УДК 882

О.А. Дмитриенко

ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЕ ИСТОЧНИКИ ОБРАЗА ГЛАВНОГО ГЕРОЯ В РОМАНЕ НАБОКОВА «ПРИГЛАШЕНИЕ НА КАЗНЬ» (1938)

В статье выявляются интермедиальные источники художественного образа главного героя романа Набокова «Приглашение на казнь». Исследуется поэтика визуализации метафизических идей, восходящих к неоплатонизму, определяющих сущность Цинцинната Ц. Изучается опыт локальной транспозиции языка визуального искусства на язык литературы, переноса стратегий семиотизации и символизации из живописи в литературу.

Интермедиальное взаимодействие, светофаническая живопись, портрет узника как синхронный текст живописного полотна.

The article deals with the intermedial sources of the main character's image in the novel "Invitation to the Beheading" by Nabokov. The poetic of visualization of metaphysical ideas is analyzed. The local transfer of the means of visual arts to the literature as well as the strategies of semiotization and symbolization from paintings to literature are studied in the paper.

Intermedial interaction, prisoner's portrait as a synchronic text of an artistic work of art.

В романе «Отчаянье» (1930 – 1931) Набоков, передоверяя герою-рассказчику размышления о границах литературы как вида искусств, пишет: «по самой природе своей, слово не может полностью изобразить сходство двух человеческих лиц, – следовало бы написать их рядом не словами, а красками, и тогда зрителю было бы ясно, о чем речь. Высшая мечта автора: превратить читателя в зрителя, – достигается ли это когда-нибудь?» [9, с. 342]. Это утверждение обращает внимание на одну из эстетических установок прозы Набокова – интермедиальность.

Понятие «интермедиальность» имеет широкое толкование в современном литературоведении [6], [7], [8], [11], [12]. Интермедиальность – это и расширенное понимание термина интертекстуальность; и явление межтекстовых связей в художественном произведении, возникающее в результате взаимодействия разных видов искусств, когда «текстом» становится другой вид искусства; и феномен полифоничности – особой формы диалога культур, осуществляемой посредством взаимопроникновения художественных референций (художественных образов, стилистических приемов, композиционных закономерностей). Представляется, что определяющим для термина является сформулированное Ю.М. Лотманом положение о «полиглотизме» любой культуры: «Культура в принципе полиглотична, и тексты ее всегда реализуются в пространстве как минимум двух семиотических систем. Слияние слова и музыки, слова и жеста в едином ритуальном тексте было отмечено академиком А.Н. Веселовским, как «первобытный синкретизм». Но представление о том, что расставшись с первобытной эпохой, культура начинает создавать тексты моноязыкового типа, реализующие строго законы какого-либо одного жанра по строго однолинейным правилам, вызывает возражения. <…> Зашифрованность многими кодами есть закон для подавляющего числа текстов культуры» [7, с. 143].

Набокову была близка идея диалога и интермедиального синтеза искусств, который чаще всего осуществлялся в форме экфрасиса. В определении экфрасиса мы опираемся на труды Н.В. Брагинской и Л. Геллера.

В работе «Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации)» Н.В. Брагинская пишет: «Мы называем экфрасисом, или экфразой, любое описание <…> произведения искусства; описания, включенные в какой-либо жанр, т.е. выступающие как тип текста, и описания, имеющий самостоятельный характер, и представляющие собой некий художественный жанр» [2, с. 264].

Л. Геллер называет экфрасисом только более или менее развернутое описание произведений изобразительного искусства, в других случаях интермедиального взаимодействия литературы и живописи он употребляет термин «изобразительные аллюзии» [3, с. 17].

В русскоязычной прозе Набокова весьма часто упоминаются и описываются произведения изобразительных искусств. Например, изобразительные аллюзии в романах «Подвиг» и «Машенька», «пересказывая» темы ностальгии, трагедии эмиграции на языке живописи, тем самым придают им многоголосие, реализуя в пространстве двух семиотических систем.

В романе «Приглашение на казнь», не прибегая к экфрасису, Набоков разрабатывает иные способы интермедиального взаимодействия литературы и живописи: он переносит приемы построения, определенные правила обхождения с материалом, стратегии семиотизации и символизации из живописи в литературу, осуществляет общую и локальную «транспозицию языка визуального искусства на язык литературы» [4, с. 53 – 54].

Набоков ищет в живописи дополнительные возможности для выражения метафизических идей, восходящих к неоплатонизму, определяющих сущность главного героя. В романе Приглашение на казнь», организуя внешний по отношению к Цинциннату мир, Набоков использует театральные коды, которые связаны с художественной декоративностью и двух-

мерным разворотом действия на плоскости. Цинцинната окружают актеры-тени, добровольно исполняющие роли тюремщиков и палачей. Перефразируя Шекспира, можно сказать: «Весь мир «Приглашения на казнь» – театр, а управляют этим мнимым, кажущимся миром актеры. Цинциннату организуют «бенефис», ему отведена роль несчастного Пьеро в разыгрываемой комедии масок. Ибо Цинциннат «бедный, смутный, Цинциннат сравнительно глупый, – как бываешь во сне доверчив, слаб и глуп» [10, с. 118], маленький, «легкий, как лист» Цинциннат, который «мог сойти за болезненного отрока» [10, с. 83], этот Цинциннат – жертва. Но «драгоценность Цинцинната, <…> его плотская неполнота <…> главная его часть находилась совсем в другом месте, а тут, недоумевая, блуждала лишь незначительная доля его» [10, с. 118], – дает уникальную способность не вписываться ни в какую тюрьму как данность. Он «многомерен». И потому не имеющие перспективы актеры-тени, не обогащенные опытом постижения глубинного, принимают кажущееся за сущностное, не видя под маской Пьеро высокой трагедии.

Несообразность реальности и идеала жизни заставляет Цинцинната воспринимать реальность как тюрьму. В романе «Приглашение на казнь» помимо диахронного, растянутого во времени повествования «Цинциннат в тюрьме», Набоков создает символический портрет узника и как синхронный текст живописного полотна: «Цинциннат стоял на цыпочках, держась маленькими, совсем белыми от напряжения руками за черные железные прутья, и половина лица его была в солнечную решетку, и левый ус золотился, и в зеркальных зрачках было по крохотной золотой клетке, а внизу, сзади, из слишком больших туфель приподнимались пятки» [10, с. 59].

Известно, что Набоков прекрасно разбирался в изобразительном искусстве, знал его историю, брал уроки живописи до пятнадцати лет (его учил Мстислав Добужинский). Вероятно, потому набоковская проза предполагает субъективное переживание читателя, способного к зрительным ассоциациям, к актуализации зрительного восприятия, предполагающего образную визуализацию.

Рассмотрим стилистику портретов «многомерного» Цинцинната.

«Какое недоразумение! – сказал Цинциннат и вдруг рассмеялся. Он встал, снял халат, ермолку, туфли. Снял полотняные штаны и рубашку. Снял, как парик, голову, снял ключицы, как ремни, снял грудную клетку, как кольчугу. То, что осталось от него, постепенно рассеялось, едва окрасив воздух. Цинциннат сперва просто наслаждался прохладой; затем, окунувшись совсем в свою тайную среду, он в ней вольно и весело…» [10, с. 62].

Представляется, что рассеявшийся «остаток» Цинцинната, окрасивший воздух, – это свет как субстанция. В христианстве существует категория, о которой размышлял Августин: illuminatio – «внутренний свет, субстанционально единый с божественным, но существующий не во внешнем мире, не в универсуме неоплатонической эманации, а в душе» [13, с. 54]. Тогда видимое тело выполняет функцию покрова, за которым – незримое.

Организаторы и участники казни как «бенефиса» неспособны узреть этот свет. Для них Цинциннат «как будто был вырезан из кубической сажени ночи, непроницаемый» [10, с. 56]. «Чужих лучей не пропуская, а потому в состоянии покоя производя диковинное впечатление одинокого темного препятствия в этом мире прозрачных друг для дружки душ, он научился все-таки притворяться сквозистым, для чего прибегал к сложной системе оптических обманов, но стоило на мгновение забыться, не совсем так внимательно следить за собой, за поворотами хитро освещенных плоскостей души, как сразу поднималась тревога» [10, с. 55].

«Прозрачные души» актеров-теней в любом индивидуально-субъективном содержании усматривают угрозу. Узнаваемость и предсказуемость – необходимые условия развития сюжета дурной пьесы. Созерцание же полноты света – illuminatio Цинцинната – приводит к ослеплению («кубической сажени ночи»). Такой же результат (темнота, черный мрак, ослепление) дает прямой взгляд на яркое солнце.

И потому «гносеологическая гнусность» – поэтически-философское, иронично-игровое определение Набоковым состава преступления Цинцинната, имеет визуально-художественный комментарий: «непроницаемость, непрозрачность, препона».

Эпизод обнажения Цинцинната до «остатка» можно рассматривать как реализацию метафоры «освобождение духа из глазниц плоти» из размышлений Делаланда, к услугам которого прибегает Набоков, цитируя фрагменты трактата "Discours sur les ombres" (Рассуждения о тенях): «Наиболее доступный для наших домоседных чувств образ будущего постижения окрестности, долженствующей раскрыться нам по распаде тела, это – освобождение духа из глазниц плоти и превращение наше в одно свободное сплошное око, зараз видящее все стороны света» [10, с. 484]. Смертник, снявший, как одежду, части скелета, совершает «преступное упражнение» – «освобождение духа».

В романе явлено и другое «упражнение», подготавливающее душу к последнему «уходу» – побеги в сны. Сон в мифологии, как известно, родной брат смерти. Мотив сна избавляющего от страданий, звучащий в монологе Гамлета, развивается в «Приглашении на казнь», обогащаясь кальдероновским – «жизнь есть сон. Смерть – пробуждение»: «Я давно свыкся с мыслью, что называемое снами есть полудействительность, обещание действительности, ее преддверие и дуновение» [10, с. 100].

Сновидческий мир Цинцината связан с полнотой света и небесной синью, с многомерной родственностью мира «Там», противостоящего плоскому «тутошнему»: «Темная тюрьма, в которую заключен неуемно воющий ужас, держит меня и теснит. Но какие просветы по ночам, какое… Он есть мой сонный мир, его не может не быть, <…> Сонный, выпуклый, синий, он медленно обращается ко мне. Это

как будто в пасмурный день валяешься на спине с закрытыми глазами, – и вдруг трогается темнота под веками, понемножку переходит в томную улыбку, а там и в горячее ощущение счастья, и знаешь: это выплыло из-за облаков солнце. Вот с такого ощущения начинается мой мир: постепенно яснеет дымчатый воздух, – и такая разлита в нем лучащаяся, дрожащая доброта, так расправляется моя душа в родимой области» [10, с. 101].

Причастность, родственность Цинцинната миру «Там» явлена в портрете в XI главе, когда он перестал таиться, и его «плотская неполнота» стала очевидна. Этот портрет «хитро освещенных плоскостей души» создан по принципам, очень близким аналитическому кубизму Пикассо. Вспоминается другой портрет – Амбруаза Воллара (1910), состоящий из полупрозрачных дымчатых ломаных плоскостей. Каждая из этих плоскостей – до конца не завершенная, незамкнутая геометрическая фигура, перетекающая своей разомкнутой гранью в другие формы. Образ, находящийся в постоянном становлении.

«Это было так, словно одной стороной своего существа он неумолимо переходил в другую плоскость, как вся сложность древесной листвы переходит из тени в блеск, так, что не разберешь, где начинается погружение в трепет другой стихии. Казалось, что вот-вот, в своем передвижении по ограниченному пространству кое-как выдуманной камеры, Цинциннат так ступит, что естественно и без усилия проскользнет за кулису воздуха, в какую-то воздушную световую щель» [10, с. 119].

Не только стилистически, но и эстетически этот портрет близок аналитическому кубизму. Пикассо предпринимал поход в неведомую страну платоновских первообразов, изначальных идей предметов, разрушая устойчивую зримость явлений. Это путешествие к первоосновам. Искусствоведы называют портрет А. Воллара «почти космической поэзией».

Портрет в главе XI также развивает и тему illuminatio Цинцинната: «Прозрачное побелевшее лицо Цинцинната, с пушком на впалых щеках и усами такой нежности волосяной субстанции, что это казалось, растрепавшийся над губой солнечный свет; <…> образ, всю непристойность которого трудно словами выразить, – она складывалась из тысячи едва приметных, пересекающихся мелочей, из светлых очертаний как бы не совсем дорисованных, но мастером из мастеров тронутых губ, из порхающего движения пустых, еще не подтушеванных рук, из разбегающихся и сходящихся вновь лучей в дышащих глазах <…> голубые, как самое голубое, пульсировали жилки, чистая, хрустальная слюна увлажняла губы, трепетала кожа на щеках, на лбу, окаймленном растворенным светом» [10, с. 119].

Здесь можно увидеть интермедиальную аллюзию на другой источник: живописные поиски Тёрнера, направленные в сторону воплощения на холсте или бумаге ощущения светового носителя («источника света»). В иллюстрациях Тёрнера к поэме Мильтона «Потерянный рай» (1835) и в поэме Кемпбелла «Радости надежды – Синайский гром» (1837) представлено явление Бога едва видным прозрачным абрисом в световом потоке, льющемся сквозь облака. Фигура его почти неразличима, растворена в свете.

Экспериментами в области светофании были увлечены многие художники начала XIX в. «Светофаническая» живопись сложилась как символическая система, уходящая своими корнями в философские проблемы века: оппозиции света и тьмы, переосмысления свойств покрова, который становится важной метафорой отношения духа и материи, – и имела устойчивую систему значений. М. Ямпольский, исследуя ассимиляцию «светофанических» мотивов живописи диорамами и механического переноса их в театр, пишет: «Превращение философских и эстетических опытов в материал театрального зрелища вульгаризировало и символику, и сам смысл художественных исканий <…> Мотивная система световой проблематики в 20 – 30-х годов XIX века постепенно переходит в театр, где тиражируется и вырождается» [13, с. 82].

Учитывая тот факт, что мир, окружающий Цинцинната, «наскоро сколоченный и покрашенный» [10, с. 73], – такой вульгаризированный сеанс диорамы, длящийся несколько минут, находим в романе Набокова: «Сначала в саду, потом за ним, потом еще дальше, вдоль дорожек, в дубравах, <…> зажигались рубиновые, сапфировые, топазовые огоньки, постепенно цветным бисером выкладывая ночь. <…> Огоньки занимали все большую площадь: вот потянулись вдоль отдаленной долины, вот перекинулись в виде длинной брошки на ту сторону, вот уже повыскакивали на первых склонах, – а там пошли по холмам. <…> В течение трех минут горел разноцветным светом добрый миллион лампочек, искусно рассаженных в траве, на ветках, на скалах и в общем размещенных таким образом, чтобы составить по всему ночному ландшафту растянутый грандиозный вензель из П. и Ц. Затем все разом потухли, и сплошная темнота подступила к террасе» [10, с. 165].

Диорамы, с фиксаций световых эффектов и трансформацией, в начале XIX в. были связаны с мистериальной традицией. Можно предположить, что именно эта традиция пародируется Набоковым в эпизоде прощальной трапезы накануне казни.

В романе «Приглашение на казнь», изображая портрет «многомерного» Цинцинната, Набоков обращается к широкому интермедиальному контексту, и, прежде всего, к опыту живописи разных времен и стилей: от Тёрнера до Пикассо. Транспонируя живописную технику в роман, он создает уникальную поэтику визуализации философских идей, восходящих к Платону, определяющих сущность главного героя романа.

Литература

1. *Арнольд, И.В.* Проблемы диалогизма, интертекстуальности и герменевтики (в интерпретации художественного текста) / И.В. Арнольд. – СПб., 1995.

2. *Брагинская, Н.В.* Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) / Н.В. Брагинская // Сла-

вянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста: Сб. ст. – М., 1977. – С. 259 – 283.

3. *Геллер, Л.* Воскрешение понятия или Слово об экфрасисе / Л. Геллер // Экфрасис в русской литературе: Сборник Трудов Лозаннского симпозиума. – М., 2002. – С. 5 – 22.

4. *Геллер, Л.* Экфрасис, или Обнажение приема. Несколько вопросов и тезис / Л. Геллер // «Невыразимо выразимое». Очерки визуальности. Экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте / Сост. и науч. ред. Д.В. Токарева. – М., 2011. – С. 44 – 61.

5. *Козлова, С.* Гносеология отрезанной головы и утопия истины в «Приглашении на казнь», "Ultima Thule" и "Bend Sinister" В.В. Набокова / С. Козлова // В. В. Набоков: PRO ET CONTRA. Материалы и исследования о жизни и творчестве В.В. Набокова. Антология: в 2 т. Т. 2. – СПб., 2001. – С. 782 – 810.

6. *Лотман, Ю.М.* Модель билингвиальной структуры / Ю.М. Лотман // Лотман Ю.М. Непредсказуемые механизмы культуры. – Таллинн, 2010. – С. 117 – 128.

7. *Лотман, Ю.М.* Текст и полиглотизм культуры / Ю.М. Лотман // Статьи по семиотике и типологии культуры. Текст как семиотическая проблема // Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 т. Т. 1. – Таллинн, 1992. – С. 134 – 148.

8. *Махлина, С.* Интермедиальность / С. Махлина // Словарь по семиотике культуры. – СПб. 2009. – С. 206 – 207.

9. *Набоков, В.* Собр. соч. русского периода: в 5 т. Т. 3 / В. Набоков. – СПб., 2000.

10. *Набоков, В.* Собр. соч. русского периода: в 5 т. Т. 4 / В. Набоков. – СПб., 2002.

11. *Тимашков, С.* К истории понятия интермедиальность в западноевропейской науке / С. Тимашков // Интермедиальность в русской культуре XVIII – XX вв. / под ред. И.П. Смирнова и О.М. Гончаровой. – СПб. 2008. – С. 160 – 168.

12. *Тишунина, Н.В.* Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований / Н.В. Тишунина // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. К 80-летию проф. М.С. Когана. Материалы научной конференции 18.05.2001. «Simposium». № 12. – СПб., 2001. – С. 149 – 153.

13. *Ямпольский, М.* Наблюдатель. Очерки истории видения / М. Ямпольский. – М., 2000.

УДК 811-11

А.С. Макарова

ФРАНЦУЗСКИЙ ЯЗЫК КАК ИСТОЧНИК ПОПОЛНЕНИЯ ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНОГО ФОНДА КРЫЛАТЫХ ВЫРАЖЕНИЙ

Публикация выполнена в рамках III Международной научной конференции «Взаимодействие языков и культур» 24 – 27 апреля 2014 г.

Статья посвящена анализу источников и путей пополнения интернационального фонда крылатых выражений-галлицизмов, основным источником которых является французская литература. Однако в последнее время все больше крылатых выражений появляется благодаря синтетическим жанрам искусства: кино, телевидению, эстраде и пр.

Крылатое выражение-галлицизм, прототип, инвариант, трансформация, фразеологизация.

The article is devoted to the analysis of the sources and the ways of filling of the international fund of catch-words: gallicisms. French literature is considered to be the main source. Recently lots of catch-words appear because of synthetic genres of art: cinema, television, variety art etc.

Catch-words gallicisms, prototype, invariant, transformation, phraseologisation.

Формирование фонда крылатых выражений (далее – КВ) различных языков входит в число актуальных вопросов современной лингвистики. Исследуемые языковыеединицы являются предметом пристального внимания как зарубежных, так и отечественных филологов [21], [10], [19], [14], [4], [6], [24], [25]. Исследование КВ иноязычного происхождения русского языка находится в русле решения этой общей проблемы, что напрямую связано с анализом их источников.

Однако изучение КВ-галлицизмов представляет ряд сложностей: не всегда точно известен источник, некоторые выражения имеют одного автора, а статус КВ приобретают через произведение или высказывание другого, порой они являются высказываниями, ставшими известными в новой трансформированной форме и т.д.

Решение поставленной задачи требует уточнения понятия прототипа КВ. Решая проблему прототипа применительно к иноязычным КВ, ставшим частью фразеологического фонда русского языка, многие исследователи выделяют понятия истока и источника. Так, Э.М. Солодухо в монографии «Вопросы сопоставительного изучения заимствованной фразеологии» определяет понятие истока как более широкое по сравнению с понятием источника. Под истоками понимаются «проводники межъязыковых воздействий», при этом «главным проводником указанных воздействий, ведущих к формированию <…> фразеологического фонда, является литература народов-носителей тех или иных языков, оказывающихся