

УДК 882

БК 83.3 (2РОС = РУС)

НАБОКОВ – ГОЙЯ: ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЕ КОРРЕЛЯЦИИ В РОМАНЕ «ПРИГЛАШЕНИЕ НА КАЗНЬ» (1938)

© 2013 О. А. Дмитриенко

Санкт-Петербург, СПГУТД СЗИП

Поступила в редакцию 19.2.2013

Аннотация: Статья О.А. Дмитриенко посвящена интермедийным аллюзиям и корреляциям – принципу взаимодействия романа В. Набокова «Приглашение на казнь» и серии офортов Ф. Гойи «Капричос». Основная идея «Капричос», явленная в листе № 43 с надписью «Сон разума рождает чудовищ» и подготовительных рисунках к нему; концепция, воплощенная в серии офортов – трагическое ощущение борьбы света и мрака, художника и мучающих его чудовищ, – очевидный интермедийный источник романа Набокова «Приглашение на казнь». Интерес Набокова к Гойе мог быть как непосредственным, так и опосредованным: к творчеству Гойи обращались Теофиль Готье, Шарль Бодлер, офорты серии «Капричос» были чрезвычайно популярны в 10-е годы XX века. Формой «присутствия» Гойи в литературе чаще всего был экфрасис. В своей русскоязычной прозе Набоков избирает более свободные, в отличие от экфрасиса, формы взаимодействия литературы и изобразительного искусства – интермедийные аллюзии и корреляции, рассчитанные на узнавание, разгадывание и активное сотворчество читателя.

Ключевые слова: Интермедийные аллюзии, корреляции, традиция средневековых сакральных эмблемат, философское обобщение вневременного характера.

Summary: The article studies the interaction of the novel «Invitation to the Beheading» by Nabokov and the series of etching «Caprichos» by Goyawhich is based on intermedial allusions and correlations. The main idea of «Caprichos» expressed in the etching №43 The Sleep of Reason Produces Monsters is the struggle the light and the dark that tortures the artist. It serves as intermedial source for the novel “Invitation to the Beheading” by Nabokov. Nabokov might have been interested in Goyaei ther directly or indirectly as Theophile Gautier, Charles Baudelaire, had addressed to the artist’s works. «Caprichos» were very popular at the beginning of the twentieth century. Ekphrasis ist he most frequently used type Goya’s «presence» in literature. In the prose written in Russian Nabokov employs less strict means of interaction between painting and literature such as intermedial allusions and correlations.

Key words: Intermedial allusions, correlation, tradition of medieval sacred emblem, philosophical atemporal generalization.

В романе «Отчаянье» (1930–1931) Набоков, передоверяя герою-рассказчику размышления о границах литературы как вида искусств, формулирует тезис, определяющий интермедийность как одну из эстетических установок его прозы: «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?» [2; 342]. В романе «Приглашение на казнь» (1938) Набокову удается достичь этой мечты.

Агрессивная абсурдность и, вместе с тем, маскарадность мира «Приглашения на казнь» вызывает определенные интермедийные ал-

люзии: представляется, что существует корреляция между романом Набокова и серией офортов Ф. Гойи «Капричос».

Как известно, «Капричос» – это целый мир образов, следующих один за другим на восьмидесяти трех листах. Трагедия перемешивается здесь с фарсом, действительный мир – с вымыслом. На многих листах возникают фантастические образы зла, лжи, произвола инквизиции, человеческих страданий, пороков и страстей. Листы серии были пронумерованы, снабжены подписями и комментариями. Таким образом, в офортах Гойи связываются воедино визуальный образ (рисунок) и вербальный (комментарий), развивается традиция средневековых сакральных эмблемат, для которых обязательным было присутствие «надписи» (*titulus, inscriptio, motto, lemma*), то есть короткой фразы на латинском

© О. А. Дмитриенко, 2013

или древнегреческом языке. Под ней помещался рисунок — картинка (*picture*), представлявший собой аллегорическое изображение, то есть перевод вербального ряда символов в визуальный. Все завершалось афористической «подписью» (*epigramma, declaration, subscriptio*). В результате взаимодействия «надписи», картинки и «подписи» формируется особый символический язык, при помощи которого метафизическая «идея идей» репрезентируется в целостном образе, где взаимодействуют визуальное и вербальное. Традиция эмблемат имеет фольклорно-фарсовый инвариант развития — испанский народный лубок алелуйас.

Среди алелуйас особого внимания заслуживает лубок «Перевернутый мир» («El mundo alreves»), сюжет, существовавший уже в XVI в. с текстом на испанском языке. (Таким «перевернутым» предстает и мир «Приглашения на казнь»). На сорока восьми квадратах были изображены сценки — «небылицы в лицах»: бедный подает милостыню богатому (квадрат 44), ученики секут учителя (квадрат 27). Наиболее интересна аналогия знаменитого листа 42 «Капричос» с подписью «Не под силу тебе...», изображающего двух ослов со шпорами, сидящих на спинах двух согбенных крестьян, с квадратом 40-м лубка, где выгравирован осел, едущий на спине человека. Лубок «Перевернутый мир» был известен в Италии, Германии, Нидерландах. Помимо подписей под каждой картинкой, в раннем лубке бывал еще и отдельный комментарий в стихах, содержащий сатиру на церковь и знать, отражающий народные воззрения на несправедливое устройство мира.

«Капричос» условно можно разделить на две большие части: изображение чудовищ, уродов, исчадий ада — олицетворений власти церкви, инквизиции, знати — и изображение их жертв.

Рассмотрим, например, знаменитую сатиру на лицемерие и трюкачество монахов проповедников — лист 53 «Какие золотые уста»: Гойя изобразил проповедующего с кафедры попугая, окруженного уродливыми и льстивыми слушателями, выражающими жестами и мимикой свое восхищение. Исследователь «Капричос» Е. Лисенков, проследившая связь между листом 53 и французской карикатурой «Отец Окэ, знаменитый капуцин-проповедник», обнаруживает, что смысл картинки основан на игре слов во французском языке: пэр Окэ (отец Окэ) — и перрокэ (попугай).

Очевидно, что лист 53 коррелирует со сценами, где палач м-сье Пьер выступает в главной роли «святого отца», как он себе ее представляет: «Не хочу хвастаться, но во мне, коллега, вы найдете редкое сочетание внешней общительности и внутренней деликатности, разговорчи-

вости и умения молчать <...> Кто утешит рыдающего младенца, кто подклеит ему игрушку? М-сье Пьер. Кто заступится за вдовицу? М-сье Пьер. Кто снабдит трезвым советом, кто укажет лекарство, кто принесет отрадную весть? Кто? Кто? М-сье Пьер. Все — м-сье Пьер» [3; 96]. Он показывает фотографии, в том числе и ту, где он «с птичкой разговаривает», рассказывает «анекдотцы», показывает фокусы, демонстрирует силу и ловкость циркового артиста. И неизменно вызывает восхищение директора тюрьмы и компании: «Из коридора доносился гул рукоплесканий [3; 115], <...> Родриг Иванович бешено аплодировал [3; 116], <...> Продолжайте, продолжайте, — зашептал Родриг Иванович [3; 139]. Это восхищение доходит до экзальтации в бенефисе м-сье Пьера, когда он открывает свой истинный лик палача перед многочисленным собранием чиновников в пригородном доме заместителя управляющего городом во время «прощального ужина»: «Браво, браво! — раздавались кругом крики, и сосед поворачивался к соседу, выражая патетической мимикой изумление, восхищение» [3; 161].

Набоков как будто осуществляет «перевод»-вербализацию 53-го листа «Какие золотые уста» из серии офортов Гойи, с комментарием: «Когда он говорит, он настоящий златоуст, а когда выписывает рецепты — настоящий ирод!» Это оказывается возможным, вероятно, потому, что в «Капричос» политическая сатира, порожденная конкретным историческим временем (XVIII в.) и ситуацией в Испании, переплетаясь со сложной символикой и глубокой своеобразной фантастикой, выходит за рамки памфлета на отдельных лиц. Гойя создает собирательный образ всех человеческих пороков и страстей, темных сил и, прежде всего, мракобесия под лицемерной личиной, поднимаясь до высот социально-философского обобщения вневременного характера.

Ряд листов серии посвящен жертвам инквизиции. «Капричос» этой тематики полны глубоким сочувствием к невинно осужденным и протестом против насилия над ними. Например, на листе 23 «Этому праху!» Гойя изображает осужденного, посаженного на высоком помосте перед трибуналом инквизиции и слушающего неотвратимый приговор, который зачитывает ему стоящий на кафедре человек. Толпа, окружающая кафедру неоднородна. Среди безобразных ханжеских и злобных лиц выделяется лицо человека около кафедры, своей печальной внимательностью контрастирующее со звериными обликами соседей. В поднятых вверх глазах чувствуется осуждение того, что происходит. Для контраста Гойя помещает рядом отвратительный нечеловеческий лик, полный чванного самодовольства.

На голове осужденного высокий островерхий колпак-короса с языками пламени. По-видимому, он приговорен к сожжению с предварительным задушением «по великой милости» отцов-инквизиторов. Сложный, изощренный и страшный язык знаков инквизиции на коросах и санбенито хорошо понимал неграмотный народ. Если острия пламени были обращены вниз, то они показывали, что инквизиция согласна «смягчить» участь осужденного: он будет задушен и брошен в огонь уже мертвым. Языки пламени, взлетающие вверх, оповещали, что грешник будет сожжен живым; карикатурные фигуры чертей свидетельствовали, что они окончательно овладели душой нераскаившегося, и что ему нет прощения.

Роман «Приглашение на казнь» начинается с объявления Цинциннату смертного приговора и его смутным припоминанием судебного процесса, инквизиторского по «духу и букве закона», доведенного Набоковым в травестийно-театрализованном, гротескном изображении до абсурда: «Адвокат и прокурор, оба крашенные и очень похожие друг на друга (закон требовал, чтобы они были единоутробными братьями, но не всегда можно было подобрать, и тогда гримировались), проговорили с виртуозной скоростью те пять тысяч слов, которые полагались каждому. Они говорили вперемежку, и судья, следя за мгновенными репликами, вправо, влево мотал головой, и равномерно мотались все головы <...> Адвокат, сторонник классической декапитации, выиграл без труда против затейника прокурора, и судья синтезировал дело, <...> приблизившись вплотную, <...> произнес сырым шепотом: «С любезного разрешения публики, вам наденут красный цилиндр», – выработанная законом подставная фраза, истинное значение коей знал всякий школьник» [3; 54].

Можно предположить, что красный цилиндр как атрибут инквизиторской казни, смысл которого общеизвестен, – это короса нового времени, с претензией на эстетизм. Красный цвет, вероятно, отсылают к тому, что острия пламени взлетают вверх – Цинциннат не покался. Хотя его об этом не раз просили: «Покайся, Цинциннатик. Ну, сделай одолжение. Авось еще простят? А? Подумай, как это неприятно, когда башку рубят. Что тебе стоит? Ну – покайся – не будь остолопом» [3; 108]. «Послушай, – ну послушай меня минуточку, – продолжала она [Марфинька – курсив мой. О. Д.] с таким жаром, что речь ее становилась вовсе невнятной, – откажись от всего, от всего. Скажи им, что ты невиновен, а что просто куражился, скажи им, покайся, сделай это, – пускай это не спасет твоей головы, но подумай обо мне» [3; 171].

На листе 24 показана несчастная, приговоренная к удушению и посмертному сожжению женщина, ее шею обнимает ошейник, на голове – короса с языками пламени, обращенными вниз. Офорт имеет комментарий: «Эту святую сеньору жестоко преследуют, огласив историю ее жизни, ей оказывают триумф. Но если это делают, чтобы устыдить ее, то зря теряют время. Невозможно устыдить того, кому нечего стыдиться». Надпись на листе 24 безутешна: «Нет помощи». Это утверждение Гойи в романе «Приглашение на казнь» оборачивается вопросом, которым задается набоковский узник:

– Неужели никто не спасет? – вдруг громко спросил Цинциннат и присел на постели (рука бедняка, показывающего, что у него ничего нет).

– Неужели никто, – повторил Цинциннат, глядя на беспощадную желтизну стен и все же держа пустые ладони [3; 122].

Принято считать, что ключ к «Капричос» – лист 43, вероятно, фронтиспис первоначального замысла, и два подготовительных рисунка к нему. На листе изображен художник, сидящий за столом в позе глубокого раздумья, сна или отчаянья. Голова, опущенная на бессильно скрещенные руки, касается столешницы. Его окружают чудовищные нетопыри, уродливые агрессивные совы, гигантские кошки. Офорт имеет надпись: «Сон разума рождает чудовищ». Комментарий Гойи продолжает эту мысль: «Автор спит. Его единственное желание состоит в том, чтобы стереть с лица земли пагубные суеверия и с помощью этого фантастического творения подготовить основу для торжества истины».

На подготовительном рисунке к этому офорту (Прадо, № 471) мысль Гойи выявлена яснее: «Художник изобразил себя в знакомой нам неудобной позе, но он, по-видимому, не спит. Может быть, он просто рухнул в отчаянии на рабочий стол, отбросив в сторону офортную доску. Пальцы судорожно сплетены, голова поникла. От нее исходит какое-то сияние, в котором возникают странные лица. Одно из них, несомненно, лицо Гойи, ироничное, даже насмешливое. Вот оно уже в другом ракурсе – перевернуто, а вокруг – безобразные маски, какой-то осел в человеческом одеянии, нетопыри и кот, хищно притаившийся позади» [5; 67].

Исследователь Гойи, искусствовед И.М. Левина, восстанавливая историю воплощения офорта № 43, обнаружила, что подготовительные рисунки к «Капричос» сделаны на обеих сторонах листка бумаги. На обратной стороне упомянутого рисунка набросан другой. Это первоначальный вариант листа № 6 «Капричос» (Прадо, 470) «Никто себя не знает»: тонкими штрихами намечая места теней и света, Гойя начертил фигуру чело-

века в маскарадном костюме, со шпагой на боку, склонившегося перед сеньорой с маской на лице. За ним намечены фигуры арлекинов в высоких колпаках. Глаза и непомерно длинный нос одного из них подняты к небу. Комментарий к рисунку гласит: «Мир — это маскарад. Лицо, одежда, голос — все притворно. Все хотят казаться не тем, что они есть на самом деле. Все обманывают друг друга, и никто себя не знает».

И.М. Левина делает чрезвычайно интересное предположение о том, что именно здесь «исходная точка «Капричос». Изобразив самого себя в трудную и горестную минуту раздумья, сидящим за рабочим столом, уронив голову на руки с судорожно скрещенными в душевной муке пальцами, Гойя мог перевернуть этот же самый листок и набросать другой рисунок, образно передающий мучавшую его мысль: мир — это маскарад. Дальше ему предстояло развернуть на многих листах показ ложности и уродства этого мишурного мира и противопоставить ему истину» [1; 105].

Из умозаключений Цинцинната: «Я окружен какими-то убогими призраками, а не людьми. Меня терзают, как могут терзать только бессмысленные видения, дурные сны, отбросы бреда, шваль кошмаров — и все то, что сходит у нас за жизнь. В теории — хотелось бы проснуться» [3; 63].

Представляется, что и основная идея «Капричос», явленная в листе № 43 и подготовительных рисунках к нему; и концепция, воплощенная в серии офортов: трагическое ощущение борьбы света и мрака, художника и мучающих его чудовищ, в маскарадных костюмах и без, разоблаченных, изображенных как клубящийся вихрь исчадий ада, — непосредственный интермедиальный источник романа Набокова «Приглашение на казнь». Значительное место в романе уделяется истории любви Цинцинната к Марфиньке, которая вновь отсылает к «Капричос». Несколько офортов серии связаны с личной любовной драмой Гойи. Знаменитый офорт «Сон лжи и непостоянства» не был опубликован. Исследователи Гойи считают, что здравый смысл и стыд за ожесточенное обвинение красавицы герцогини Альбы в распутстве и обмане удержали его. В музее Прадо есть предварительный рисунок к этому офорту. «На нем изображена на ложе молодая женщина, нежно склонившаяся над пожилым мужчиной, в котором угадываются черты самого художника. Он страстно сжимает руку красавицы, стараясь удержать счастливое мгновение, но лицо его искажено страданием. Левая рука возлюбленной, чье лицо раздваивается, словно лик Януса, откинута в противоположную сторону и тянется, сплетаясь с рукой упавшего перед ней на колени странного существа с женским телом, но явно мужским лицом. У «соперницы» лицо-маска

тоже двулика и лжива: она с презрением смотрит на страдающего влюбленного и смеется вместе с ведьмами, окружающими ее. Справа из-за ложа высовывается физиономия плута, приложившего палец к губам, пародия на Амура, а на переднем плане — ухмыляющаяся маска, змея и две жабы» [5; 61-62].

Из воспоминаний Цинцинната о Марфиньке: «Сосчитать, сколько было у нее... Вечная попытка: говорить за обедом с тем или другим ее любовником, казаться веселым, щелкать орехи, приговаривать, — смертельно бояться нагнуться, чтобы случайно под столом не увидеть нижней части чудовища, верхняя часть которого, вполне благообразная, представляет собою молодую женщину и молодого мужчину, видных по пояс за столом, спокойно питающихся и болтающих, — и нижняя часть — это четырехногое нечто, свивающееся, бешеное» [3; 81].

На листе 9 «Тантал» в женской обнаженной мертвой фигуре на коленях Тантала также узнается герцогиня Альба. Это один из подготовительных вариантов знаменитого портрета Альбы «Обнаженная Маха». В комментариях к гравюре Гойя дает свою версию разрыва отношений: «Если бы он был более учтив и менее навязчив, она, может быть, ожила бы, то есть не оставила бы его».

В античной мифологии Тантал — персонаж, осужденный богами на вечную жажду и голод, символ неудовлетворенного желания. Причина «танталовых мук» Цинцинната не столько вечные измены Марфиньки (интермедиальные параллели: лист 72 «Тебе не уйти» с комментарием «Конечно, не уйдет та, которая сама хочет быть пойманной»; лист 2 «Они говорят «Да» и протягивают руку первому встречному»), сколь невозможность оживить Марфиньку — куклу: «Марфинька, в каком-то таком кругу мы с тобой вращаемся, — о, если бы ты могла вырваться на миг, <...> на миг вырвись и пойми, что меня убивают, что мы окружены куклами и что ты кукла сама. Я не знаю, почему я так мучился твоими изменами, то есть, вернее, я-то сам знаю почему, но не знаю тех слов, которые следовало бы подобрать, чтобы ты поняла, почему я так мучился. <...> «Меня убивают!» — еще раз: «...убивают!» <...> но ничего, у меня хватит, Марфинька, силы на такой с тобой разговор, которого мы еще никогда не вели» [3; 133].

Марфинька для Цинцинната потенциальная несбывшаяся кукольная Мария Магдалина. Поэтому он писал ей, звал, кричал, надеясь через страх и боль сострадания оживить Марфиньку — куклу. Он верил, что его любовь способна на чудо, и тогда сбывшаяся Марфинька — Мария Магдалина — была бы спасена. «Танталовы муки» в том, что Марфиньку не спасти, не оживить, не вырвать из круга кукольной заданности.

Интерес Набокова к Гойе мог быть как непосредственным, так и опосредованным: к творчеству Гойи обращались Теофиль Готье, Шарль Бодлер, офорты серии «Капричос» были чрезвычайно популярны в 10-е годы XX века. Исследователь серебряного века, Р.Д. Тименчик пишет о том, что Гойя присутствовал «на всех этажах эстетической моды десятых годов» [4; 200-204]. Формой «присутствия» Гойи в литературе чаще всего был экфрасис.

В своей русскоязычной прозе Набоков избирает более свободные, в отличие от экфрасиса, формы взаимодействия литературы и изобразительного искусства – интермедийные аллюзии и корреляции, рассчитанные на узна-

вание, разгадывание и активное сотворчество читателя.

ЛИТЕРАТУРА:

Левина И.М. Гойя / И.М. Левина. – Л.–М. : Искусство, 1958. 402 с.

Набоков В.В. Собр. соч.: в 4 т. / В.В. Набоков. – Т. 3. – М. : Правда, 1990. – 480 с.

Набоков В.В. Собр. соч. русского периода в 5 т. / В.В. Набоков. – Т. 4. – СПб. : Симпозиум, 2002. – 784 с.

Тименчик Р.Д. Портрет владыки мрака в «Поэме без героя» / Р.Д. Тименчик // Новое литературное обозрение. 2001. – № 52. – С. 200-204.

Я – Гойя. Жизнь Гойи в автопортретах / Составитель И.Н. Зорина. – М. : Радуга, 2006. – 312 с.

*Дмитриенко О.А., доцент, кандидат педагогических наук СПб, СПГУТД СЗИП, кафедра технического перевода и профессиональной коммуникации
E-mail: da_olga@mail.ru*

*Dmitrienko O.A., associate professor, PhD in Pedagogics North-West Institute of Printing Arts of St. Petersburg State University of Technology and Design
E-mail: da_olga@mail.ru*