

**Людмила Моисеенко – Виктор Моисеенко**

(Сомбатхей – Будапешт, Венгрия)

СИНЕСТЕЗИЯ КАК ЭЛЕМЕНТ  
ИНДИВИДУАЛЬНОГО СТИЛЯ ВЛАДИМИРА НАБОКОВА

**Abstract:** The phenomenon of synesthesia of scientists perceived ambiguously. Some of them believe synesthesia is a semantic anomaly and cognitive mistake. In prosaic works written by Vladimir Nabokov (1899-1977) in Russian and English, the synesthesia is one of the constituent elements of his creative method and individual style.

**Keywords:** V. Nabokov, synesthesia, sensory perception, color, personal style.

– Взгляните! – воскликнул Пантагрюэль. – Вот вам несколько штук, ещё не оттаявших.

И он бросил на палубу целую пригоршню замёрзших слов, похожих на драже,

переливающихся разными цветами.

Здесь были красные, зелёные,

лазуревые и золотые.

В наших руках они согревались и таяли,

как снег, и тогда мы действительно слышали,

но не понимали, так как это был какой-то

варварский язык ...

... Мне хотелось сохранить несколько неприличных слов в масле или переложив соломой, как сохраняют снег и лёд.

*Франсуа Рабле,*

*«Гаргантюа и Пантагрюэль»*

Цветная спираль в стеклянном шарике – вот модель моей жизни...

*В. Набоков: «Другие берега»*

Феномен синестезии известен в науке уже нескольких столетий, пик интереса к ней относится к рубежу XIX и XX веков. И в наши дни среди литераторов, музыкантов и художников, лингвистов и психиатров продолжается полемика о различных её проявлениях и формах.

В данной публикации синестезия трактуется преимущественно с позиции лингвостилистики. По поводу этого явления в «Лингвистическом энциклопедическом словаре» сказано: *синестезия* – «феномен восприятия, состоящий в том, что впечатление, соответствующее данному раздражителю, и специфическое для данного органа чувств,

*сопровождается другим, дополнительным ощущением или образом, часто характерным для другой модальности»* (ЛЭС 1990: 166). Идентификаторами синестезии служат слух, зрение, вкус, обоняние, режесознание и эмоции. Наряду со вкусовыми и слуховыми реакциями, синестеты чаще всего встречаются с цветовыми или фактурными ассоциациями на буквы, цифры и слова.

Учёные воспринимают синестезию неоднозначно, нередко рассматривают как «семантическую аномалию» и «когнитивную ошибку», хотя сами вынужденно признают, что порождаемые ею тропы метафорического типа замечательно функционируют в поэтических и прозаических контекстах. Теоретик киноискусства Сергей Эйзенштейн считал её позитивным явлением, полагая, что настоящий художник должен овладеть способностью моделировать, имитировать погружение зрителя и читателя в глубины чувственного мышления, *«... где он утратит различие субъективного и объективного, где обострится его способность воспринимать целое через единичную частность, ... где краски станут петь ему и где звуки покажутся имеющими форму* (выделено нами – Л.М., В.М.), *где внушающее слово заставит его реагировать так, как будто свершился самый факт, обозначенный словом ...»* (Эйзенштейн 2002: 185). О разных формах отражения синестезии в языке и художественном тексте написана значительная литература<sup>1</sup>.

В европейском искусстве о синестезии в сер. XIX века первыми заявили сторонники романтизма, обратившие внимание на возможность межчувственных сопоставлений в поэтических тропах и оправдывающие смещение границ в полисенсорной системе. Преднамеренное культивирование таких аналогий было заявлено символистами и декадентами в лице Ш. Бодлера (1821-1867) в его программном сонете «Соответствия», а затем А. Рембо (1854-1891) в «цветном» сонете «Гласные» (Степанов 1984: 341-347).

В России апологетом межчувственных переносов и смещений стал поэт-символист К. Бальмонт (1867-1942), известный по шокирующему эффекту своего стихотворения «Аромат солнца». По поводу синестезии высказывались признанный лидер русского авангарда Велимир Хлебников (1885-1922), художник-экспрессионист, теоретик абстрактного искусства, один из лидеров мирового авангарда 1-й пол. XX века В.Кандинский (1866-1944). Оригинальную систему цветовой символики

<sup>1</sup> Свой вклад в исследование рассматриваемого феномена вносят и слависты Сомбатхея. Настоящая статья представляет собой переработанную и дополненную версию опубликованных ранее работ: Моисеенко Л.Н. Цветовые символы и синестезия как элементы индивидуального стиля В.Набокова – Слово и цвет в славянских языках. Melbourne, Academia Press, 2000. 136-142; Моисеенко Л.Н. Художественно-образительная роль синего цвета в прозе В. Набокова, там же: 143-147; Моисеенко Л.Н. Ещё раз о цвете и цветовых символах в «Слове о полку Игореве», там же: 148-156.

впервые обосновал писатель и философ А. Белый (1880-1934) (Белый 1922). Композитор А.Н. Скрябин (1872-1915) в поисках возможности объединения звука и света (соответствие цветов и тональности по Скрябину) в партитуру своей симфонической поэмы «Прометей» включил партию световой клавиатуры, став первым в истории композитором, исполнившим цветомузыку.

К известным синестетикам следует отнести и писателя Владимира Набокова (1899-1977). Фундаментально образованный филолог и энтомолог, он был знаком с установками и декларациями западноевропейской эстетики цветоведения от Гёте, Отто Рунге, Шопенгауэра, Делакруа, Ван-Гога до своих современников Василия Кандинского, Андрея Белого, Пауля Клее. Он был детально осведомлён и о свойствах синестезии, потому что в разные годы в своих произведениях и воспоминаниях подробно писал о физиологических воздействиях синестезии, будто бы испытанных на собственном опыте.

Интерпретаторы Набокова в его творческом методе часто видят только игру или «металитературу», изошрённую игру аллюзиями, повторами, явными и скрытыми цитатами, неоправданными смещениями сюжетных линий, неуёмную фантазию и мистификации, представляя тексты Набокова в виде кроссвордов, отгадывая которые и найдя нужное слово, читатель испытывает удовлетворение.

Со своей стороны, мы вынуждены признать, что оригинальному ироничному стилю Набокова действительно в значительной мере присуща игра в словесные загадки, в головоломки из зашифрованных цитат, что его творческий метод отличается сложной литературной техникой, непредсказуемыми, почти триллерными сюжетами, но, вместе с тем, характеризуется глубоким проникновением во внутренний мир персонажей. Поэтику его стилистически изысканной прозы составляют как модернистские, так и реалистические элементы с подключением лингвостилистической игры, составными частями которой, в числе прочих приёмов, выступают представляемые в качестве свойственных самому автору нейрофизиологические синестетические галлюцинации, преимущественно цветовые, реже вкусовые или иные, о которых он и пишет в разных местах, и в реальность которых читатель может верить только на слово. Сам Набоков, вспоминая свои самые ранние творческие увлечения, напоминает нам, что ещё будучи мальчиком *«...находил в природе то сложное и «бесполезное», ... которое позже искал в другом восхитительном обмане – в искусстве»* (Набоков, 1989а: 76).

В нашем тексте внимание сосредоточено на определённой теме – на разнообразных синестетических опытах Набокова, отражённых в (кон)текстах, то наполненных радужным переливанием красок, то нарочито колористически обеднённых, когда используется лишь двухцветная чёрно-белая гамма шахматной доски.

Заглядывая в творческую мастерскую Набокова – новатора, наделённого тонким художественным чутьём, убеждаемся, что синестетические элементы придадут набоковской прозе специфический колорит, даже особое очарование. Удивляет способность этого мастера передавать словами чувства, идеи, воспоминания, окрашенные в разные тона и оттенки. Кажется неистощимой его фантазия в изобретении цветowych эпитетов для предметов, живых существ, натюрмортов, пленера, самого человека. Поражают блеском ритмической организации фрагменты текста с мистификациями, когда у автора *«...вырастали из рубиновых оптических стигматов и Рубенсы, и Рембрандты, и целые пылающие города»* (Набоков 1996: 67).

Приходится затрачивать усилия в попытках расшифровать многочисленные неологизмы Набокова, его синтагмы-перевертыши, которые сам их создатель называл «крестословицами». Текстологические наблюдения выявляют у Набокова массу непривычных для русского словоупотребления слов и оборотов при описаниях милых его сердцу бабочек, красочной передаче излюбленного цветowego символа – радуги, палитры масляных красок или набора цветных карандашей, красочной гирлянды воздушных шаров или разноцветной гальки на берегу океана. Чего стоит, например, описание обычного масляного пятна на дороге: *«...радужное, с приматом пурпура и перистообразным поворотом, пятно масла: поугай асфальта»*. Или слово-монстр, самое длинное русское наречие, *«сборное название триллиона тонов»*, состоящее из 63 букв и 9 корневых компонентов:

*бриллиантоволуннолитовосизолазоревогрозносапфиристосинеллово*

Критика нередко упрекала Набокова в неуёмной фантазии, мистификациях, неоправданных смещениях сюжетных линий, в скрытности, наконец. Однако при внимательном прочтении, и не в одном, а в нескольких местах, и не между строк, а открыто, обнаруживаем «заветные» места, в которых писатель рассказывает об истоках и важных для нашей темы побудительных мотивах своего творчества, о стремлении, чтобы *«каждый стих переливался арлекином»* (Набоков 1990: 26).

В своих лекциях по литературе, представляя читателю психологический портрет Чичикова - известный персонаж русской классической литературы XIX века, Набоков открыто пишет о том, что лишь «слегка «приоткрывает завесу», показывая лишь небольшую долю того, «о чем можно говорить в открытую». При этом используется не «тонкая, живописная», но «грубоватая, малярная» терминология, даётся понять тем самым, что для автора гораздо выгоднее и безопаснее закамуфлировать художественный образ, оставив место недосказанному: *«Если я выкрашу лицо кустарной берлинской лазурью вместо краски, продаваемой государством, получившим на нее монополию..., это не*

заслужит даже снисходительной улыбки, и не один писатель не изобразит это в виде берлинской трагедии. Но если я окружу эту затею большой таинственностью и стану кичиться хитрыми уловками, при помощи которых её осуществил, и дам возможность болтливому соседу заглянуть в мои банки с самодельной краской ... люди с неподдельно голубыми лицами подвергнут меня грубому обращению – тогда смеяться будут надо мной» (Набоков 1989б: 537).

В другом месте, снова «приоткрываясь», Набоков делится с читателем сокровенными мыслями о том, что он «с детства подвержен разной чертовщине»: «Я всегда был подвержен чему-то вроде легких, но неизлечимых, галлюцинаций. Одни из них слуховые, другие зрительные, а проку от них никакого» (Набоков 1989б: 369). Упоминает он и о «редком, хотя и пустом недуге, которому я всегда был подвержен, *anxietas tibiaria* – когда ноги «тянет», как у беременной женщины» (Набоков 1989б: 369).

Далее в своей известной «исповеди синестета» он пишет: «У меня с детства в сильнейшей и подробнейшей степени *audition colorée* – цветовой слух ...» (Набоков 1990,1: 68). Там же В. Набоков сообщает, что «...цветовое ощущение создаётся, по-моему, осязательным, губным, чуть ли не вкусовым путём. Чтобы основательно определить краску буквы, я должен букву пересмаковать, дать ей набухнуть и излучиться во рту, пока воображаю её зрительный узор» (Набоков 1989,1: 369).

Все эти рассуждения писателя как будто подтверждаются генетической предрасположенностью членов семьи Набоковых к синестетическим аномалиям. Если верить Владимиру Набокову, кроме него самого, синестетиком была его мать Елена Ивановна, которая «...во всём потакала моей чувствительности и зрительным возбуждениям» (Набоков 2013: 6). По воспоминаниям близко знавших семью этим же качеством обладала его жена Вера Слоним и их единственный сын Дмитрий Набоков. В автобиографических воспоминаниях В. Набоков пишет: «Исповедь синестета назовут претенциозной и скучной те, кто защищён от таких отцеживаний и просачиваний более плотными перегородками, чем защищён я. Но моей матери всё это казалось вполне естественным. Мы разговорились об этом, когда мне шёл седьмой год, я строил замок из разноцветных азбучных кубиков и вскользь заметил ей, что покрашены они неправильно. Мы тут же выяснили, что некоторые мои буквы того же цвета, что её, кроме того, на неё оптически воздействовали и музыкальные ноты. Во мне они не возбуждали никаких хроматизмов» (Набоков 2013: 6).

Цветовые слова и цветовые символы, порой парадоксальные, вступая во взаимодействие с «обычными» словами и словосочетаниями, выглядят у Набокова как организованное целое, хотя часто выполняют просто орнаментальную функцию. При этом устанавливается смысловой

параллелизм, при котором конструкции, запечатлевшие, например, явления цветового слуха, и предлагающие звуковое соответствие реальному цвету, испытывают влияние цветовой символики и приобретают цветовой характер. Вот несколько примеров синестетического употребления прилагательных-цветообозначений:

а) передача звуковых явлений через цвет – ситуация «цветного» (или «цветового») звука: *«Голоса были схожи, оба смуглые и гладкие...»*; *«Сумерки – какой это томный сиреневый звук»*; *«...выгоревший фиолетовый..., странно-некрасивый, весь в углах, дикий, **вопящий, какой-то** (выделено в авторском тексте самим В. Набоковым – Л.М., В.М.), т.е. непохожий на него самого почерк»*.

б) «запаховая ситуация», когда обоняние обретает цветовой оттенок: *«...ему был как раз невыносим этот мутный, сладковато-бурый запах»* (о духах).

в) «вкусовой» эффект цвета: *«...яркий жёлтый цвет дома, например, сразу отзывался во рту...»*.

г) передача эмоционального состояния через цвет: *«Боль расставания будет красная, ломкая»*; *«...был как-то пёстро счастлив»*; *«розовые поцелуи»*; *«старушка с потухшим мутно-карим взглядом»*; *«...ненароком вошел в основу радуги... и очутился в цветном воздухе, в играющем огне, будто в раю»*.

Синестетические компоненты у Набокова не всегда мотивированы цветом. Они могут быть и нецветовыми: *«тому виднее, у кого нос длиннее», а Гоголь видел ноздрями*. Эту свою фразу Набоков объясняет так: *«Символизм Гоголя имеет физиологический оттенок, в данном случае зрительный»* (Набоков 1996: 32-35).

К синестезии непосредственно примыкает тема интенсивного использования цветowych символов в произведениях Набокова. Но это уже другая, вполне самостоятельная тема, детальное рассмотрение которой не входит в нашу задачу. В этой связи отметим только, что в прозе отдельных русских писателей начала XX века цветовая символика выражена даже в бóльшей степени, чем у Набокова. Так организована 4-я часть «Северной симфонии» А. Белого, «Красный смех» Л. Андреева, «Голубая жизнь» М. Горького, «Цветные ветра» Вс. Иванова и ряд других. Элементы цветовой символики несомненно были присущи также языку и стилю русских писателей XIX века, в частности, Ф.М. Достоевского (Соловьёв 1971: 138-141).

Перейдём теперь к вопросу о набоковских цветowych алфавитах и азбуках, их содержанию и кратким сравнениям с цветowymi азбуками его предшественников и вероятных эпигонов. В своём романе «Дар», написанном по-русски в 1937 г., Набоков впервые предлагает синестетическую интерпретацию русской азбуки, маркированную обозначениями цвета, которую он распространил впоследствии и на

другие языки: «...различные, многочисленные «а» на тех четырёх языках, которыми владею, вижу едва ли не в стольких же тонах – от лаково-черных до занозисто серых – сколько представляю себе сортов подделочного дерева. Рекомендую вам моё розовое фланелевое «м»...» и т.д., в том же духе неуёмной набоковской фантазии.

Опыты создания цветowych азбук были продолжены Набоковым в 40-60-е гг. Они представлены в его автобиографических рассказах, составивших в 1951 г. книгу «Conclusive Evidence» («Убедительное доказательство»), переведённую в 1954 г. автором на русский язык как повесть мемуарного жанра под названием «Другие берега», а также во вновь переработанных на английском языке, изданных в 1966г. мемуарах «Speak, Memory. An Autobiography Revisited» (в русском переводе «Память, говори»).

Известно, что Набоков-поэт и прозаик при всей своей яркой индивидуальности в принципиальном плане разделял фундаментальные положения определённого направления в художественной культуре начала XX века, которое и в наши дни называют расплывчатым словом модернизм. Известно также, что в своем раннем творчестве начинающий поэт и писатель Набоков-Сирий опирался на опыт поэзии и прозы русских символистов, прежде всего Андрея Белого. Сам Набоков упоминает об этом в трёх своих произведениях: по-русски в романе «Дар» и в повести «Другие берега», и по-английски в книге воспоминаний «Speak, Memory».

О влиянии А. Белого на ранний период своего поэтического и прозаического творчества он пишет: «Несколько позже монументальное исследование Андрея Белого заигнотизировало меня своей системой, так что свои стихи я немедленно пересмотрел с этой новой точки зрения» (Набоков 1996: 135). В своих лекциях по литературе Набоков утверждает, что роман А. Белого «Петербург» представляет собой одно из 4-х главных произведений в мировой литературе XX века, наряду с произведениями Джойса, Кафки и Пруста (Nabokov 1981: 45).

Забегая несколько вперёд отметим, что даже простое сравнение показывает, что азбуки Набокова вполне самостоятельны по вокально-цветовой интонировке. В этом они не совпадают с системой, предложенной А. Белым. Теоретическая разработка А. Белого более эмоциональна по подбору цветов и проста по своим цвето-буквенным соответствиям. При этом семиотическая составляющая, свойственная любой «живой» функциональной азбуке, не просматривается ни у А. Белого, ни у В. Набокова. Естественный практический смысл языковой коммуникации, свойственный алфавитам любых систем, в обеих азбуках отсутствует. Степень их художественно-эстетической ценности нам не совсем очевидна.

Для наглядности представим фрагмент вокально-цветовой системы А.Белого: «А – белая (другого и трудно ожидать; тут всё, кажется, предре-

шено – А-ндрей Б-елый – наблюдения соавторов статьи – Л.М., В.М.); Е – жёлто-зелёная; И – сине-голубая; О – красно-алая; У – пурпурная; Ю – фиолетовая; согласная Ж – теплокоричневая; Ш – коричневая; Н – зеленоватая» и т.д. (Белый 1922: 6-7). Тут просматривается лишь одна замеченная нами закономерность: гласные, по А. Белому, ассоциируются с насыщенным цветом, согласные – с оттенками цветов.

Приняв за основу «подсмотренные» у Белого эксперименты, в которых отдельным звукам и буквам русского алфавита придаются смысловые «цветовые» соответствия, Набоков расширил эти опыты, придавая синестетические эквиваленты буквам русского, а также английского и частично французского алфавита. Расширяя подход к теме, он даже предлагает мнемोगраммы для семи главных цветов спектра: английскую KZSPYGV и кириллическую ВЁЕПСКЗ в духе известной русской мнемоники для семи цветов радуги: КОЖЗГСФ (*Каждый Охотник Желает Знать Где Сидит Фазан или Кот Ослу, Жирафу, Зайке, Голубые Сиши Фуфайки* и др.): «Чёрно-белую группу составляют: густое, без галльского глянца, А; довольно ровное по сравнению с рваным R – P; крепкое каучуковое Г; Ж, отличающееся от французского J, как горький шоколад от молочного; темно-коричневое, отполированное Я. В белёсой группе буквы Л, Н, О, Х, Э представляют, в этом порядке, довольно бледную диету из вермишели, смоленской каши, миндального молока, сухой булки и шведского хлеба. Группу мутных промежуточных оттенков образуют клистирное Ч, пушисто-сизое Ш и такое же, но с прожелтью, Щ. Переходя к спектру, находим: красную группу с вишнёво-кирпичным Б (гуще, чем В), розово-фланелевым М и розово-телесным (чуть желтее, чем V) В; желтую группу с оранжевым Ё, охряным Е, палевым Д, светло-палевым И, золотистым У и латуновым Ю; зелёную группу с гуашевым П, пыльно-ольховым Ф и пастельным Т (всё это суше, чем их латинские однозвучия); и, наконец, синюю, переходящую в фиолетовое, группу с жестяным Ц, влажно-голубым С, черничным К и блестяще-сиреневым З. Такова моя азбучная радуга (ВЁЕПСКЗ)» (Набоков 1990: 370).

В другом месте Набоков предлагает иные синестетические соответствия, английские и частично французские, с вкраплениями русского материала: «Сверх всего этого я наделён в редкой мере цветным слухом. Не знаю, впрочем, правильно ли говорить о «слухе», цветное ощущение создаётся, по-моему, самим актом голосового воспроизведения буквы, пока воображаю её зрительный узор. Долгое а английского алфавита (речь пойдёт именно о нём, если не говорю иного) имеет у меня оттенок выдержанной древесины, меж тем, как французское а отдаёт лаковым чёрным деревом. В эту чёрную группу входят крепкое g (вулканизированная резина) и r (запачканный складчатый лоскут). Овсяное n, вермишельное l и оправленное в слоновую кость ручное зеркальце о отвечают за белесоватость. Французское op, которое вижу как напряжённую поверхность спиртного в наполненной до краёв



*маленькой стопочке, кажется мне загадочным. Переходя к синей группе, находим стальную x, грозовую тучу z и черничную k. Поскольку между звуком и формой существует тонкая связь, я вижу q более бурой, чем k, между тем как s представляется не поголубевшим с, но с удивительной смесью лазури и жемчуга. Соседствующие оттенки не смешиваются, а дифтонги своих, особых цветов не имеют, если только в каком-то другом языке их не представляет отдельная буква (так, пушисто серая, трёхстебельковая русская буква, заменяющая английское sh, столь же древняя, как шелест нильского тростника, воздействует на её английское представление).*

*Спешу закончить список пока меня не перебили. В зелёной группе имеется ольховое f, незрелое яблоко p и фисташковое t. Зелень более тусклая в сочетании с фиалковым – вот лучшее, что могу придумать для w. Желтая включает разнообразные e да i, сливочное d, ярко-золотистое u и u, чьё алфавитное значение я могу выразить лишь словами «медь с оливковым отливом». В группе бурой содержится густой каучуковый тон мягкого g, чуть более бледное j и h – коричнево-жёлтый инуорок от ботинка. Наконец, среди красных, b имеет оттенки, который живописцы зовут жжёной охрой, t – как складка розовой фланели, и я всё-таки нашел ныне совершенное соответствие v – «розовый кварц» в «Словаре красок Мерца и Поля. Слово, обозначающее в моём словаре радугу – исконную, но явно мутноватую радугу, едва ли произносимо kzsprugn». Насколько я знаю, первым автором, обсуждающим синестетизм (в 1812 году) был врач-альбинос из Эрлангена» (Набоков 2013: 6-7).*

Цветовые азбуки Набокова ни в целом, ни в деталях не совпадают также с абстрактной и очень субъективной системой «качественных, эмоциональных и цветовых символов», положенных на русскую кириллицу Велимиром Хлебниковым. Ср. у Хлебникова: «А – противопоставление; У – покорность; Е – упадок; И – соединение; М – синий; В – зеленый; З – золотой; С – серый; Б – красный; Н – розовый; Й – черный; К – голубой; Г – жёлтый; Л – белый, слоновая кость...» и т.д. (Цит. по изд.: Юрьев 1987: 169).

Несовпадение с вариантами цветовых азбук В. Набокова обнаруживается также при их сравнении с цветовой азбукой советского и русского детского писателя В. Крапивина (род. 1938), у которого читаем: «Вообще-то у каждой буквы свой цвет. По крайней мере, так всегда казалось Севке. Букву «О» представлял он густо-коричневой и сладкой, как шоколад, которым угощал его Иван Константинович. Буква «И» была пронзительно-синей, «Ш» – чёрной, «Э» – табачного цвета, «Е» – золотисто-жёлтая, «А» – белая. Цвет настоящей буквы «Ю» был ярко-вишнёвый – как матроска Юрика» (Крапивин 1984: 39).

Синестетические азбуки – это один из отшлифованных и многократно употребляемых Набоковым художественных приёмов. Каково наше отношение к ним? Не следует, видимо, рассматривать их как плод нго углублённых творческих исканий и интеллектуальных раздумий. Скорее всего эти синестетические опусы Набокова являются продуктом изощрённого писательского мастерства, очередными продуманными мистификациями, замешанными на природном обострённом воображении автора и высочайшем профессионализме. Трудно отказаться от ощущения, что в полёте творческой фантазии этот виртуоз слова совсем по-гоголевски водит читателя за нос, рассуждая о трансформируемом «через синестезию» и «реально представляемом» им колористическом видении мира. Как, например, в случае, когда, имея перед собой всего лишь чёрно-белую репродукцию фотографии своего самого любимого писателя Николая Гоголя – его дагерротип, снятый в Риме в 1845 году, он не просто создаёт гоголевский словесный портрет. В условном наклонении (...если бы...), он с лёгкостью дополняет этот портрет надуманными цветовыми эпитетами: *«На нём (Гоголе) был сюртук с широкими лацканами и франтовской жилет. И если бы блеклый отпечаток прошлого мог расцвести красками, мы увидели бы бутылочно-зелёный цвет жилета с оранжевыми и пурпурными искрами, мелкими синими глазками; в сущности он напоминает кожу какого-то заморского пресмыкающегося»* (Набоков 1996: 35-36).

В заключение хочется сказать несколько смешанных с восхищением слов о Набокове – тонком наблюдателе – психологе, стилисте, переводчике, учёном энтомологе, литературоведе и лингвисте. Желание это навеяно фрагментом из его очерка, в котором речь, на первый взгляд, не идёт непосредственно о синестезии. В нём говорится о новаторстве и абсолютном приоритете Н.В. Гоголя в искусстве передачи свето- и цветовых эффектов средствами русского языка – явления существенно важного для развития всей последующей русской литературной традиции. Вот это замечательное место: *«Разницу между человеческим зрением и тем, что видит фасеточный глаз насекомого, можно сравнить с разницей между полутоновым клише, сделанным на тончайшем растре, и тем же изображением, выполненном на самой грубой сетке, которой пользуются для газетных репродукций. Так же относится зрение Гоголя к зрению средних читателей и средних писателей. До появления его и Пушкина (у Набокова именно так, в такой последовательности! – Л.М., В.М.) русская литература была подслеповатой. Формы, которые она замечала, были лишь очертаниями, подсказанными рассудком; цвета как такового она не видела и лишь пользовалась истёртыми комбинациями слепцов-существительных и по-собачьи преданных им эпитетов, которые Европа унаследовала от древних. Небо было голубым, заря алой, листва зеленой, глаза красавиц чёрными, тучи серыми и т.д. Только*

Гоголь (а за ним Лермонтов и Толстой) увидел жёлтый и лиловый цвета. То, что небо на восходе солнца может быть бледно-зелёным, снег в безоблачный день густо-синим, прозвучало бы бессмысленной ересью в ушах так называемого писателя-«классика», привыкшего к неизменной, общепринятой цветовой гамме французской литературы XVIII века. Показателем того, как развивалось на протяжении веков искусство описания, могут служить перемены, которые претерпело художественное зрение: фасеточный глаз становится единым, необычайно сложным органом, а мёртвые, тусклые «принятые краски» постепенно выделяют тонкие оттенки и создают новые чудеса изображения. Сомневаюсь, чтобы какой-нибудь писатель, а тем более в России, раньше замечал такое удивительное явление, как дрожащий узор света и тени на земле под деревьями или цветовой шалости солнца на листве. Описание сада Плюшкина поразило русских читателей почти так же, как Мане – усатых меццан своей эпохи» (Набоков 1996: 88-89).

По устоявшемуся мнению критики, для массового русского читателя Набоков, в отличие от Пушкина как «символа и дыхания целого народа», останется лишь литератором-эстетом, прозаическое творчество которого «представляют скорее блистательную, но «бесполезную» игру ума, сверхматематический расчет, алгебру великолепной техники» (Полторацкий 1972: 20). Заметим однако: то, к чему автор стремился и «искал в восхитительном обмане – в искусстве» – он почти всегда безошибочно находил.

Зинаида Шаховская, знаток и ценитель творчества писателя, тонко заметила: «...Набоков загадочен, ... он бросил вызов своим читателям и почитателям, загромождая к себе доступ, и расставил ловушки для исследователей: «*Let the visitors' trip*» – пусть посетители спотыкаются...» (Шаховская 1976: 90). Что и говорить! И бросил, и расставил. Перечитывая Набокова, но не обладая уникальными способностями синестетов, мы то и дело спотыкаемся, в попытках расшифровать его словесные ловушки. Синестетическая линия в языке свободного художника слова Набокова – это не только ярчайшая метаморфоза словесных красок, которые загораются, растут, изменяются, отцветают в непредсказуемом движении. Это и уникальное наглядное пособие по передаче в художественном тексте разнообразных сенсорных ощущений, явных и скрытых.

## Литература

- Белый, А. (1922) Глоссология. Берлин. «Скифы».
- Крапивин, В. (2007) Сказки Севки Глущенко. Москва, 1984, 2-изд.
- ЛЭС: Лингвистический энциклопедический словарь. (1990) Москва, Советская энциклопедия.
- Набоков, В. (1989а) Истребление тиранов. Избранная проза. Минск, 1989.

- Набоков, В. (1989б) Приглашение на казнь. Романы, рассказы, критические эссе, воспоминания. Кишинёв, 1989.
- Набоков, В. (1990) Собрание сочинений в 4-х томах. Т.1. Москва.
- Набоков, В. (1996) Лекции по русской литературе. Москва, Независимая газета.
- Набоков, В. Память, говори. Пер. с англ.  
[http:// nabokovandko.narod.ru/Texts/Speak\\_memory.html](http://nabokovandko.narod.ru/Texts/Speak_memory.html) (2013).
- Полторацкий, П. (ред.) (1972) Русская литература в эмиграции. Сборник статей. Питтсбург.
- Соловьёв, С.М. (1971) Колорит произведений Достоевского // Достоевский и русские писатели. Москва.
- Степанов, Ю.С. (1984) Семантика «цветного сонета» Артюра Рембо // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. Москва. Т.43, №4, С. 341-347.
- Шаховская, З. (1976) В поисках Набокова. Париж.
- Эйзенштейн, С. (2002) Метод. Т1: Grundproblem. М., «Эйзенштейн-центр». Музей кино.
- Юрьев, Ф. (1987) Цвет в искусстве книги. Киев.
- Nabokov, V. (1981) Lectures on Russian Literature. New York.