УДК 821.161.1

ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННЫЕ ОТНОШЕНИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ В. В. НАБОКОВА

© 2012 Н. С. Степанова

канд. филолог. наук,
доцент каф. журналистики и филологии
e-mail: ns-kursk@yandex.ru

Курский институт социального образования (филиал)
ФГБОУ ВПО «Российский государственный социальный университет»

Статья посвящена осмыслению категорий художественного пространства и художественного времени в произведениях В.В. Набокова, выявлению ценностных представлений о мире и месте человека в нем через рассмотрение соотношения пространства и времени, памяти и воображения, философских взглядов и творящего сознания в мировоззрении и творчестве писателя.

Ключевые слова: В.В. Набоков, пространство, время, хронотоп, автобиографическая проза, литература первой волны русского зарубежья.

Среди важнейших философских и литературоведческих понятий, на которых держатся основы нашего мировоззрения, понятия «пространство» и «время» находятся в особом положении. Объединённые М.М. Бахтиным в понятие хронотопа, они стали незаменимым инструментом для работы в поле историко-культурной памяти. Наши представления о них накладывают отпечаток на всю картину мира; они упорядочивают вещи и явления, которые окружают нас в повседневной жизни, а также участвуют в попытках науки объяснить мир.

Являясь интегральными характеристиками произведения, пространство и время придают ему внутреннее единство и завершенность. Художественные пространство и время в их диалектическом единстве можно охарактеризовать как свойственную литературному произведению «глубинную связь его содержательных частей, придающую произведению особое внутреннее единство и способствующую превращению его в эстетическое явление» [Никитина 2003: 2]. Будучи одним из средств конкретизации эстетического, «художественное пространство-время обозначает ту особую среду, в которой существует эстетическое явление, фиксирует связь частей последнего между собой и их соотношение с целым» [Там же: 5].

Интересным и продуктивным нам представляется изучение бытования категорий художественного пространства и художественного времени в произведениях В.В. Набокова, выявление ценностных представлений о мире и месте человека в нем. Приступая к нашим исследованиям художественного мира В.В. Набокова, мы помним о том, что он был серьезным ученым с хорошо организованным и систематизированным умом, и считаем необходимым сделать некоторые теоретические выкладки, которые, на наш взгляд, не являются отступлениями от темы, а напрямую связаны с нашими рассуждениями и дают основания для понимания взглядов писателя.

Обобщая итоги длительных философских размышлений человечества о времени, можно выделить две пары взаимодополняющих концепций или моделей времени [Молчанов 1977]. Первая пара расходится по вопросу о природе времени: *субстанциональная* концепция рассматривает время как особого рода субстанцию, наряду с про-

странством, веществом и пр., *релятивистская* концепция считает время системой отношений между физическими событиями. Вторая пара концепций отражает разные точки зрения на отношение времени и бытия. Согласно *динамической* концепции реально существуют только события настоящего времени; события прошлого *уже* реально не существуют, а события будущего *еще* реально не существуют. Вторая концепция этой пары – *статическая*. Согласно этой модели, события прошлого, настоящего и будущего существуют реально и одновременно, а становление и возникновение материальных объектов – это иллюзия, возникающая в момент осознания того или иного изменения.

Статическая концепция тесно связана с некоторыми из основных представлений кинематики теории относительности, действующей в так называемом «Мире Минковского». Наше обращение к этому феномену связано с тем обстоятельством, что, всесторонне образованный человек, В.В. Набоков был знаком с концепцией Минковского, о чем можно судить не только по его прямым упоминаниям в текстах («Пространство откладывает яйца в свитое Временем гнездо: сюда "до", туда "после"»; «рябой выводок "мировых точек" Минковского» [Набоков 1997: 519]; «Ткань Пространства есть не Ткань Времени, но вскормленное релятивистами разномастное четырехмерное посмешище – четвероногое, которому одну из ног заменили на признак ноги» [Набоков 1997: 516]), но и по той системе пространственно-временных отношений, которая выстраивается в его произведениях.

В свое время математик Г. Минковский предложил рассматривать пространство и время как единый четырехмерный пространственно-временной континуум, который можно представить в виде двухмерного графика, называемого «графиком Минковского», на котором на оси ординат откладывается время, а на оси абсцисс – пространство. В этой системе координат наш пространственно-временной трехмерный мир имеет вид прямой двухмерной линии, параллельной оси абсцисс и ползущей по временной оси вверх – к будущему. Статическая концепция хорошо согласуется с представлением о четырехмерном пространственно-временном континууме. Это означает, что и за нашим миром следует множество миров-пространств (или реальностей), и после нашего мира существуют реальности, уже пережившие нашу эпоху и живущие, следовательно, в нашем будущем (наблюдатель должен находиться в некой внепространственной и вневременной точке отсчета).

Интересна модель Вселенной П.Д. Успенского, мыслителя и оккультиста, чьи идеи были особенно популярны перед Второй мировой войной [Успенский 1993]. На несомненное сходство между идеями П.Д. Успенского и взглядами В.В. Набокова указывает В. Александров [Александров 1999], возможное влияние философских взглядов этого мыслителя на В.В. Набокова заслуживает дальнейшего исследования.

П.Д. Успенский считал построение четырехмерного мира вынужденной мерой. Он говорил, что подобная модель приводит к представлению об искривленном пространстве, указывающем на присутствие в нем еще одного или нескольких измерений, которые не учитываются. В качестве примера П.Д. Успенский приводил модель дома, который имеет всего три элемента: пол, одну стену и крышу (трехмерная Вселенная); эта модель дает общее представление о доме, но при условии, что ни сама модель, ни наблюдатель не будут двигаться; малейшее движение разрушит иллюзию. Следовательно, четырехмерный пространственно-временной континуум открывает возможность движения.

«Но само по себе движение представляет собой очень странное явление. При первом же подходе к нему мы встречаемся с интересным фактом. Движение содержит в себе самом три явно выраженные измерения: длительность, скорость и направление», – рассуждает П.Д. Успенский, затем продолжает: «Время есть мера движения. Если

изобразить время в виде линии, то тогда единственной линией, которая удовлетворит всем требованиям времени, будет спираль. Спираль – это, если так можно выразиться, "трехмерная линия", т.е. линия, которая требует для своего построения трех координат» [Успенский 1993: 436].

У В.В. Набокова в «Других берегах» читаем: «...гегелевская триада в сущности выражает всего лишь природную спиральность вещей в отношении ко времени. Завои следуют один за другим, и каждый синтез представляет собой тезис следующей тройственной серии. <...> Цветная спираль в стеклянном шарике – вот модель моей жизни. Дуга тезиса – это мой двадцатилетний русский период (1899-1919). Антитезисом служит пора эмиграции (1919–1940), проведенная в Западной Европе. Те четырнадцать лет (1940–1954), которые я провел уже на новой моей родине, намечают как будто начавшийся синтез» [Набоков 1990: IV, 283].

П.Д. Успенский пишет о том, что трехмерность времени совершенно аналогична трехмерности пространства. Однако относительно пространства мы понимаем, что имеем дело с трехмерным континуумом, а по отношению к времени – нет. Три измерения времени можно считать продолжением измерений пространства, то есть «четвертым», «пятым» и «шестым» измерениями пространства. «Шестимерное» пространство – это, несомненно, «евклидов континуум», но с такими свойствами и формами, которые нам совершенно непонятны. Шестимерная форма тела нами непостижима, и если бы мы могли воспринимать ее нашими органами чувств, то, конечно, увидели бы ее и ощутили как трехмерную. Трехмерность есть функция наших внешних чувств. Время представляет собой границу этих чувств. Любое шестимерное тело становится для нас трехмерным телом, существующим во времени; и свойства пятого и шестого измерений остаются нашему восприятию недоступными.

Шесть измерений образуют «период», за пределами которого не остается ничего, кроме повторений этого же периода, но в другом масштабе. Период измерений ограничен с одного конца точкой, а с другого – бесконечностью пространства, умноженной на бесконечность времени, что в древнем символизме изображалось двумя пересекающимися треугольниками, или шестиконечной звездой. Число измерений не может быть ни бесконечным, ни очень большим; оно не превышает шести. Причина этого кроется в свойствах шестого измерения, которое включает в себя все возможности в данном масштабе» [Успенский 1993: 436–437].

Далее П.Д. Успенский рассуждал о наличии мира воображаемого и объяснял свое понимание возможности его существования. Он написал, что «линия невозможностей есть линия седьмого, восьмого и других несуществующих измерений, линия, которая ведет в "никуда" и приходит "ниоткуда" <...> Вся наша жизнь фактически состоит из линий "седьмого измерения", т.е. из явлений фиктивной возможности, фиктивной важности и фиктивной ценности. Мы живем в седьмом измерении и неспособны выбраться из него. И наша модель вселенной не сможет стать полной, если мы не поймем места, занимаемого в ней "седьмым измерением". Но понять это очень трудно. Мы даже не приближаемся к пониманию того, как много несуществующих вещей играет важную роль в нашей жизни, управляет нашей судьбой и нашими действиями» [Успенский 1993: 446–447].

Развивая собственную, своеобразную концепцию культурного пространства изгнания, В.В. Набоков осмысливал и свои взаимоотношения с временем. В «Других берегах» он утверждает главное в своем отношении с временем: «былое у меня все под боком, и частица грядущего тоже со мной. <...> Признаюсь, я не верю в мимолетность времени – легкого, плавного, персидского времени! Этот волшебный ковер я научился так складывать, чтобы один узор приходился на другой» [Набоков 1990: IV, 213]. Взаимоналожение узоров прошлого и настоящего – прием, сопровождающий любое набо-

ковское воспоминание, – исключает представление о времени как об устремленной вперед прямой, никогда не возвращающейся к пройденному ею пути. Движение времени вперед одновременно приводит к его возвращению вспять, и это делает время «круглым»: «безграничное на первый взгляд время есть на самом деле круглая крепость» [Набоков 1990: IV, 136]. Такое время может быть описано в категориях пространства (что нередко и происходит у В.В. Набокова) – но пространства особого.

Исследуя пространственно-временную организацию художественного мира В.В. Набокова, отметим, что за годы европейской жизни, от романа к роману совершенствуя литературное мастерство, он создал свой уникальный космос с особым пространством и временем, с особой системой координат, с собственной философией и шкалой ценностей. В этом космосе очень сложны отношения между жизнью и смертью, между реальным и нереальным, между субъективным «я» и внешним миром.

Согласно законам художественного мира В.В. Набокова, в существовании его героев не бывает ничего случайного, все «случайные» обстоятельства принципиально «не случайны» или, выражаясь в категориях Пространства и Времени, заведомо предопределены, что в то же время никоим образом не означает их предсказуемость, ибо никому – ни героям, ни нам, читателям, – не известно, согласно правилам какой игры перемещаются они в авторской системе координат.

Герой романа В.В. Набокова «Ада, или Радости страсти» (часть четвертая) Ван Вин пишет подобие повести в форме трактата о Ткани Времени (Текстуре Времени), в котором излагает следующие мысли: «Чистое Время, Перцептуальное Время, Осязаемое Время, Время, свободное от содержания, контекста и комментария – вот мои время и тема»; «Время – это все, что хотите, но только не популярный складень: несуществующее более Прошлое, лишенная длительности точка Настоящего и "еще не сбывшееся", которое может не сбыться никогда. Нет. У нас всего две доски: Прошлое и Настоящее. Будущее вообще не входит в состав Времени, не имеет никакого отношения ни ко Времени, ни к дымчатой пелене его физической ткани»; «Будущее же остается свободным от наших чувств и причуд. В каждый миг оно предстает перед нами как бесконечность ветвящихся возможностей»; «Мы взираем на Время как на некий поток и привыкли к этому мифическому спектаклю, подразумевая, будто течет оно сквозь нечто иное, приняв за это "нечто" Пространство. На самом же деле "Пространство-Время" – это гиблый гибрид, в котором дефис, и тот смотрит мошенником»; «Я не могу вообразить Пространство без Времени, но очень даже могу – Время без Пространства»; «Необратимость Времени (которое прежде всего никуда не обращено) есть следствие узости кругозора», иначе «Время представлялось бы нам амфитеатром, и весьма величавым, похожим на рваную ночь и зубристые горы, обступившие маленькую, мерцающую, мирную деревушку» [Набоков 1997: IV, 511–541].

В романе «Дар» читаем: «Времени нет, все есть некое настоящее, которое как сияние находится вне нашей слепоты» [Набоков 1990: III, 308]; таким образом, все бытие присутствует в вездесущем настоящем, время иллюзорно, и пространство зависит от сознания: Федор Годунов-Чердынцев (главный герой романа «Дар») идет по Берлину к трамвайной остановке сквозь маленькую чащу елок, предназначенных для продажи на Рождество, задевая кончиками пальцев мокрую хвою, – и выходит в прошлое: в летний день, в Россию, в имение, на площадку сада, из глубины которого видит всех родных (и себя в том числе) на веранде дома, позирующих забытому теперь фотографу; думает о матери, подарившей ему эту фотографию в прошлый свой приезд на Рождество уже сюда, в Берлин; и целый год его жизни, когда он задумал написать книгу об отце и начал собирать материалы, волшебно держится перед ним, полный красок и воздуха, пока он опять не оказывается в настоящем, в Берлине, глубокой ночью, перед столом с исписанными листами [Там же: 76–113]. Описывая процесс творчества,

В.В. Набоков подчеркивает, что такое переживание вневременного состояния являлось для него чем-то совершенно особенным, и он верил, что оно давало ему возможность проникнуть в настоящую сущность вещей, где время отсутствует, а бытие предстает во всей своей цельности.

Более того, вследствие этого переживания возникает убеждение, что существование личности не кончается смертью и что есть какая-то другая, послесмертная форма бытия. Силой своего искусства В.В. Набоков пытается ответить на вопрос, который он задал себе в главе первой «Других берегов»: что находится по ту сторону «земного времени, глухой стеной окружающего жизнь»? [Набоков 1990: IV, 136]. «Когда я думаю о моей любви к кому-либо, – пишет В.В. Набоков, – у меня привычка проводить радиусы от этой любви, от нежного ядра личного чувства к чудовищно ускользающим точкам вселенной. Что-то заставляет меня как можно сознательнее примеривать личную любовь к безличным и неизмеримым величинам, – к пустотам между звезд, к туманностям (самая отдаленность коих уже есть род безумия), к ужасным западням вечности, ко всей этой беспомощности, холоду, головокружению, крутизнам времени и пространства, непонятным образом переходящим одно в другое. <...> Я должен проделать молниеносный инвентарь мира, сделать все пространство и время соучастниками в моем смертном чувстве любви, дабы, как боль, смертность унять и помочь себе в борьбе с глупостью и ужасом этого унизительного положения, в котором я, человек, мог развить в себе бесконечность чувства и мысли при конечности существования» [Там же: 294–295]. Таким образом, человек Набокова – как творец, как любящее существо – соотносит себя с космосом, вселенной, отсюда его интерес к времени как к философской категории, а не как к социально-политическим обстоятельствам конкретной жизни.

В контексте этих рассуждений смерть у В.В. Набокова – расставание, оставляющее надежду на встречу, на чудо; физическое отсутствие вовсе не означает, что человека больше нет: никто не может с уверенностью сказать, погиб или живет где-то в Гималаях отец Федора Годунова-Чердынцева («Дар»); что случилось с Мартыном, ушедшим по витой тропинке в зачарованный лес, и вернется ли он когда-нибудь («Подвиг»); расставаясь с читателем, В.В. Набоков говорит ему в великолепном ритме онегинской строфы (финал романа «Дар»): «Прощай же, книга! Для видений – отсрочки смертной тоже нет. С колен поднимется Евгений, – но удаляется поэт. И все же слух не может сразу расстаться с музыкой, рассказу дать замереть... судьба сама еще звенит, – и для ума внимательного нет границы – там, где поставил точку я: продленный призрак бытия синеет за чертой страницы, как завтрашние облака, – и не кончается строка» [Набоков 1990: III, 330], утверждая одну из важнейших композиционных особенностей своего творчества.

В своих художественных произведениях В.В. Набоков показывает различные варианты того, как может выглядеть мир иной и переход в него: винтовой вихрь, сухая мгла, сквозь которые идет Цинциннат, направляясь в сторону, где, судя по голосам, стояли существа, подобные ему («Приглашение на казнь»); бездна, распадающаяся на бледные и темные квадраты, в которую падает Лужин («Защита Лужина»); сияние белого неба над Фиальтой («Весна в Фиальте»); ветерок, который толкнул раму полуоткрытого окна в комнате умирающего Подтягина («Машенька»); кубовой фон знойного полдня, на котором В.В. Набоков видит покоящегося навзничь, торжественно и удобно раскинувшись на воздухе, отца, возносимого к небу незримыми качальщиками («Другие берега»); «еще звеневшая отзвуком земной жизни область» за чертой, которую ненароком проскочил муж Нелли, когда летел на вражеский пулемет во время конной атаки в Крымской степи («Подвиг»).

Более того, В.В. Набоков создает в своих произведениях устойчивую модель земного существования, которое есть некое замкнутое пространство, со всех сторон окруженное временем, как стеной, в которой, однако, могут быть окна или оконца с разноцветными или разбитыми стеклами (оконца в поэтике писателя – это оконца из потустороннего мира; разбитое стекло или открытое окно можно прочитать в качестве символа общения между двумя мирами), двери, щели. «Себя я не вижу в вечности лишь из-за земного времени, глухой стеной окружающего жизнь», – пишет В.В. Набоков в «Других берегах» [Набоков 1990: IV, 136].

Это – постоянный образ, предстающий в различных модификациях и настолько хорошо известный набоковскому читателю, что достаточно одного лишь упоминания о нем, чтобы развернуть всю систему представлений, сложившуюся уже в первом романе – «Машенька» – и возникающую далее достаточно часто. Это темнота остановившейся клетки лифта, в которой не открываются оконца [Набоков 1990: I, 36]; беседка с цветными стеклами в белых оконницах, приют влюбленных, и как нечто страшное и неожиданное, символ грядущих кощунств, – чье-то подглядывающее снаружи лицо [Там же: 82–83]; карета, из окна которой Ганин в последний раз видел Машеньку [Там же: 83]; пустой, тряский вагон, в котором странно и жутковато несся Ганин между серых потоков дыма, «подперев руками затылок, в сквозной, грохочущей тьме», «и странные мысли приходили в голову, словно все это уже было когда-то» [Там же: 87], – а этому еще только суждено будет сбыться в берлинском пансионе, стоящем на железном сквозняке железной дороги, – в романе «Машенька». Это «несчастная маршрутная мысль», «с которой давно свыкся человеческий разум (жизнь в виде некоего пути)» и которая «есть глупая иллюзия: мы никуда не идем, мы сидим дома. Загробное окружает нас всегда, а вовсе не лежит в конце какого-то путешествия. В земном доме вместо окна – зеркало; дверь до поры до времени затворена; но воздух входит сквозь щели» [Набоков 1990: III, 277] – в романе «Дар». Это обещание: «На всякий случай держу все окна и двери жизни настежь открытыми, хотя чувствую, что ты не снизойдешь до старинных приемов привидений» [Набоков 1990: IV, 462] – в главе из незаконченного романа «Ultima Thule». Это ощущение, что «...в жизни, на полном лету, раскрылась с треском боковая дверь и ворвался рев черной вечности, заглушив захлестом ветра крик одинокой гибели» [Набоков 1991: 208] – в романе «Лолита». Это представление о жизни как о щели слабого света между двумя идеально черными вечностями [Набоков 1990: IV, 135] – в книге «Другие берега».

Такое понимание категорий времени и пространства определило отличительную особенность структуры повествования в произведениях В.В. Набокова. Традиционно выделяют три ведущих универсальных проблемно-тематических компонента его творчества: тему «утраченного рая» детства (а вместе с ним – расставания с родиной, родной культурой и языком); тему драматических отношений между иллюзией и действительностью и тему высшей по отношению к земному существованию реальности (метафизическую тему «потусторонности»). Общим знаменателем этих трех тем можно считать метатему многослойной реальности.

С таких позиций его автобиографические повествования можно рассматривать как «постфактум сотворенный писателем прообраз всех его русских романов европейской поры» [Пискунов 1990: 28], «ключ к пониманию довоенного метаромана» [Ерофеев 1990: 13], как попытку осмысления с других берегов океана не только жизни в России, но и жизни в Европе, как некий итог «воспоминательной прозы», где, кроме самостоятельного сюжета, напоминающего сюжеты классической русской мемуаристики, совершенно иначе заявлено авторское представление о целостности мира, о его упорядоченности, об ощущении невидимого порядка, скрытого под хаосом жизни, но проявляющегося в тематических узорах судьбы.

Способность достигать необычных состояний сознания, в которых человек выходит за пределы трехмерного мира повседневной жизни и воспринимает более высокую многомерную реальность, описана у В.В. Набокова, изображающего особое состояние вдохновения, которым, как *даром,* он наделяет своих любимых героев. «Космической синхронизацией» («Speak, Memory»), «многопланностью мышления» («Дар»), «освобождением духа из границ плоти и превращением нашим в одно сплошное око, зараз видящее во все стороны света, или, иначе говоря, сверхчувственным прозрением мира при нашем внутреннем участии» [Набоков 1990: III, 277] В.В. Набоков называл момент «эпифанического прозрения», которое отличается вневременным восприятием не осознаваемых до тех пор связей между разными отдаленными друг от друга воспоминаниями и самыми разнообразными ощущениями, когда время перестает существовать, или, точнее, обычные категории времени – прошлое, настоящее и будущее – сосуществуют. Очевидно, это состояние не является плодом писательского воображения – оно, вероятнее всего, действительно переживалось им силой творческого сознания.

В.В. Набоков, столь точно описавший переживаемое им состояние «космической синхронизации», достигал его не мистическими упражнениями, не постановкой физических опытов, но в процессе художественного творчества, в моменты вдохновения и озарения, и, думается, это являлось его высшей победой над ограниченностью человеческого сознания, преодолением догматических представлений о пространстве и времени.

Библиографический список

Александров В.Е. Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика. СПб.: Алетейя, 1999. 320 с.

Ерофеев В. Русская проза Владимира Набокова // Набоков В. Собр. соч. М., 1990. Т. 1. С. 3–32.

Молчанов Ю.Б. Четыре концепции времени в философии и физике. М.: Наука, 1977. 192 с.

Набоков В. Лолита: Роман. М., 1991. 256 с.

Набоков В.В. Ада, или Радости страсти: Семейная хроника // Набоков В.В. Собр. соч.: в 5 т.: пер. с англ. / сост. С. Ильина, А. Кононова. СПб.: Симпозиум, 1997. Т.4.

Набоков В.В. Собр. соч.: в 4 т. / отв. ред. В.В. Ерофеев; сост. В.В. Ерофеев; ил. Г. Бернштейна. М.: Правда, 1990.

Никитина И.П. Художественное пространство как предмет философско-эстетического анализа: автореферат дисс. … докт. филос. наук. М., 2003. 36 с.

Пискунов В. Чистый ритм Мнемозины // Лит. обозрение. М., 1990. № 10. С. 21–31.

Успенский П.Д. Новая модель вселенной. СПб.: Изд-во Чернышева, 1993. 560 с.