

Т. В. Данилович (Минск)

ПРИРОДА И ИСКУССТВО В ВОСПРИЯТИИ О. УАЙЛЬДА И В. НАБΟКОВА

Рассматриваются сущность и законы природного мира в соотношении с особенностями творческого процесса и художественной реальности как объект рецепции О. Уайльда и В. Набокова. Выявляется схожее и индивидуальное в осмыслении обозначенных писателями взаимоотношений природы и искусства.

В одном из своих интервью В. Набоков так охарактеризовал творческие поиски приверженцев чистого искусства: «Хотя я и равнодушен к лозунгу “искусство для искусства” – потому что, к сожалению, такие его сторонники, как, например, Оскар Уайльд и некоторые другие утонченные поэты, были на самом деле штатными моралистами и нравоучителями, – нет никакого сомнения в том, что искусство, и только искусство, а не социальная значимость предохраняет литературное произведение от ржавчины и плесени» [1, с. 47]. Очевидно, что объектом набоковской критики в данном случае является художественная практика английского писателя, но не декларируемые им эстетические принципы. Их справедливость Набоков не оспаривает, более того, придерживается схожих взглядов.

Как и Уайльд, он исповедует идею самоценности искусства, выступает за дистанцированность литературы от других сфер общественного сознания, отказывается видеть в ней слепок с действительности, превозносит роль фантазии в творчестве, критикует утилитарный подход к художественным произведениям. Однако в понимании модели взаимоотношений искусства и природы писатели во многом расходятся.

Суждения о природном мире оказываются важной составляющей размышлений Уайльда о сущности искусства. Законы и качества последнего нередко осмысливаются писателем в соотношении с особенностями жизнедеятельности и свойствами природы.

Художественная реальность и природная среда рассматриваются Уайльдом как контрастные по своей сути и неравноценные по значимости. В его представлении законы искусства кардинально отличаются от устройства природного мира: «В Природе для него нет законов, как нет и единства. Оно, если вздумается, способно творить чудеса, а когда оно вызывает из глубин чудищ, они покорно являются. Оно может заставить миндаль зацвести в разгар зимы и наслать снежную бурю на гнущееся под тяжестью спелых колосьев поле» [2].

Оценивая эстетические и утилитарные, интеллектуальные и гуманистические качества природы, Уайльд констатирует ее несостоятельность. Писатель убежден, что природный мир отличается безыскусностью и грубоватостью, монотонностью и незавершенностью, отсутствием соразмерности, дискомфортом для человека, эмоциональной глухостью по отношению к нему, неспособностью мыслить. При этом несовершенство природы Уайльд воспринимает как благодатную почву для развития искусства, без которой оно бы и не возникло. Именно несовершенство природной среды, считает вождь английского эстетизма, пробуждает в художнике жажду реализовать творческий потенциал. Уайльд уверяет: «Нам, однако, повезло со столь несовершенной Природой, потому что иначе у нас и вовсе не было бы искусства» [2]. Художественная реальность мыслится им как альтернатива природному миру, вызов ему, «наш духовный протест, наша галантная попытка указать природе ее истинное место» [Там же].

Превознесение искусства сопровождается в уайльдовской эстетике умалением природы. Ее писатель ставит в один ряд с социальной действительностью, не делая различия между ними в плане их взаимоотношений с искусством. Для Уайльда общественное и природное бытие одинаково неприемлемы в качестве объекта творчества в том виде, в котором существуют. «Все скверное искусство, – отмечает Уайльд, – обязано своим существованием попыткам вернуться к Жизни и Природе, мысля их в качестве идеала» [Там же]. Природный мир, как и социальную среду, писатель рассматривает лишь в качестве сырого материала для творчества, который требует шлифовки.

Согласно Уайльду, искусство не является зеркальным отображением природы еще и потому, что художественное произведение представляет собой слепок «я» создателя. Писатель утверждает: «Мы никогда не можем выйти за пределы самих себя, и в творчестве не может быть ничего такого, что не заключено в творце» [3]. Вклад природы в искусство Уайльд считает несущественным в противоположность воздействию художественной реальности на восприятие природного мира. По мысли критика, художник делает видимым то, что ранее оставалось без внимания, было незамеченным. Творец формирует угол зрения на природу. Отсюда утверждение Уайльда, что природа – это «не выпестовавшая нас мать», а «наше творение» [2]. Будучи копией, природный мир, согласно уайльдовской точке зрения, уступает искусству-оригиналу, проявляя способность «продемонстрировать лишь те эффекты, которые нам уже знакомы благодаря поэзии или живописи» [Там же]. К тому же, по мнению писателя, если искусство стремиться к уникальности, «создает свой несравненный единственный эффект, а достигнув его, переходит к другому», то природа, «позабыв о том, что подражание может превратиться в совершенно неосознанное оскорбление, все повторяет да повторяет этот эффект, пока он всем не надоест до предела» [Там же]. Таким образом, природа, в видении Уайльда, всегда в сравнении с искусством оказывается в проигрыше.

Взаимоотношений художественной реальности и природы писатель касается и в своих суждениях о первостепенной роли «искусства лжи», т.е. фантазии в творчестве. По убеждению Уайльда, первый выдумщик пред-

почел реальному взаимодействию с природой (охоте «со всеми ее грубыми неизбежностями») выдумку об этом, цель которой «зачаровывать, восхищать, доставлять наслаждение» [2]. Фантазирование рассматривается критиком как лишенное прагматического содержания явление, в отличие от реальной охоты.

К осмыслению сущности природного мира в ходе изложения собственных эстетических взглядов обращается и Набоков. Характеризуя отношение писателя к природе, стоит вспомнить не только о его литературной, но и научной деятельности.

В своих интервью Набоков неоднократно признавался в любви к энтомологии. Оценивая степень собственной увлеченности научной деятельностью в сравнении с писательской, он неизменно высказывался в пользу первой: «Занятия энтомологией, которым я с равной страстью предаюсь в поле, библиотеке и лаборатории, мне даже милее, чем литературные, где слова больше, чем дела, а это кое-что значит» [1, с. 100]; «Удовольствие от литературного вдохновения и вознаграждение за него – ничто по сравнению с восторгом открытия нового органа под микроскопом или еще неизвестного вида в горах Ирана или Перу. Вполне вероятно, что, не будь революции в России, я бы целиком посвятил себя энтомологии и вообще не писал бы никаких романов» [Там же, с. 126].

В качестве научного сотрудника отдела энтомологии Музея сравнительной зоологии, находящегося в ведении Гарвардского университета, Набоков вынужден был по шесть часов в день просиживать за микроскопом, из-за чего, как он признавался, «окончательно испортил зрение» [Там же, с. 228]. Несмотря на это, годы работы в Гарвардском музее писатель в одном из интервью назвал «самыми радостными и волнующими» в своей сознательной жизни [Там же]. О собственных научных результатах Набоков говорил с увлеченностью и гордостью, отмечая, что «открыл и описал несколько видов и подвигов бабочек», что несколько бабочек и один ночной мотылек названы в его честь [Там же].

В жизни писателя были периоды, когда научная деятельность занимала основное место: «За почти пятнадцать лет, прошедших после переезда, в 1940 году, в Америку, я посвятил колоссальное количество времени (по правде сказать, больше, чем писательству и преподаванию) исследованию чешуекрылых...» [Там же, с. 372]. В то же время Набоков отмечал и то, что при всей увлеченности энтомологией иногда писательская работа не позволяла ему заниматься наукой. «В последние пятнадцать лет, я занимался коллекционированием повсюду, в Северной Америке и в Европе, но не опубликовал ни одной научной статьи о бабочках, поскольку создание новых романов и переводы старых поглощали слишком много времени: миниатюрные цеплялки бабочек-самцов ничтожны в сравнении с орлиными когтями литературы, разрывающими меня денно и нощно», – признавался Набоков в интервью 1971 года [Там же, с. 228].

В сознании писателя искусство и наука не существовали порознь. В научной деятельности Набоков видел поэтическую сторону: «Прелесть дрожащего на кончиках пальцев точного описания, безмолвие биноклярного

рая, поэтическая меткость таксономического определения – вот художественная сторона того восторженного трепета, которым знание, абсолютно бесполезное неспециалисту, щедро одаряет того, кто его породил» [1, с. 100].

О взаимопроницаемости научных интересов Набокова и его любви к искусству свидетельствует работа писателя над книгой «Бабочки в искусстве». Набоков подчеркивал, что этот труд имеет чисто научный характер. В процессе изучения изобразительного искусства от Древнего Египта до эпохи Ренессанса писатель надеялся выявить, существовали ли некоторые современные виды бабочек в древности, можно ли выявить незначительные эволюционные изменения на примере крыла, которому пятьсот лет. Если замысел набоковской книги предполагал изучение природного мира на материале произведений искусства, то в суждениях писателя о литературе природа становится средством осмысления законов и специфики художественного творчества.

Набоков сходится с Уайльдом в понимании того, что в основе взаимоотношений художника с природным миром должно быть «искусство лжи». Отрицая миметическое воплощение действительности в художественном пространстве, Набоков отводит важнейшую роль фантазии. Сам факт зарождения искусства писатель связывает с пробуждением в человеке способности фантазировать: «Мне всегда кажется, что она [поэзия] началась с первобытного мальчика, бежавшего назад к пещере, через высокую траву, и кричавшего на бегу: “Волк, волк!” – а волка-то и не было. Его бабуинообразные родители, большие приверженцы правды, наверняка задали ему хорошенькую трепку, но поэзия родилась – длинная история родилась в высокой траве» [Там же, с. 23]. В набоковском образе первобытного обманщика есть сходство с уайльдовским образом первого лжеца: оба пересказу реальных событий предпочитают выдумку.

Близким мысли Уайльда об образе природы в искусстве как неизбежном портрете самого художника оказывается и утверждение Набокова о неминуемой субъективности образа реальности в человеческом сознании, следовательно и в искусстве. Собственную точку зрения Набоков поясняет так: «Рассмотрим, к примеру, лилию или любой другой естественный объект: лилия более реальна для натуралиста, чем для обычного человека, но она еще более реальна для ботаника. Еще одна ступень реальности достигается ботаником, специализирующимся в лилиях. Вы можете, так сказать, подбираться к реальности все ближе и ближе; но вы никогда не подойдете достаточно близко, так как реальность – бесконечная последовательность шагов, уровней восприятия, ложных днищ, а потому она неутолима все больше и больше, но вы никогда не узнаете о нем всего: это безнадежно. Так мы и живем, окруженные более или менее призрачными объектами» [Там же]. Мысль об ограниченности познавательных способностей человека раскрывается Набоковым в данном случае на примере особенностей восприятия природного мира. Констатация недостижимости познания последнего не означает его чужеродности для писателя.

В то время как Уайльд словно бы отгораживается от природы, Набоков проявляет к ней родственное отношение. Показательно в этом плане то, что писатель воспринимает *В. Н.* не только в качестве собственных инициалов, но и расшифровывает: «Видимая Натура», имея в виду природа [1, с. 185].

В сравнении с уайльдовской концепцией чистого искусства в набоковской осуществляется реабилитация природного мира. У Набокова отсутствует оппозиция *красота искусства – несовершенство природы*.

В противовес уайльдовскому неразделению характера взаимосвязи с искусством жизни общества и природного мира в рассуждениях Набокова природа отделена от социальной действительности. Если общественная жизнь для него – частый предмет подчеркнутого отстранения или критики, то природа мыслится писателем в качестве творца уникального по продуманности, многообразию, изощренности и совершенству мира.

Природу Набоков воспринимает в качестве идеала, к которому должен стремиться художник, сверяясь с ней в выборе своего творческого метода. Сам писатель не раз ссылался на законы искусства в поддержку собственных эстетических ориентиров. Так, отстаивая идею практической бесполезности искусства, Набоков в качестве аргумента указывает на то, что согласно научным исследованиям, защитные приспособления животных преследуют не только полезную цель, «их изящество и утонченность свидетельствуют о том, что их функции много шире, чем грубая цель примитивного выживания», т.е. природа не ограничивается заботой о пользе, создавая явления непрагматического характера [Там же].

Закон мимикрии в природном мире для Набокова служит и лишним доказательством необходимости обращения художника к искусству обмана. В набоковском дискурсе понятия *обман* и *доброе жульничество* означают хитроумную игру с читателем, в том числе – намеренное введение его в заблуждение. И право писателя на подобного рода творчество Набоков утверждает, ссылаясь на особенности жизнедеятельности природного мира: «Всякий большой писатель – большой обманщик, но такова же и эта архимошеница – природа. Природа обманывает всегда. От простеньких уловок в интересах размножения до умопомрачительно изощренной иллюзорности в защитной окраске бабочек и птиц – Природа использует изумительную систему фокусов и соблазнов. Писатель только следует ее примеру» [4]. В искусстве обмана природа, по убеждению Набокова, «практикуется куда более очаровательным способом», чем он сам [1, с. 185]. Писатель выступает в роли ее ученика.

И Уайльд, и Набоков обращаются к осмыслению природных образов для утверждения самооценности искусства. Писателей объединяет мысль о субъективности образа природного мира в искусстве. Однако в направленности их интерпретации природы преобладают различия. Уайльд демонстрирует пренебрежительный взгляд на природный мир, а Набоков с восхищением говорит об устройстве природы. В основе уайльдовской концепции природы – идея подражания искусству, Набоков же рассматривает природу как ориентир для художника. Уайльд пытается доказать главенство искусства

в отношениях с природой, отсутствие любой подражательности со стороны первого, преображающий характер творческой деятельности художника, а Набоков исходит из мысли о совершенстве природного мира, необходимости для творческой личности следовать ее законам. Таким образом, суждения Уайльда и Набокова на тему взаимоотношений природы и искусства служат яркой иллюстрацией того, как, защищая схожие эстетические принципы, писатели прибегают к аргументации противоположного характера.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Набоков, В.* Строгие суждения / В. Набоков. – М. : КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2018. – 416 с.
2. *Уайльд, О.* Упадок искусства лжи [Электронный ресурс] / О. Уайльд // Электронная библиотека e-libra.ru. – Режим доступа: <https://e-libra.ru/read/352697-upadok-lzhi.html>. – Дата доступа: 03.02.2019.
3. *Уайльд, О.* Критик как художник [Электронный ресурс] / О. Уайльд // Оскар Уайльд. – Режим доступа: <http://oscar-wilde.ru/estetika-miniatyury-esse-lekcii/kritik-kak-khudozhnik.html>. – Дата доступа: 03.02.2019.
4. *Набоков, В.* О хороших читателях и хороших писателях [Электронный ресурс] / В. Набоков // Владимир Владимирович Набоков. – Режим доступа: <http://nabokov-lit.ru/nabokov/kritika-nabokova/lekcii-po-zarubezhnoj-literature/o-horoshih-chitatelyah.htm>. – Дата доступа: 03.02.2019.