – и за это я готов биться до последней капли чернил, – это намеренное морализаторство, на мой взгляд изничтожающее в произведении, как бы хорошо оно ни было написано, последние следы искусства. В «Шинели» присутствует глубокая мораль, которую я попытался передать в моей книге, но мораль эта определённно не имеет ничего общего с дешёвой политической пропагандой, которую пытались выдать из повести или, скорее, вдавить в неё некоторые жившие в России девятнадцатого столетия чрезмерно ретивые поклонники Гоголя, совершая, на мой взгляд, насилие и над повестью, и над самим понятием искусства» [3, 70]. В книге «Николай Гоголь» истинная «идея» повести «Шинель» определяется так: «Что-то очень дурно устроено в мире, а люди – тихо помешанные, они стремятся к цели, которая кажется им очень важной, в то время как абсурдно-логическая сила удерживает их за никому не нужными занятиями. <...> В мире тщеты,

тщетного смирения и тщетного господства высшая степень того, чего могут достичь страсть, желание, творческий импульс, – это новая шинель, перед которой преклонят колени и портные, и заказчики» [5, 506]. По мнению Набокова, повесть Гоголя гораздо значительнее темы социального обличения, идеи бесчеловечной среды и «очеловеченной» жертвы в лице Акакия Акакиевича. Провозглашая «абсурд» любимой музой Гоголя, Набоков делает важное уточнение, что абсурдное (не причудливое, не комическое) у писателя граничит с трагическим. Под «абсурдным» Набоков понимает такую ситуацию, когда «нечто, вызывающее жалость», то, что «в менее уродливом мире связано с самыми высокими стремлениями человека, с глубочайшими его страданиями, с самыми сильными страстями» оказывается в «кошмарном, безответственном гоголевском мире». Именно тогда «жалкое существо» Акакий Акакиевич становится абсурдно трагичным, потому что как человек он был порожден теми силами, которые находятся в таком контрасте с его человечностью [5, 504].

Отрицая возможность рассмотрения Гоголя в качестве реалиста или сатирика, Набоков объявляет его критиком не конкретных социальных условий и ситуаций, а «универсального порока омертвелой восприимчивости» [3, 69] – пошлости. Здесь стоит вспомнить, что Д. Святополк-Мирский упоминает «непереводимое русское слово “пошлость”» (которое Набоков пытался ввести в английский язык), обозначающее «тот аспект, под которым [Гоголь] видит действительность» [6, 269].

Книга Д. Святополка-Мирского «История русской литературы» (1927) вышла за семнадцать лет до книги Набокова и была единственным англоязычным исследованием, которое удостоилось упоминания в «Николае Гоголе». В письме к редактору Роберту Глауберу издательства «Альфред А. Кнопф», опубликовавшего книгу Д. Святополк-Мирского в Америке, Набоков писал: «Да, я большой почитатель работы Мирского. В сущности, я считаю ее лучшей историей русской литературы, когда-либо написанной на каком-либо языке, включая русский, причем лучшей с большим отрывом» [7].

Д. Святополк-Мирский во многом расходится со своими англоязычными предшественниками, видящими в Гоголе «отца русского реализма» или сатирика, обличающего пороки общества. Утверждая первенство искусства, критик подмечает новые черты в поэтики классика: «Произведения Гоголя были сатирическими, но не в обычном смысле. Это была не объективная, а субъективная сатира. Его персонажи были не реалистическими карикатурами на явления внешнего мира, но карикатурами на фауну его собственной души. Они были экстраполяцией “уродств” и “пороков” автора: “Ревизор” и “Мертвые души” были сатирой на Россию и человечество, только поскольку и Россия, и человечество в этом “я” отражались» [6, 260–261]. Если сопоставить идеи Мирского с положениями книги Набокова, то легко заметить интертекстуальную связь. Например, вышеупомянутое утверждение Мирского повторяется у Набокова: «Персонажи “Ревизора” <...> реальны лишь в том смысле, что они реальные создания фантазии Гоголя», «ведь только тень Гоголя жила подлинной жизнью – жизнью его книг, а в них он был гениальным актёром» [5, 434; 423]. Всё, что Д. Святополк-Мирский открыл и подметил в мире и природе гоголевского творчества, Набоков использует в своей книге: главная черта гоголевского стиля – словесная выразительность; гоголевское воображение – нечто «вулканическое», самосозидающее; необычная острота и живость гоголевского зрения (ср.: по Набокову, до Гоголя литература была «подслеповатой» [5, 465]); пошлость, определяющая угол зрения, под которым Гоголь видит действительность; Чичиков – воплощение пошлости; «волшебное умение создать комическое искусство из ничего» [6, 271].

Англоязычные оценки творчества Гоголя, существовавшие до Набокова, представляли собой (за исключением Д. Святополка-Мирского) наивно-реалистические читательские реакции, повторяющие точки зрения русской критики, к тому же, были усеяны фактографическими

ошибками. Так, Изабель Гэпруд (Набоков осмеял её как переводчика и назвал «Гэпруд») в 1902 году объявила, что гоголевские «типы» в «Мертвых душах» «такие же живые, такие же правдивые, для тех, кто знает сегодняшнюю Россию, как тогда, когда они были впервые представлены восторженной русской публике в 1847 году [!]» [8].

Таким образом, приглашение написать книгу, знакомящую англоязычного читателя с Гоголем, предоставило много возможностей подорвать широко распространенную школьную версию о Гоголе как о сатирике и юмористе и попытаться ликвидировать «невероятные стечения обстоятельств», способствующие продвижению «одного из величайших ирреалистов в мировой литературе на пост какого-то столоначальника русского реализма» [9, ii].

Согласно мнению Набокова, «подлинное царство Гоголя» – «потусторонний мир» существ и предметов сна, которые «выскакивают при каждом повороте пьесы (романа или рассказа), чтобы на миг блеснуть своим жизнеподобием» [5, 441;434]. Они составляют «не подвластный здравому смыслу задний план» [5, 442], который призван принимать угрожающие размеры на поверхности его прозы. Читателю требуется внимательно следить за «внезапной сменой точки зрения», так как сдвиг с переднего плана на мимолетно-ощутимый задний план – «самая основа его искусства», что и сделало Гоголя «самым великим писателем, которого до сих пор произвела Россия» [5, 503].

Набоков восхищался воображением Гоголя и его удивительной особенностью к «спонтанному зарождению» [5, 463] в тексте произведений без конкретного намерения толп «гомункулов» [5, 437;459], «сперматозоидов мозга» [5, 440]. Бурная фантазия Гоголя могла довести его до сумасшествия. Он жаловался современникам, что всё окружающее приводит его в смятение: «Я, например, вижу, что кто-нибудь спотыкнулся; тотчас же воображение за это ухва-титя, начнет развивать – и все в самых страшных призраках. Они до того меня мучат, что не дают спать и совершенно истощают мои силы» [10]. Набоков на протяжении всей книги рукоплещет особенностям воображения Гоголя и единожды называет характерный стилистический прием его произведений – «типично гоголевский плеоназм» [5, 458].

Термин «плеоназм» означает избыточность языка (от греч. “pleonazein” «иметь в избытке»), «быть более, чем достаточно»). Гоголевский плеоназм состоит из неожиданных воскресших в памяти образов, не имеющих ничего общего с основным событием, но связанных посредством ассоциации с идеями, настроением, визуальным рядом. Иногда кажется, что событийно не значащие ситуации вкрадываются в такие образы из другой реальности, ничего не имеющей общего с художественным миром произведения. Как в девятой главе «Мёртвых душ» «дремавший» провинциальный город заговорил, когда разошлись слухи о покупке мёртвых душ: «Показался какой-то Сысой Пафнутьевич и Макдональд Карлович [редкостное, чтобы не сказать больше, имя, но необходимое тут, чтобы подчеркнуть крайнюю отрешенность от жизни и, следовательно, ирреальность этого персонажа, сон во сне, так сказать – комм. Набокова], о которых и не слышно было никогда; в гостиных заторчал какой-то длинный, длинный, с простреленною рукою, такого высокого роста, какого даже и не видано было» [5, 463].

В других местах многословные отступления создаются с помощью метафорических и сравнительных оборотов, так, например, Гоголь (в комментированном переводе Набокова) сравнивает провинциальных господ на вечеринке у губернатора с мухами, облепившими кусочки сахара:

«Черные фраки мелькали и носились врознь и кучами там и там, как носятся мухи на белом сияющем рафинаде в пору жаркого июльского лета, когда старая ключница [вот она!] рубит и делит его на сверкающие обломки перед открытым окном; дети [вот и второе поколение!] все глядят, собравшись вокруг, следя любопытно за движениями жестких рук её, подымающих молот, а воздушные эскадроны мух, поднятые легким воздухом <...>, влетают смело, как полные хозяева, и, пользуясь подслеповатостью старухи и солнцем, беспокоящим глаза её, обсыпают лакомые

куски, где вразбитную, где густыми кучами» [5, 460].

Метонимия «черные фраки» указывает на полное отсутствие, бестелесность их обладателей, но конкретный зрительный образ, включающий также белые рубашки, и соответствующие лексические коннотации («мелькали», «носились врознь и кучами») приводят к метаморфозе – мухи на сахаре. Чтобы отчетливо представить себе этих домашних паразитов и услышать их гул, читатель должен быть сосредоточен на изменении точки зрения, на сменах зрительных планов. Следует отметить, что Набоков иногда осознанно копирует и расширяет гоголевские художественные приемы плеоназма. Следуя примеру гоголевского текста с предельной детализацией, Набоков позволяет инерции воображения отклониться в собственные краткие описания. Наблюдение относительно сравнения господ в чёрных фраках с мухами резюмируется так: «Несколько лет назад на регбийном матче в Англии я видел, как великолепный Оболенский на бегу отбил мяч ногой и, тут же передумав, в броске поймал его руками... Нечто подобное по мастерству демонстрирует здесь и Николай Васильевич» [5, 460–461]

Плеоназм Набокова, по мнению исследователей, гораздо больше ориентирован на концепцию, чем бессвязные метаморфозы образов у Гоголя [11]. Это связано с тем, что Набоков сфокусировал своё внимание на тех гоголевских особенностях, которые были существенны для его собственных произведений: «Он близок не столько к пёстрому конгломерату, каким является реальный Гоголь, сколько к изысканному прото-Набокову, которого он извлекает из этой неподатливой руды» [3, 69].

Когда в 1952 году Набоков писал по-русски предисловие к сборнику Гоголя «Петербургские повести», то резюмировал основную причину сосредоточения на художественном своеобразии прозы этого писателя: «Сколько бы раз в жизни кочевник-читатель не оказывался случайно у полки с живым растрепанным томом Гоголя (среди многих совершенно целых, но мертвых книжонок), Гоголь всегда его поразит своей волшебной обновляющей новизной, своими все глубже вскрывающимися слоями смысла. Точно проснулся человек посреди лунной ночи у себя в дрянном, поперечно-полосатом номере и, до того как снова забыться, услышал за тонкой, тающей в сером свете стеной как бы приглушенные звуки тихо и, на первый прислух, смешливо настроенного оркестра: пустяковые и вместе с тем бесконечно важные речи; смесь странных, прерывистых голосов, то с истерическим треском расправляемых крыльев, то с ночным озабоченным бормотанием обсуждающих человеческое бытие. В этом соприкосновении с какой-то смежной вселенной и состоит, мне кажется, мгновенно воспринимаемая магия и вечно пребывающее значение “Петербургских повестей”» [9, vi–vii]. Это пример того, как после прочтения Гоголя «глаза могут гоголизироваться» [5, 506]. Читатель же испытывает особое удовольствие от того, что при помощи рациональной речи познает тайны иррационального [5, 443].

Особенность подхода Набокова заключается в фиксации таких текстуальных данных универсального порядка, которые могут быть восприняты эстетически каждым читателем. Стремление же «ощущать детали» определяет наиболее адекватный и универсальный способ чтения для Набокова – «чтение позвоночником». Для того чтобы погрузиться в магию писателя, «мудрый читатель прочтёт книгу не сердцем и не столько даже умом, а позвоночником. Именно тут возникает контрольный холодок, хотя, читая книгу, мы должны держаться слегка отрешённо, не сокращая дистанции» [4, 29]. Возможность учитывать «живой» естественный психосоматический читательский опыт способствует обеспечению полноценного эстетического созерцания произведения как целого. Поэтому как книга «Николай Гоголь», так и лекции Набокова по русской и зарубежной литературе направлены на формирование культуры читательского восприятия.

Цитируемая литература:

- [1] Мамардашвили М. К. Литературная критика как акт чтения // Мамардашвили М. К. Как я понимаю философию. М., 1992. С. 162.
- [2] Набоков В. В. Лекции по русской литературе. М., 1998. С. 176.
- [3] Бойд Б. Владимир Набоков: американские годы: Биография. М.; СПб., 2004.
- [4] Набоков В. В. О хороших читателях и хороших писателях // Набоков В. В. Лекции по зарубежной литературе. М., 1998. С. 23–29.
- [5] Набоков В. В. Николай Гоголь // Набоков В. В. Собрание сочинений американского периода: В 5 т. Т. 1. СПб., 2000. С. 400–522.
- [6] Святополк-Мирский Д. Гоголь // Святополк-Мирский Д. История русской литературы с древнейших времен по 1925 год. Новосибирск, 2005. С. 269.
- [7] «Я не был легкомысленной жар-птицей, а наоборот, строгим моралистом...» Из писем Владимира Набокова // Вопросы литературы. 1995. Вып. 4. С. 191.
- [8] Цит. по: Fanger D. Nabokov and Gogol // The Garland Companion to Vladimir Nabokov. New York; London, 1995. P. 423.
- [9] Набоков В. [Предисловие] // Гоголь Н. В. Петербургские повести. Нью-Йорк: Издательство им. Чехова, 1952. С. i–vii
- [10] Цит. по: Вересаев В. В. Гоголь в жизни: Систематический свод подлинных свидетельств современников. М., 1990. С. 448.
- [11] См.: Sweeney S. E. Nabokov's Amphiphorical Gestures // Studies in Twentieth-Century Literature. 1987. №2. P. 189–211; Toker L. Nabokov's Nikolai Gogol: Doing Things in Style // Nabokov at Cornell. Ithaca. 2003. P. 136–147.