

МОРИС ЭШЕР И ВЛАДИМИР НАБОКОВ: ДИАЛОГ ЭСТЕТИК

Е. Г. Трубецкова

М. Эшер и В. Набоков стоят особняком в искусстве, вне школ, направлений, течений. И в то же время, творчество обоих — символ культуры XX века. (Неслучайно, например, графюры Эшера можно встретить на обложках монографий по математике, химии, физике, си-нергетике: они прекрасно передают суть многих научных концепций, большинство из кото-рых возникло уже после смерти художника [1].)

Хотя Эшер и Набоков были современниками, нет фактов, позволяющих утверждать, что они были знакомы с творчеством друг друга. Тем не менее, у них множество точек пе-ресечения. Объединяют их *эксперименты с пространством*: лабиринты, ленты Мебиуса, всевозможные Impossible objects. С другой стороны, их произведения являются интерес-нейшими образцами *саморефлексии искусства*.

Метасюжетом прозы В. Набокова и графики М. Эшера становится размышление о *спе-цифике языка литературы и изобразительного искусства*. Оба акцентируют внимание чи-тателя/зрителя на том, какими «приемами» создается художественное произведение.

«Я всего лишь искатель словесных приключений», — говорил один из любимых героев Набокова, и главной темой произведений писателя, объединяющей все его прозаические тексты в единый метароман, стало Творчество, «жизнь художника и жизнь приема в созна-нии художника» (В. Ходасевич). В этой связи особый интерес представляет последний рус-скоязычный роман писателя «Дар» (1937), главной сюжетной линией которого сам Набоков назвал «формирование творческого дара героя», а главной героиней — русскую литературу [2]. Федор Константинович Годунов-Чердынцев — первый набоковский герой-писатель, талант которого безоговорочно признается автором (что подтверждает само имя — Федор (др. греч.) — дар божий). Он имеет свой уникальный язык, из которого «может сделать все, что угодно — и мошку, и мамонта, и тысячу разных туч» [3, 147]. Кроме того, сама компо-зиция романа, закольцованная в ленту Мебиуса, показывает читателю, что прочитанный им роман — будущее произведение героя.

Возникает центральная в творчестве Набокова проблема — осмысление самого фено-мена произведения искусства, границ реального и условного. И особый интерес представля-ет использование структуры «текст в тексте», так как в данном случае ситуация создания произведения и его восприятия читателем становится темой романа.

Следует отметить, что, если в классическом искусстве «включение в текст участка, за-кодированного тем же самым, но удвоенным кодом, что и все остальное пространство про-изведения <...> (картина в картине, театр в театре, фильм в фильме или роман в романе) <...> приводит к тому, что основное пространство текста воспринимается как реальное» (Ю. М. Лотман, [4]), то в искусстве XX века «текст в тексте», создавая иллюзию, тут же на глазах читателя начинает ее разрушать, возникает сложная игра, ведущая к переосмысле-нию границ между «реальностью» и «искусством». В «Даре» представлен очень сложный уровень подобной игры. Включение в текст произведений главного героя (фрагментов из книжечки его стихов, рассказа о Яше Чернышевском и романа об отце, создающейся на гла-зах читателя поэмы о Зине и, наконец, полного текста «Жизни Чернышевского») подчерки-вает «реальность» романа о нем самом. Но тут же ситуация осложняется, так как роман за-мыкается в ленту Мебиуса, и сам «Дар» в финале оказывается будущим произведением ге-роя. Это подчеркивает важное для эстетики Набокова осмысление жизни как текста, уже существующего в некоем «идеальном измерении».

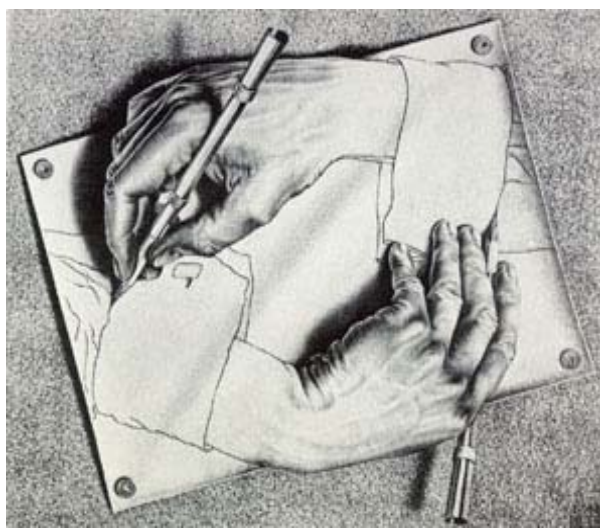
Экспериментальные поиски Набокова в литературе, при всей их уникальности, оказы-ваются очень созвучны эпохе. И одно из подтверждений этому — запечатленные на другом

художественном языке — изобразительного искусства — опыты Мориса Эшера, который, начиная с работ 1930-х годов, анализировал классические средства передачи пространства (линейную перспективу и аксонометрию, разработку объема предметов и фигур), показывал их условность, демонстрировал парадоксы, возникающие при сохранении требований реалистического изображения действительности.

Подобное описанному в «Даре», переосмысление границ между реальностью и искусством можно видеть в гравюре Эшера «Рептилии». Здесь на глазах зрителя двумерные ящерицы с помещенного внутрь гравюры листа бумаги (своеобразного вставного текста) «довоплощаются», буквально переходят в реальный мир. Они приобретают объем и свободно ползут по письменному столу. Но движение их у Эшера круговое. Первая ящерица уже снова «вползает» в плоский лист бумаги. Это не случайно, так как «оживание» происходит все равно на плоскости, в пределах графического листа.



М. Эшер. «Рептилии». 1943



М. Эшер. «Рисующие руки». 1948

Другой вариант смещения границ между «искусством» и «жизнью» представлен в литографии Эшера «Рисующие руки», на наш взгляд, содержащей аллюзию к знаменитому фрагменту Сикстинской капеллы Микельанджело — протянутым навстречу друг другу рукам Творца и его творения. Но у Эшера отсутствует односторонность действия — руки взаимно оживляют друг друга.

Эта литография словно иллюстрирует парадокс отношений автора и героя в набокковском романе, в финале которого Годунов-Чердынцев оказывается автором романа о самом себе.

В данной особенности объектно-субъектных отношений в романе можно видеть параллель развития художественной и научной картин мира в XX веке.

В романе Набокова автор, как и наблюдатель в теории относительности Эйнштейна, оказывается «внутри» создаваемого им текста. Подобный эксперимент не является единичным в истории романа XX века. В «Фальшивомонетчиках» Андре Жида был помещен дневник одного из героев — писателя Эдуарда, работающего над романом «Фальшивомонетки». Основной текст романа здесь тоже оказывался будущим произведением героя. На наш взгляд, функция подобного введения автора внутрь системы демонстрирует невозможность объективного описания, лежащего в основе реалистической литературы. Текст субъективен, и в романе XX века эта субъективность подчеркивается на структурном уровне.

«Текст в тексте» у Набокова и Эшера выполняет еще одну очень важную функцию: он позволяет автору ввести читателя/зрителя в творческую лабораторию автора. Как бы иллюстрируя Ахматовскую метафору: «Когда б вы знали, из какого сора // Растут стихи, не ведая стыда...», — Набоков с помощью вставных текстов представляет в «Даре» тот уникальный процесс, когда в душе художника «весь сор жизни <...> путем мгновенной алхимической перегонки, королевского опыта, становится чем-то драгоценным и вечным» [3, 147]. Автор не описывает, а *показывает* творческий процесс героя-писателя. Часто прозаическое повествование вдруг приобретает стихотворный ритм, и читатель вместе с героем попадает в «мир многих занимательных измерений» (так определено в романе творчество). В первой главе «Дара» изображен процесс создания стихотворения, и его окончательный вариант приводится в тексте, что позволяет читателю видеть результат строгого отбора, сравнить «недовоплощенные стихи» с их воплощением. В полном объеме многообразие писательских приемов Федора Константиновича раскрывается при чтении его романа — «Жизни Чернышевского». Он обсуждает приемы его построения с Зиной: «Я хотел бы составить его <...> в виде кольца, замыкающегося апокрифическим сонетом так, чтобы получилась не столько форма книги, которая своей конечностью противна кругообразной природе всего



М. Эшер. «Бельведер». 1958

сущего, сколько одна фраза, следующая по ободу, т. е. бесконечная...» [3, 184]. Этот принцип построения открыто декларируется героем и в самом тексте романа о Чернышевском: «Темы я приручил, они привыкли к моему перу — с улыбкой даю им удалиться, развиваясь, они лишь описывают круг, как бумеранг или сокол, чтобы затем снова вернуться к моей руке...» [3, 212]. Но этот же принцип реализуется и в «Даре» в целом, а позднее — в «Других берегах». Смысл такого обнажения приема в том, что сама техника оказывается носителем темы, или «идеи» романа, его эстетической концепции.

Подобное «обнажение приема» демонстрирует Морис Эшер в литографии «Бельведер». Здесь «текст в тексте» — конструкция необычного куба, собираемого шутком по представленному тут же чертежу, раскрывает секрет загадочной архитектуры основного здания, где основание и капитель одной колонны относятся к разным сторонам постройки, внутреннее пространство одного этажа соответствует внешнему другого.

Среди экспериментов Эшера над языком изобразительного искусства один из самых интересных — двойное использование контура, при котором изначальная *плоскость* листа преодолевается за счет постоянной игры между фоном и изображением.

В отличие от традиционного использования контура, отграничивающего фигуры, у Эшера контур принадлежит двум фигурам одновременно. Таким образом, то белый служит фоном для черных фигур, то на черном фоне возникают белые фигуры. Эшер часто вводит в свои работы шахматную доску, которая является не столько художественным приемом, сколько символом контрастного и взаимопроникающего мира. При этом геометрические фигуры постепенно трансформируются в живых существ: насекомых, рептилий, птиц, людей. Изображаемый объект получает *еще одно измерение*. Он как бы «довоплощается». И игра разными уровнями восприятия приводит к стиранию граней между «искусством» и «реальностью».

Например, в гравюре «День и ночь» (1938) из черно-белых квадратов шахматного поля в середине листа возникают белые и черные лебеди, летящие зеркально друг другу в противоположные стороны. Постепенно черные лебеди трансформируются в сплошной черный фон, оттеняющий воплотившегося белого лебедя, то же самое происходит на другой половине листа, где белый фон оттеняет черного лебедя. Появляются и дополнительные смыслы прочтения: из множества плоскостных фигур, находящихся в середине листа, «довоплощается» только один черный и один белый лебедь.



М. Эшер. «День и ночь». 1938

Так же как Эшер, Набоков *двойственно использует контур*. В романе его героя о Чернышевском рядом с «великим шестидесятником» вырисовывается фигура Андрея Белого. Возникает она из пустоты, из полосы света, случайных ассоциаций, оговорок. Явно ведется игра на контрасте внутренней формы фамилий двух писателей [5]. Напомним, что толчком к работе героя над романом стал случайно купленный шахматный журнал с фрагментом дневника и с портретом «Н. Г. Ч.» И так же, как на гравюрах Эшера, в романе Набокова изображенные объекты (Белый и Чернышевский) зеркально противоположны друг другу, как по «направлению движения», так и по цвету, но одновременно они буквально имеют общую сторону — контур. Они оба оказываются пленниками схемы, оба диктуют искусству законы, что совершенно неприемлемо для Набокова. Если у Чернышевского произведения создаются «по образу и подобию социально-экономических богов» [3, 217], то Белый оказывается пленником другой, более тонкой, просчитанной математически, но тоже *схемы*. Далекие друг от друга эстетики соприкасаются, ведется очень сложный диалог голосов. Двойная поэтика отражений иллюстрирует в романе Набокова главную особенность «дара» его героя — совмещать несколько планов в восприятии — «многопланность мышления».

Сопоставление эстетик В. Набокова и М. Эшера, при уникальности каждой из них, высвечивает множество точек пересечения. Здесь нельзя говорить о влиянии. Их произведения на разных художественных языках запечатлели общие черты единой культурной парадигмы: в XX веке происходит переосмысление роли языка описания, который перестает быть только средством изображения и становится самоценным элементом произведения искусства (живопись А. Матисса, В. Кандинского, поэтика А. Белого, работы русских формалистов); кроме того, подвергается анализу и ревизии проблема границы между реальностью и искусством (театрально-кинематографические гибриды М. Мельеса, опыты В. Мейерхольда, Дюшана).

ЛИТЕРАТУРА

1. Broos C. H. A. Escher: Science and Fiction // The World of M. C. Escher. NY, 1988, p. 30–37.
2. Набоков В. Предисловие к английскому варианту романа «Дар» / Пер. Г. Левинтона // В. В. Набоков: Pro et contra. СПб., 1997, с. 49.
3. Набоков В. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 3. М., 1990.
4. Лотман Ю. М. Текст в тексте // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Т. 1. Таллин, 1992, с. 156.
5. Скопечная О. «Черно-белый калейдоскоп»: А. Белый в отражениях В. Набокова // В. В. Набоков: Pro et contra. СПб., 1997, с. 667–696.