

ная практика, повышенная чувствительность, постоянное социальное самосозидание — формы этой организации и динамики. Все находится в процессе постоянного создания и осознания. Постоянно изменяются направленность на внешнее, картина мира, образ общества, определение Другого. Столь же активной и интенсивной является направленность на внутреннее, на осознание Я в прошлом и настоящем. Собственно творческие определения тоже находятся в постоянном становлении: поиск темы, метода — не этап, а основное содержание творческой деятельности.

4. Для творческой личности характерен особый образ жизни: направленность к выразительности и конструктивная активность в ситуациях высокой меры неопределенности. Направленность к выразительности — самая субъективная, труднодостижимая часть сознания творческой личности, собственно, это именно то, что создает творческую личность. Что заставляет человека выразить идею или себя в художественной форме? Что движет человеком в

научном познании и техническом творчестве? Соображения служения Богу, человечеству, личной пользы, конечно же, имеют место, но это лишь только часть ответа. Высокая креативность выражается не только в прямой форме (создание художественного произведения, научное открытие, техническое изобретение), но и во всем спектре человеческой деятельности. Мне кажется, у художника, ученого, изобретателя значительно больше шансов выжить на необитаемом острове, чем у нетворческого исполнителя.

Итак, творчество в его феноменологической данности может быть представлено со стороны творческого процесса и творческой личности. Творческий процесс есть создание и выражение нового. Творческая личность имеет особое отношение к бытию, времени, социуму, особое собственное устройство, позволяющие проблематизировать определенность существования в *Dasein* и делающие возможным и необходимым творческий акт.



УДК 1

Н.А. Даренская

ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ ВЕЩЕСТВЕННОГО МИРА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ

Понятие «индивидуальность» — достаточно широкое, в своем исходном значении *individuum* — далее неделимое, характеристика бытия вещи со стороны ее обособленности, автономности, самодостаточности. Представляется крайне важным исследование предметно-вещественной индивидуальности, специфики предметного мира, характерного для какого-либо конкретного образа реальности. Исследование строится на основе реконструкции и сравнения вещественного мира в художественных реальностях А. Карпентьера и В. Набокова.

1. Предметная реальность в творческой рефлексии А. Карпентьера

Художник — демиург, создающий Бытие, вернее, пересоздающий, поскольку право первенства им онтологически утрачено (приоритет, увы, принадлежит Высшему Разуму, Теургу, Богу, природе). Но сакральный жест наименования мира, называния вещей он всегда оставляет на свой счет, рассматривая его как прерогативу творческой самоидентификации. Назвать вещь — значит, дать ей смысл, вычленив ее из хаоса,

дать ей упорядоченное бытие, вписать в систему, в космическую иерархию. Вещный, предметный мир в руках Творца — архитектурный инструментарий для построения мироздания. Давать имена вещам — значит, осмыслять их, познавать их природу, суть, меру и значимость в пространственном мире. Поскольку человек погружен в предметный мир, то вещи — мерило человеческой идентификации, способ самоопределения, инструмент познания собственной природы.

Эти культурные парадигмы находят различное преломление в творческой рефлексии А. Карпентьера, для которого избирательность таланта, степень и мера одаренности того или иного художника ассоциируются, прежде всего, с манерой видения и воссоздания бытия в его детализированной, осязательно-чувственной полновесности, вещественной зримости, выпуклости.

Метафора-мифологема о писателе, уподобляющемся Всевышнему-Теургу, занятом созиданием предмета и его вербализацией,

как *аллюзия*, пронизывает публицистику Карпентьера. В статье «Проблематика современного латиноамериканского романа» (1974) писатель приводит пространную цитату «самого барочного французского поэта» — Леона Поля Фарга, высказывание, несомненно, очень близкое собственному художественному мироощущению: «... но возьмитесь описать любой предмет, которого я никогда не видел. Пусть это будет пресс-папье на вашем столе. Или образец какого-нибудь красивого минерала. Пусть это будет редкая бабочка, экзотическая безделушка, осколок отполированного стекла, раковина. Если вам удастся описать их в нескольких словах, добиться того, чтобы я почувствовал их цвет, их материальность, их вес, размер, фактуру, вид этого предмета, то, значит, вы выполнили величайшую задачу, которая стоит перед каждым истинным писателем. *Покажите мне предмет, сделайте так, чтобы ваши слова позволили мне представить его, пощупать, ощутить его тяжесть*» (курсив — автора. Н.Д.) [1, 56].

Отсылки к библейскому мотиву сотворения вещного мира нередко возникают и прямо. Например, восхищаясь искусством гравюр Альбрехта Дюрера, в частности, гравюрой с носорогом, Карпентьер отмечает, что тот «на своей великолепной гравюре средствами графики *дал имя* носорогу, как Адам у Уильяма Блейка в день сотворения *дает имена* животным» (курсив — автора. Н.Д.) [1, 56].

Прежде всего, архетипичный сюжет о творце-теурге, «именователе» вещей, полнучает актуальную значимость в художественном сознании Карпентьера в контексте размышлений о необходимости национального самоопределения — выработки латиноамериканскими писателями своего стиля, литературного метода, а также в целом — проблемы экспансии латиноамериканской культуры в мировую: «Но оказывается, что сейчас мы, латиноамериканские романисты, должны давать названия всему, что нас окружает, всему, что деятельно играет роль контекста. Это нужно для того, чтобы включить наш мир во всеобщий обиход <...>. Наша сейба, наши деревья, цветущие и не цветущие, должны стать известны всему миру, должны быть названы точными словами, которые станут всеобщим достоянием» [1, 56-57].

Здесь мифологическая экзистенциальность (творец и пока еще не существующее бытие, а лишь присутствие, наличие самой *интенции*) приобретает черты конкретно-исторической, национально-культурной сверхзадачи с оттенком культурного волюнтаризма. Культ подробности изображения

предмета в контексте, в сложных взаимоотношениях с окружающим объясняется литературной неосвоенностью латиноамериканской действительности, необходимостью «дать название» аморфному миру.

Писатель сродни живописцу. Неважно, посредством чего он живописует этот мир: посредством слова, красок или линий — существенно то, чтобы зритель или читатель видели, ощущали и осязали этот вещный мир, впитывали его запахи, краски, звуки. Образность стиля Карпентьера в первую очередь опирается на опыт смежных искусств, прежде всего — живописи, а также архитектуры и скульптуры. Собственную прозу писатель осмыслял как прозу *барокко*, понимая под этим не столько конкретный стиль или направление в искусстве, сколько способ художественного восприятия, метод трансформации реальности, рассматривая термин как «способ перевоплощения материи и ее форм, способ упорядочивания путем создания беспорядка, способ пересоздания материи» [1, 222]. Именно проза барокко, по мысли писателя, дает предмету жизнь и форму, вес и размеры: «Предмет живет, мы видим его, ощущаем его вес. А проза, которая дает ему жизнь, делает его реально существующим, вещественным, благодаря которой он приобретает вес и размер, - это проза барокко, неизбежно барокко, как любая проза, которая выделяет деталь, постоянно возвращается к ней, живописует ее, обращает на нее внимание, чтобы придать ей объемность, вещьность и таким образом определить предмет» [1, 56].

Концепция барочности, возникшая «из необходимости давать имена вещам, пусть даже ценой отхода от модных стилей», по-разному преломляется в его художественном мире. Нередко писательская манера напоминает прием «неравномерного фокусирования», когда, например, эпический размах повествования вдруг катастрофически сужается до небольшой детали, частной зарисовки, но именно эта деталь придает повествованию живописную зоркость и запоминаемость, какой трудно достигнуть посредством пространных описаний в несколько страниц. Отмеченный прием связан с пространственной соразмерностью: так видеооператор или фотограф сначала подают широкую панораму, а затем вдруг резко фокусируют объектив на незначительной детали наблюдаемой картины, создавая эффект смещения. Именно так в романе «Весна священная» подается Париж. Совершивший паломничество ко всем святым местам этого города — «колыбели культуры», прекрасно знающий его архитектурные памятники, герой-повествователь, тем

не менее, воспринимает и живописует Париж через незначительную, на первый взгляд, прозаически банальную, архитектурную деталь, которая, гиперболизируясь в его сознании, замещает собой весь образ: «Передо мной раскрывался город, невиданный, никому неизвестный, незаметный для глаз европейца, напичканного раз навсегда усвоенными истинами; необычайность этого города поразила меня. Прежде всего, Париж — город пустынных балконов. Ни в одной столице мира не найдется, мне кажется, такого количества никому не нужных, огороженных тяжелыми решетками балконов, больших и маленьких, торчащих на фасадной стене и угловых, скромных и пышных, классических и фантастических, прекрасных, сделанных с тонким вкусом и безвкусных; одни балконы выходят на антресоли, другие маячат над многоэтажной пропастью, окутанные утренним туманом, есть и такие, что нависли над самым тротуаром. Балконы — как колонны в Гаване — бесчисленны и бесконечно разнообразны: то они похожи на кафедру или трибуну, то на эстраду; есть огромные — целые галереи, на которых могло бы разместиться войско для парада или королевский кортеж; так или иначе — балконы, всюду балконы, балконы и балконы, от Отей до Венсенского леса, от Клиньянккурских ворот до Орлеанских, вокруг площади Звезды, над Елисейскими полями, вдоль бульвара Сан-Мишель и авеню Клебер, головокругительное множество балконов, то незаметных, то выступающих, странно асимметричных или незатейливых, высоких, простых, роскошных, везде балконы, балконы, балконы...» [2, 77].

Принцип разнонаправленного видения обозначен и на вербально-повествовательном уровне (герой-рассказчик сравнивает собственный взгляд и взгляд своей подруги), отмечая, что «Париж не один, их два, все зависит от того, на что ты смотришь, что тебя волнует. Вот мы стоим с нею перед творением Гарнье. Но она смотрит внутрь, там расставлены декорации, звучит оркестр, движутся знакомые ей создания Стравинского, Прокофьева, Дягилева, Балланчина <...>. И так, она смотрит на то, что внутри здания, я же смотрю на него снаружи...» [2, 76].

В своей стилистике Карпентьер часто использует прием «вещественной метафоризации», который придает повествованию искомый оттенок барочности, достигаемый за счет эффекта парадоксальных образных сближений, смысловых переплетений. Так, перечисление овощей, блюд, кушаний, т.е. ряд «осязаемых вещей», превращается в великолепную развернутую метафору куль-

туры народов креольской расы, культуру «смешения вкусов». При этом обращает внимание отмеченный выше «разнофокусированный» стиль повествования: беглая неразвернутость перечислений, неосвязаемость и безвкусность (в данном случае ничего не говорящее перечисление названий национальных кушаний: тамаль, альяка, ахьяко, и пр.) вдруг сменяется увеличено-фокусированным смакованием — попыткой героини ощутить всю прелесть бониата (одного из видов батата) или маланги: «...Я наблюдал, как Вера силится ощутить всю прелесть бониата, такого покладистого, что годится во все кушания, можно его и жарить — он тут спорить не будет, уляжется, если его попросят, на горящие уголья, раскроет животик, чтобы положили туда масла, и будет счастлив, когда закутают его в сахарное одеяльце, он — нежный, капризный, переменчивый, настоящий хамелеон, я бы даже сказал порочный, когда отдается радостно в своей белой сахарной рубашке; иное дело — маланга, плотная, серая, суровая и неподкупная, она вылезает из земли неохотно, отдается такой, какая есть, в измятой одежде, одинокая, пахнущая сыростью, и странный вкус ее непонятен тем, кто не родился на нашей земле» [2, 210, 211].

Сочный эротизм этой образности не может не привлекать внимание, не завораживать. Но далее вновь происходит расфокусирование, автор возвращается к принципу панорамного обзора, принципу «невыведимости», чтобы придать повествованию логическую смысловую завершенность: «...благо разумно и терпеливо, словно вульгарных наглых родственников, принимала она размолотый маис, зеленый банан, почерневшее, древнее как мир вяленое мясо, копчености, прибывшие к нам на тех самых трех первых каравеллах; все это смешалось в одной кастрюле — вот вам еще одна иллюстрация к истории так называемого Нового Света — и служило пищей народам креольской расы (тут и местные земледельцы, и метисы, и разбойники из Мексики, и негры, и сыновья белого отца и черной матери, и язычники, и горцы, и колумбийцы, и туземцы, и цветные, и американские негры, и мулаты, и сыновья негра и индианки, и белые, и «желтые дьяволы», терсероны, кварталеры, квинтероны, вырожденцы и как их только не называли везде и всюду...), их привозили, чтоб воевать, чтоб расположить кого-то к себе, чтоб нанести поражение, чтоб освободить колонизованные земли, чтобы, в конце концов, завоевать самих завоевателей, чересчур уверенных в прочности своих завоеваний, и очень часто кончалось тем, что завоевателей сбрасывали в море, туда, откуда они явились. Солонина в при-

морских тавернах, кукурузные початки, твердые, торчащие будто шипы, нежные корни — все это символы нашей земли...» [2, 211] (курсив — автора. Н.Д.).

По мнению Н. Зюковой, некоторые критики и исследователи понимают бароккизмы в произведениях Карпентьера только как изобилие деталей, затемняющее главную мысль, при этом не обращая внимания, что описательность служит средством создания «контекста» — природной или социальной среды, в которой действуют герои. «Барочность, таким образом, — отмечает исследовательница, — становится методом создания эпического» [3, 102]. С этим замечанием трудно не согласиться, тем не менее, нельзя не заметить, что в прозе Карпентьера, с ее «архитектурностью», орнаментальностью, тщательным вниманием к детали, вещь, предмет, любая материализованная деталь, — служит не столько средством создания исторического правдоподобия, временного колорита, сколько авторским приглашением к философской рефлексии (со-рефлексии). Созерцание вещи, погружение в предмет — отправная точка мыслительной медитации: предмет берет на себя функцию тематической увертюры, задавая линии семантических движений. Эпичность утрачивает свою временную реальность, так как перемещается в сферу вневременного, архетипического, мифологического. Так, в «Весне священной» созерцание сейбы — «матери всех деревьев», по определению кубинских крестьян, порождает мысль о космической соразмерности мироздания, вид этого дерева, «созданного по законам архитектуры», актуализирует в сознании древние космогонические мифы, помогая созерцателю ощутить себя гармоничной частью целого. Или в другом эпизоде романа созерцание геометрических вещественных образов — пейзажа мексиканского плоскогорья Анауак и пирамид Теотиуакана — порождает рефлексии героя не только о загадках «нерукотворной» природы и «рукотворных» древних цивилизаций, но и о современных тайнах бытия: «И вот я думаю: «Тайна не только в загадках древних цивилизаций, что приводят в отчаяние археологов, тайна — здесь, сегодня: как разгадать, например, темный взор вот этого носильщика, что тащит на спине ящики? Что означает священный талисман на шее продавщицы фиг? Почему одинаковы и по размеру, и по окраске двадцать кирпичных домов — словно ими выстрелил кто-то и они упали здесь среди черных камней, в узкой долине, что тянется перед моими глазами» [2, 69].

Когда предмет помещается в центр мира, то становится важным не столько сам

предмет, сколько его *идея*. Предмет в художественном сознании Карпентьера — это материализованная идея, овеществленный символ или аллегория. Так мумия, нечаянно обнаруженная в пещере полковником Хофманом («Превратности метода»), преподносится как овеществленная *идея власти*, предмет выступает в роли зловещего символа *вековечности (и одновременно тленности) власти*: «Над черепками там, у стены, возвышался страшный человеческий каркас, — уже почти нечеловеческий, — составленный из костей, обернутых в тряпье и сухие шкуры, истлевшие, источенные, поверх которых торчал череп, обвязанный пестрой лентой. Черные пустые глазницы свирепо взирали на свет, дырка на месте носа будто раздувалась от ярости, и немой вопль вырывался из-под желтых зубов этой скелетной рухляди: висящие фаланги пальцев, торчащие ребра, скрещенные берцовые кости, которые завершались пеньковыми альпаргатами тысячелетней давности, но такими яркими из-за необычайной прочности волокон и красок — черной, желтой, малиновой, — что казались новыми. Это чудовище выглядело гигантским усохшим младенцем, которые прошел все стадии развития — зрелость, дряхлость, смерть, — вернувшись к изначальному состоянию по завершении всего жизненного круга, и сидел здесь, очень далеко и очень близко от собственной смерти, вещь или ветошь, анатомический хлам с темными зияниями под страшными пепельно-черными лохмами, которые падали на иссохшие щеки. И этот монарх, судья, жрец или военачальник гневно взирает из глубин своего векового возраста на тех, кто разбил его последнее глиняное убежище» [4, 70, 71].

Тема диктатуры, положенная в основу романа «Превратности метода», спродуцировала соответствующий образный ряд, скрепленный общей идеей монументальности. Власть у Карпентьера приобретает предметность, выливается в конкретную форму, воплощается в гротескных архитектурных или скульптурных образах. Это Капитолий, зловещая монументальность которого уничтожала башни Собора, казавшиеся по сравнению с ним «низкими и жалкими»; это Большой Олимпийский стадион, где повстанцев «втискивали в четырехугольные ящики и обливали цементным раствором»; это, наконец, многочисленные «статуи, бюсты и головы», населявшие по официальному распоряжению Главы Нации административные заведения. Метафора власти, отлитой в форму, в культурно-семиотическом аспекте достаточно узнаваема и традиционна. Однако у Карпентьера важен *ракурс* подачи предмета. При описании ги-

гантской статуи Республики, призванной украсить здание местного Капитолия, писатель использует «абсурдный» прием остранения - подачи предмета не цельным планом, а «кусками», по составным частям: «Но зрелище и без того было весьма впечатляющим. Портовые краны подняли канатные крючья, опустили их в трюмы, и скоро под общий вздох восхищения появилась из темных недр Голова, поглывшая по воздуху, а вслед за ней взвились вверх другие части тела. Левая нога с соответствующим фрагментом задрапированной Ляжки, Правая рука с обломком копья, Массивный живот с бороздой жизни, эффектно оттененной в бронзе; Прикрытая левая грудь — сразу за Правой ногой илевой рукой, а за ней ввысь полез огромный Фригийский колпак, которому надлежало увенчать Республику. Но тут как раз прозвучал гудок: двенадцать часов. Краны замерли, грузчики оставили работы и отправились обедать. Народ, однако, не расходился. И было из-за чего: в чреве корабля оставалось еще кое-что вызывавшее интерес. В два часа пополудни вернулись рабочие, и из трюма под аплодисменты и восторженные возгласы выплыла Обнаженная правая грудь Великой женщины и с торжественной неторопливостью опустилась на землю. Затем все составные части тела были водружены на грузовики и доставлены к товарному составу, на платформах которого распласталась Исполинша в эстетически немислимом виде — по куску туловища на вагон, и хотя она являла собой женское тело, гармоничным сложением похвастать не могла. Вагон первый — Фригийский колпак; второй — Плечо с прикрытой левой грудью; третий — Голова; четвертый — Плечо с Обнаженной правой грудью; пятый — Массивный живот... А далее в хаотическом беспорядке — бедра, руки, ноги в Греко-креольских сандалиях, три обломка копья...» [4, 150, 151].

«Разбирание на части» этого гиперболизированного гротескного тела дает пародирующий карнавалый эффект десакрализации самой идеи монументальности. Сходный прием «расчленения» используется в другом эпизоде, когда Глава Нации наблюдает сбрасывание в море «своих» статуй и бюстов. Эти опредмеченные символы власти подаются как вещи, «сваленные в кучу», «поставленные на попу» (эффект карнаваловой перевернутости) либо лежащие на полу, перемешанные в хаосе.

Таковы некоторые приемы вещественной трансформации мира в творчестве писателя.

II. Метаморфозы вещественности в творчестве В. Набокова

То удовольствие, которое получает читатель от чтения набоковской прозы, во мно-

гом связано с авторской манерой видения и воссоздания бытия в его детализированной, осязательно-чувственной полновесности, некоей вещественной зримости, выпуклости. По всей видимости, чувство удовольствия основано на переживании родственных (сходных с авторскими) ощущений; читатель испытывает интимное чувство прозрения, узнавания, как бы удивляясь тому, что и он тоже так чувствует, но, может быть, не может подобрать нужную словесную форму для своего чувства, затрудняется найти для своего ощущения вербальный эквивалент.

Выпуклость предметного мира в набоковской прозе неотделима от получения эстетического удовольствия от самого процесса созерцания вещи. Эстетическая самоценность художественного дара, писательской харизмы — в умении видеть вещи, их называть, «спрягать по падежам». Для эстетики Набокова очень значима категория *видения* (созерцания). Именно умение «видеть вещи» — своеобразное мерило художественного таланта. Набоков выстраивает собственное отношение к тому или иному писателю именно через дар видения. К примеру, в «Других берегах», описывая свои энтомологические опыты, он вспоминает строчки из стихотворения Бунина и вскользь делает оценочное замечание: Бунин «единственный русский поэт, кроме Фета, «видевший» бабочек».

Настоящий художник отличается от нехудожника или посредственного писателя тем, что видит вещи в косвенных падежах, т. е. умеет показать предмет в другом измерении, иной перспективе по отношению к «обыденному» видению. В романе «Дар» Набоков пишет: «Как и слова, вещи имеют свои падежи. Чернышевский все видел в именительном. Между тем всякое подлинно новое веяние есть ход коня, перемена теней, сдвиг, смещающий зеркало» [10, 215].

Если принять за точку отсчета, что искусство есть восхитительный обман, игра, то можно провести аналогию, что художник — это фокусник, иллюзионист, показывающий вещь в ее волшебной многомерности, приоткрывающий тайну вещей, завораживающий предметом наш взгляд. Искусство этого созерцательно-гипнотического воздействия демонстрируется в романе «Дар», в эпизоде разглядывания Федором Константиновичем и Зиной журнальной репродукции картины некоего художника Романова — «Футболист»:

«Потное, бледное, напряженно-оскаленное лицо игрока во весь рост, собирающегося на полном бегу со страшной силой шутовать по голу. Растрепанные рыжие волосы, пятно грязи на виске, натянутые муску-

лы голой шеи. Мятая, промокшая фиолетовая фуфайка, местами обтягивая стан, низко находит на забрызганные трусики, и на ней видна идущая по некой удивительной диагонали мощная складка. Он забирает мяч сбоку, подняв одну руку, пятерня широко распялена — соучастница общего напряжения и порыва. Но главное, конечно, — ноги: блестящая белая ляжка, огромное израненное колено, толстые, темные бутцы, распухшие от грязи, бесформенные, а все-таки отмеченные какой-то необыкновенно точной и изящной силой: чулок сполз на яростной кривой икре, нога ступней влипла в жирную землю, другая собирается ударить — и как ударить! — по черному, ужасному мячу, — и все это на темно-сером фоне, насыщенном дождем и снегом. Глядящий на эту картину уже слышал свист кожаного снаряда, уже видел отчаянный бросок вратаря» [10, 163] (курсив - автора. Н.Д.).

Созерцатель эквивалентен живописцу: изображение футболиста дано выпукло, через детали, словно увеличенные при оптическом разглядывании, но важна идея воздействия, сила ощущения, восприятия, подчеркиваемая шрифтовым выделением наречия уже. Процесс пересоздания мира для писателя — не столько дар созерцания вещи, сколько дар «облекания» ее в форму, «одевания» вещного мира в словесную оболочку.

Память есть не что иное, как осознание человеком собственного пребывания в материальном мире. Вполне закономерно, что вещи помогают ориентироваться во времени и пространстве, так что порою трудно разобраться, человек ли навязывает вещам (или вещи ему?) хронометрические измерения (К примеру, «Этот дом уже существовал, когда я еще не родился»). Вещный мир играет большую роль в процессе познания мира. Задавая вопрос — что я помню? — человек неизбежно актуализирует и сам механизм припоминания (как я помню?). Младенцу всегда мало видеть предмет, ему необходимо его потрогать, попробовать на вкус, т.е. осязать, чтобы запомнить *ощущения*, оставленные данным предметом.

Метасюжет набоковской прозы - герой, совершающий паломничество в свое прошлое, путешествующий по своей памяти. Это метафорическое путешествие совершается посредством «овеществления» памяти, одевания ее в материально-вещественную оболочку, скрупулезного собирания предметов и вещей — безмолвных соглядатаев прошлой жизни. Различные вариации-воплощения данного метасюжета можно эксплицировать со страниц набоковских произведений-вариаций, играющих различ-

ными красками, но неизбежно обнаруживающих свое сходство-родство, как обнаруживают его рассыпавшиеся осколки одного и того же мозаичного узора. К примеру, это Чорб («Возвращение Чорба»), совершающий паломничество по всем тем местам, где он некогда побывал со своей трагически погибшей женой, поскольку «ему казалось, что если он соберет все мелочи, которые они вместе заметили, если он воссоздаст это близкое прошлое, — ее образ станет бессмертным и ему заменит ее навсегда» [5, 26]. Или Лужин («Защита Лужина»), выбирающий именно тот курорт и именно ту гостиницу, где некогда в детстве он побывал с отцом, «как будто ждал от когда-то уже виденных предметов и пейзажей того содрогания, которого он без чужой помощи испытать не мог» [6, 37]. Это также Гумберт Гумберт («Лолита»), в молодости написавший труд (*nota bene!*) «Прустовская тема в письме Китса к Бенджамину Бейли», утратив всякую надежду выследить беглянку и ее похитителя, пытавшийся ухватиться «за старые декорации и спасти хотя бы гербарий прошлого» [7, 516]. Это, наконец, Хью Персон («Просвечивающие предметы»), стремящийся отыскать ту гостиницу и тот номер, где он останавливался восемь лет назад со своей возлюбленной, поскольку жаждал «моментально[го] соприкосновения[я] с самым существенным ее образом в точно запомнившейся обстановке» [8, 392], и многие другие герои. Согласно эстетике Н.Г. Чернышевского, с которой В. Набоков полемизировал в романе «Дар», осязаемый предмет действует гораздо сильнее отвлеченного понятия о нем. По Набокову, наоборот, воспоминание о предмете действует гораздо сильнее, чем непосредственное его осязание. Паломничество в прошлое, путешествие в памяти — важный, как уже было отмечено, для творчества Набокова мотив — предполагает детализированное воссоздание бытия, в первую очередь, его вещественной, осязаемой части. В этом можно увидеть продолжение прустовской традиции, согласно которой детализированное воссоздание прошлого рассматривалось как один из способов обессмертить мир и себя в этом мире, одомашнить его, приручить, сделать понятным и осмысленным. Набоковский механизм «погружения в прошлое» вполне сходен с прустовским. Прошлое по Прусту «схоронено» где-то за пределами нашего ведения, в области недостижимой для нас, «в каком-нибудь материальном предмете (в ощущении, которое вызвал бы у нас этот материальный предмет), где мы никак не предполагали его найти» [9, 47]. Механизм воспоминания основан именно на

совпадении чувственных ощущений в настоящем и прошлом, которые в силу своей яркости и отчетливости заставляют человека вернуться к прошлому. По Прусту, если мы увидим вещь, которую видели когда-то, мы найдем в ней все те образы, которые наполняли ее в прошлом. Таким образом, вещный, предметный мир становится необходимым атрибутом воскресения прошлого, участвует в его заклинании, в воссоздании полноты бытия. Временная трансформация возможна посредством предметного мира (его осознания /созерцания/обоняния), причем предметы очень легко перемещаются в пространственно-временном континууме — в сознании путешествующего по времени.

Отмеченный выше набоковский метасюжет вырастал и питался во многом из мечты писателя посетить Россию, вернуться в свое прошлое, пусть даже под чужим именем, невозможной и несбыточной в реальной действительности, но очевидно воплотившейся, «праздно промотанной» в творчестве. Прустовская формула «В поисках утраченного времени» в набоковском варианте звучит как «в поисках утраченного прошлого», где под «прошлым» подразумеваются различные метафорические аберрации: «Россия», «утраченное детство», «потерянный рай», «первая любовь» и т.д., как в прямом, так и в трансцендентально-мифологическом измерении, актуализирующем вечные мифологемы и другие непреходящие общечеловеческие ценности.

Как уже отмечалось, предметно-осеязаемый мир помогает путешественнику переплестать прошлое с будущим, «просвечивать» времени через предметы. В романе «Просвечивающие предметы» Хью Персон, обследуя стол в гостинице, находит в ящике карандаш, который изображается во временной перспективе: «В нем не было гексагональной красоты его собратьев, сделанных из виргинского можжевельника или африканского кедра, с именем фабриканта, оттиснутым на серебряном наконечнике, — нет, это был самый простой, круглый, старый, лишенный всяких отличительных черт карандаш тускло-фиолетового цвета из обычного соснового дерева. Десять лет назад его забыл столяр, который не успев досмотреть стол (не говоря о ремонте), отправился за каким-то инструментом, да так и не вернулся. Теперь внимание. В мастерской у столяра, а еще задолго до этого в сельской школе, карандаш изнашивался до двух третей первоначальной длины. Потемневший отточенный деревянный конус цвета отливающей свинцом сливы и вовсе бы слился с туповатым грифельным кончиком, если бы тот не отсвечивал матовым блеском. Нож и медная точилка достаточно

над ним потрудились, и можно было бы при желании восстановить всю запутанную историю последовательных срезов, стружки от которых — пока свежие, светло-коричневые с исподу, розовато-лиловые снаружи — теперь рассыпались на атомы пыли <...>. Изготовлен он был по старинке, и чинить его было одно удовольствие. Вернувшись еще на некоторое количество лет назад (хоть и не доходя года рождения Шекспира, когда был изобретен свинцовый карандаш) и проследившая потом историю нашей вещицы в направлении уже сегодняшнего дня, мы увидим, как девочки и старики смешивают очень мелко размолотый графит с мокрой глиной. Эту массу, эту паюсную икру кладут в металлический цилиндр с голубым глазком — сапфир с просверленной в нем дырочкой, через которую и проталкивается графит. Он выходит непрерывной аппетитной колбаской (полюбуйтесь канашкой), словно сохраняющей форму пищеварительного тракта дождевого червя (нечего отворачиваться!). Теперь ее режут по длине карандаша <...>. Смотрите, как он печется, смотрите, как варится в жиру <...> и как прилаживают к нему деревянную оправу.

Занявшись теперь древесиной, не будем терять из виду наш бесценный кусочек свинца. Вот оно, дерево! Та самая сосна! Вот ее срубили. В дело идет только ствол — его очищают от коры. Мы слышим визг новоизобретенной пилорамы, глядим на высушиваемые и разделяемые обрубки. Вот та доска, из которой будет изготовлено тело карандаша, выпавшего из пустого ящичка (который до сих пор еще открыт). Мы видим его в стволе, ствол в дереве, дерево в лесу, а лес в мире, который построил Джек <...>. Так, мерцая, разворачивается вся эта маленькая драма - от кристаллов углерода и поваленной сосны до убогого этого орудия письма, этого просвечивающего предмета» [8, 326-328].

Так через предмет просвечивает прошлое. При этом просвечивают не только предметы, но и сам герой, его телесная (физиологическая) оболочка становится проницаемой.

Фокус повествования в романе заключается именно в спутывании, наложении времен и вещей. К примеру, показателен эпизод, когда Персон покупает проститутку, которая ведет его именно в тот самый «номер», «где девяносто один, девяносто два, почти девяносто три года назад оставался на пути в Италию один русский писатель» [8, 334]. В этих строках есть очевидный намек на Достоевского, который в 1862 г. встретился в Швейцарии со Страховым, и они вместе отправились в Италию.

Примечательна также и другая сцена, когда Персон оказывается в том же самом номере гостиницы, где некогда они ночевали с женой и проделали репетицию спасательного побега на случай пожара.

По сюжету герой корректирует роман некоего писателя R, который носит название «Транс-ля-тиции», что от латинского *translatio* означает «метафора», «иносказание», «перевод на другой язык». Но для сюжета романа в целом актуально и другое значение этого слова — «перенос», «перемещение», так как герой, погибая в огне, перемещается в другой мир. Также название подчеркивает смещение объектива, угла зрения, «смещение времен и вещей».

Таким образом, вещи — это материализованные посредники между нами и другими людьми, связующие мостики между различными временными измерениями, помогающие *почувствовать* и *ощутить* свою причастность к времени, истории, Вечности.

Кинематографичность прозы Набокова не вызывает сомнения и не раз привлекала внимание исследователей. Поэтика набоковской прозы актуализирует эстетическую посылку о том, что художник — это режиссер, искусно декорирующий пространство (пространство воображения), заполняющий его, придающий ему смысловую нагруженность и эстетическую гармоничность. Данная посылка является по сути дела постмодернистской, поскольку связана с представлением о Бытии как Театре, о мире как об огромной Сцене. При этом автор может иметь самые различные амплуа — от простого декоратора-оформителя до актера-лицедея, исполнителя главной роли в представлении.

Синтетическая, медиаторная природа словесного искусства такова, что неотделима от смежных форм искусств, поэтому очень трудно разграничить приемы словесной, живописной или театрально-кинематографической визуализации. Сам Набоков подчеркивает органическую неразторжимость данных приемов, реализуемых в художественном творчестве, и делает это посредством подачи вещественно-предметного ряда. Так, в повести «Отчаяние» автор-повествователь уподобляется художнику-декоратору и одновременно режиссеру-постановщику, в руках которого находятся сюжетные ходы и развязки. Грань между художником, с легкой виртуозной небрежностью рисующего картину и режиссером, заполняющим подходящими декорациями пустое пространство собственного и читательского/зрительского воображения, — очень зыбка, практически неразличима. При этом сам автор не скрывает, а наоборот, иронически подчеркивает

кукольность, лубочность, декоративность создаваемой картины: «Действительно, место было глухое. Сдержанно шумели сосны, снег лежал на земле, в нем чернели проплешины... Ерунда, — откуда в июне снег? Его бы следовало вычеркнуть. Нет, — грешно. Не я пишу, — пишет моя нетерпеливая память. Понимайте, как хотите, — я не при чем. И на желтом столбе была мурмолка снега. Так просвечивает будущее. Но довольно, да будет опять в фокусе летний день: пятна солнца, тени ветвей на синем автомобиле, сосновая шишка на подножке, где некогда будет стоять предмет весьма неожиданный: кисточка для бритья» [10, 354-355].

Нарочитость проявляется в вычеркивании предмета (ср.: «его бы следовало вычеркнуть»), а также ироническом заигрывании с читателем, призванным напомнить последнему об иллюзорности, призрачности любого искусства. Предмет превращается в игровой инструмент, он легко перемещается во времени и пространстве художественного воображения, «режиссерском» сознании рассказчика. «Желтый столб с мурмолкой снега» как просвечивающее будущее материализуется позднее, в следующем эпизоде повести — с точки зрения жанра, «образцово-кинематографическом», поскольку герой-повествователь встречается со своим двойником-дублером, чтобы убить его, тем самым инсценировав *свою* смерть: «Наконец, вдали, желтым мизинцем выпрямился знаковый столб и увеличился, дорос до естественных своих размеров, и на нем была мурмолка снега. Я затормозил и огляделся. Никого. Желтый столб был очень желт. Справа за полем театральной декорацией плоско серел лес» [10, 431]. В этом контексте вещь превращается в подобие вещи, в симулякр, предмет становится средством карнавализации мира, с его помощью автор подчеркивает веселую относительность предметов и вещей, участвующих в диком беспорядке жизни.

Нет сомнений в том, что отношение Набокова к вещественному миру «болезненно-обостренное». Некоторые писательские признания приковывают внимание, если не эпатируют. Так или иначе, бессмертие души сопряжено с бессмертием/нетленностью вещного мира — бывшей частью Тебя.

Итак, представленный материал наглядно иллюстрирует ранее высказанную мысль: предметность в художественной реальности категорически индивидуальна. Даже если писатели описывают фактически одни и те же предметы, в массиве текста это — разные вещи, разные сгустки смыслов, связей, значений, воспоминаний. Сказанное, я думаю, справедливо не только в отношении

художественного творчества. Предметный мир личности индивидуален по своему содержанию.

Библиографический список

1. Карпентьер А. Мы искали и нашли себя: худож. публицистика / А. Карпентьер. М.: Прогресс, 1984. 416 с.
2. Карпентьер А. Весна священная / А. Карпентьер. М.: Радуга, 1982. 480 с.
3. Зюкова Н. Алехо Карпентьер: монография / Н. Зюкова. Л.: Худож. лит-ра, 1982. 168 с.
4. Карпентьер А. Превратности метода / А. Карпентьер. М.: Прогресс, 1987. 336 с.
5. Набоков В.В. Рассказы. Воспоминания / В.В. Набоков. М.: Современник, 1991. 653 с.
6. Набоков В.В. Защита Лужина: роман / В.В. Набоков. М.: Современник, 1989. 126 с.
7. Набоков В.В. Машенька: роман. Камера-обскура: роман. Лолита: роман / В.В. Набоков. Ростов н/Д: Кн. изд-во, 1990. 576 с.
8. Набоков В. Романы: Истинная жизнь Себастьяна Найта; Пнин; Просвечивающие предметы / В. Набоков. М.: Худож. лит-ра, 1991. 431 с.
9. Пруст М. В поисках утраченного времени: В сторону Свана: роман / М. Пруст. СПб.: Сов. писатель, 1992. 480 с.
10. Набоков В. Собрание сочинений в 4 т. / В. Набоков. М.: Изд-во «Правда», 1990. Т. 3. 480 с.



УДК 1

Е.Ю. Сафронова

ИНДИВИДУАЛЬНЫЕ СМЫСЛЫ МЕТАФОРЫ

Человеческая индивидуальность имеет тотальный характер: папиллярные линии, двигательная активность, речь, эмоциональные и когнитивные процессы. Крайне важным является вопрос о специфике понимания. Данная статья — попытка экспериментального исследования особенностей понимания метафоры.

С целью изучения представленных положений был проведен эксперимент со студентами второго курса института ветеринарной медицины (66 человек, возраст 18-23 года) с единичным привлечением для проверки результатов информантов более старшего возраста из профессорско-преподавательского состава кафедры философии АГАУ. Материалом эксперимента послужили извлеченные из контекста изоморфные метафоры генетивного и адъективного типов: *смелость мысли, смелость шутки, облако электронов, облако печали, облако в штанах, червь сомнения, зародыш мысли, бремя славы, жало сатиры, разбитое счастье, двухэтажные глаза*. Испытуемым предлагалось ответить на следующие вопросы: 1. Что означает данное выражение? 2. Возникает ли в Вас представление в виде образа или ощущения? 3. Как Вы считаете, обладает ли выражение оценочностью (положительная, отрицательная,

нейтральная маркированность)? Какова сфера его употребления? 4. Опишите ассоциации, вызываемые данной метафорой.

Для концептуализации результатов исследования необходимо рассмотреть некоторые теоретические вопросы метафоры.

Метафора имеет долгую традицию изучения: от Аристотеля, Э. Руссо, Г. Гегеля до Э. Кассирера, Х. Ортега-и-Гассета, П. Рикера, Н.Д. Арутюновой, В.Н. Телии, В.Г. Гака и др. Долгое время в науке господствовал субстиональный подход к исследованию метафоры, заключающийся в том, что метафора понималась как сравнение, которое можно эквивалентно перевести на буквальный язык. В последнее время более популярной становится интеракционистская точка зрения (Ричардс, Блэк), согласно которой метафора не является сравнением, поскольку «мысли взаимодействуют и проникают друг в друга, чтобы в результате породить новый смысл» (Блэк, 1990. С. 163).

Сложнейшей и интереснейшей проблемой представляется процесс индивидуализации метафоры в процессе восприятия, конструирования «личностного смысла» (термин А.Н. Леонтьева) на основе общекультурного, выраженного конвенциональными языковыми знаками.