

RU

## Экфрасис как форма художественной и эстетической полемики в романе В. Набокова «Дар»

Герченова Д. В.

**Аннотация.** Цель исследования – определить значение экфрастических образов в формировании художественно-эстетической концепции романа В. Набокова «Дар». Влияние визуальных искусств на природу набокковского романа не раз становилось объектом научной рефлексии в отечественном и в зарубежном набокковедении, однако остались дискуссионные моменты, требующие объяснения и основательной аргументации. В нашей статье живописные экфрасисы рассмотрены в их композиционной и смысловой соотнесенности в аспекте интермедиального анализа. В центре внимания находятся экфрасисы двух полотен художника Всеволода Романова (портрет графини д’Икс и композиция с футболистом) как начало и финал его пути от бедного берлинского скитальца до успешного мюнхенского живописца. Научная новизна исследования заключается в установлении значимости экфрастических образов не только для сюжета героев, но и для сюжета повествования. Впервые экфрасисы Набокова анализируются не как объекты описания, а как субъекты эстетической деятельности, участвующие в диалоге персонажей и автора. Научные результаты показали, что интерференция экфрасисов в романе «Дар» нацелена на выражение идейно-эстетической позиции В. Набокова имплицитным способом, что обусловлено модернистской (аполлинской) природой его творчества.

EN

## Ekphrasis as a form of artistic and aesthetic polemics in V. Nabokov’s novel “The Gift”

D. V. Gerchenova

**Abstract.** The research aims to determine the significance of ekphrastic images in forming the artistic and aesthetic concept of Vladimir Nabokov’s novel “The Gift”. The influence of visual arts on the nature of Nabokov’s prose has frequently been a subject of scholarly reflection in both Russian and international Nabokov studies; however, certain controversial points remain that require further explanation and robust argumentation. In this article, pictorial ekphrases are examined in their compositional and semantic correlation through the lens of intermedial analysis. The focus is on the ekphrases of two canvases by the fictional artist Vsevolod Romanov (the portrait of Countess d’X and the composition with a football player), which mark the beginning and the end of his journey from a poor Berlin wanderer to a successful Munich painter. The scientific novelty of the study lies in establishing the significance of ekphrastic images not only for the characters’ plot but also for the narrative plot. For the first time, Nabokov’s ekphrases are analyzed not as mere objects of description, but as subjects of aesthetic activity participating in the dialogue between the characters and the author. The research findings demonstrate that the interference of ekphrases in “The Gift” is designed to implicitly express Nabokov’s ideological and aesthetic position, a method rooted in the modernist (Apollonian) nature of his creative work.

### Введение

Эпоха модернизма обострила мировосприятие художников, тонко настроила их органы чувств и наделила острой рефлексией, сделав очень внимательными к любым, даже самым незначительным, изменениям внешней среды. Таков Владимир Набоков, за которым давно закрепилась слава одного из самых чутких и зорких писателей, от взгляда которого не ускользнет ни одна деталь. Среди органов чувств для Набокова как художника важнейшим было зрение. На эту особенность его авторской манеры указывали многие исследователи, среди них – А. Долинин (2025), С. Даниэль (1999), О. А. Ханзен-Лёве (2000; 2016), М. Гришакова (2002), Е. Трубецкова (2010; 2018). Более того, многие явления, не имеющие прямого отношения к зрению, эмоционального, духовного и даже экзистенциального порядка, писатель также переводит в зрительный план,

на что обратила внимание литературовед О. Дмитриенко (2016). В набоковедении назрела необходимость исследовать роль визуальности и зрительных образов в выражении авторской идеологии и эстетической позиции В. Набокова, что свидетельствует об актуальности темы нашего исследования. Поставленная в работе проблема имплицитных форм эстетической полемики в романе Набокова «Дар», среди которых приём экфрасиса занимает существенное место, является одной из насущных проблем не только набоковедения, но и литературоведения в целом. Предлагаемые в нашей работе междисциплинарные подходы к решению этой проблемы помогут осветить ее с позиций синергии с другими науками, такими как искусствоведение и история живописи, и вывести ее решение на новый для современного литературоведения уровень.

Статья посвящена проблеме визуализации творческой полемики – через картины, представленные в виде двух портретных экфрасисов, которые, по сюжету романа, принадлежат художнику Всеволоду Романову, чьи взгляды на искусство резко противопоставлены взглядам главного героя – Федора Константиновича Годунова-Чердынцева. При этом эстетическое расхождение персонажей представлено не в виде столкновения идей и горячих споров – спорят не персонажи, а картины, внедренные в сюжет романа, и формируемое автором отношение к ним. Возникает ситуация двойного спора: во-первых, две картины одного художника спорят между собой, поскольку выражают взаимоисключающие тенденции; во-вторых, потребительское, утилитарное отношение их автора – художника Романова – к искусству также образует дискуссию с позицией Годунова-Чердынцева и его творческими поисками.

Достижение цели потребовало решения следующих задач: во-первых, дать развернутый анализ экфрастических образов двух картин художника Романова; во-вторых, сравнить использованные им живописные техники с художественными практиками современности и прошлого; в-третьих, соотнести выраженное через картины представление о ремесле самого Романова с представлениями об искусстве Годунова-Чердынцева и художественно-эстетической концепцией автора; в-четвертых, выразить сущность идейно-эстетической полемики В. Набокова с оппонентами через форму живописного экфрасиса.

Методология исследования включала в себя следующие подходы: интермедийальный анализ, с помощью которого были проанализированы портретный экфрасис графини д'Икс и картина «Футболист» художника Романова; компаративный метод, который позволил сравнить вымышленные экфрасисы с живописными практиками не только современности, но и предшествующих эпох; герменевтико-интерпретационный метод, благодаря которому удалось обозначить различие между представлениями об искусстве Романова, с одной стороны, и Годунова-Чердынцева – с другой, а также определить сущность идейно-эстетических взглядов автора.

Теоретическую базу составили работы О. А. Ханзена-Лёве (2000; 2016), А. Долинина (2025), Е. Трубецковой (2010; 2018), Д. Токарева (2013), С. Зенкина (2023), Е. Шевченко (2023). С проблемой точки зрения и интермедийными художественными практиками в русской литературе эпохи модернизма нам помогла поделиться работа Е. Шевченко (2023). Важность для нашего исследования представляли наблюдения Е. Шевченко (2023), Н. Николаева, С. Дуловой (2022; 2024) над тем, как русский литературный модернизм менял способы повествования, устремляясь к субъективности, перспективизму и дефабулизации, и как сближался с другими видами искусства. Обращение к исследованиям австрийского литературоведа О. А. Ханзена-Лёве (2000; 2016) потребовалось для уточнения понятий интермедийности и характерной для В. Набокова эстетики каллиптики. Выбранный научный подход позволил понять то, как свойственные живописи сюжеты и техники включаются в литературное произведение, какими неочевидными интермедийными смыслами наполняет его автор, а также проанализировать, как художественно-эстетический метод писателя (каллиптика) помогает вовлечь читателя в процесс разгадывания тайн – «аллегорических символов» – и «визуальный, визионерский мир прозрения» (Ханзен-Лёве, 2000, с. 312-313). Концептуально важным для нашего исследования явилось представление А. Долинина о романе «Дар» как произведении о «литературной личности Годунова-Чердынцева и его рождающихся на глазах читателя сочинениях» (2025, с. 286). Мы учитывали намеченные Е. Трубецковой (2010, с. 69) аналитические подходы к использованным Набоковым «визуальным цитатам и образам», отсылающим к мировой живописи. Работа Д. Токарева (2013, с. 61-112) позволила нам уточнить само понятие экфрасиса, а также его дескриптивные и нарративные аспекты. Но самое большое значение для нашего исследования имела научная концепция С. Зенкина (2023, с. 5-17), рассматривающего в рамках предложенного им подхода литературные образы, восходящие к другим искусствам (музыке, живописи, архитектуре и т. п.), как интрадиегетические, т. е. включенные в произведение и влияющие на ход событий в рамках его художественного целого. Сопоставление собственных наблюдений с положениями, выдвинутыми О. А. Ханзеном-Лёве, А. Долининым, Е. Трубецковой, В. Токаревым, С. Зенкиным, Е. Шевченко, позволило более чётко обозначить особенности визуальной поэтики В. Набокова и решить проблему диалога экфрасисов, выделенную в статье.

В качестве материалов исследования мы привлекли роман В. Набокова «Дар» (1975) и его «Лекции по зарубежной литературе» (1998) (в особенности главу о Флобере). Помимо собственно набоковских сочинений, потребовалось обращение к иным источникам: так, были привлечены комментарии к роману «Дар», сделанные набоковедом А. Долининым (2019), а также живописные работы А. Ж. Гро («Портрет императрицы Жозефины в корсете»), П. Пикассо («Женщина в голубом корсете»), Ж. Якоби («Футбольный матч зимой»), А. Дейнеки («Футболисты», «Вратарь»), Ю. Пименова («Спортсмены»), В. Шварцмана («Игра в футбол») и некоторые другие.

Практическая значимость исследования заключается в том, что его материалы могут быть использованы специалистами в области литературы русского зарубежья и набоковедения, а также студентами вузов гуманитарного профиля при изучении историко-литературных курсов и спецкурсов по проблемам творчества В. Набокова и интермедийности в литературе. Полученные данные могут найти применение в учебно-методической

деятельности при создании учебных пособий по «Истории русской литературы XX в.» и «Литературе русского зарубежья первой волны эмиграции», а также в междисциплинарных курсах.

### Обсуждение и результаты

Нашу гипотезу о том, что диалог в романе «Дар» ведут не только персонажи, но и художественные концепции, эстетические позиции, произведения искусства, в том числе и картины, косвенно подтверждает сравнение Набоковым (2008, с. 320–321) литературных произведений с шахматными задачами и его убеждение в том, что настоящая борьба в них ведется не между героями романа, а между романистом и читателем. Обратимся к первому интересующему нас экфрасису и приведем фрагмент из романа, где Годунов-Чердынцев среди прочих обитателей дома, куда он переехал, обнаруживает немецкого художника Карла Лоренца, с которым знаком русский художник Романов: «Узнал он и фамилию верхних жильцов: по ошибке взлетев однажды на верхнюю площадку, он прочел на дощечке: Carl Lorentz, Geschichtsmaler, – а как-то встреченный на углу Романов, который снимал пополам с гешихтсмалером мастерскую в другой части города, кое-что рассказал о нем: труженик, мизантроп и консерватор, всю жизнь писавший парады, битвы, призраки со звездой и лентой в садах Сан-Суси, – и теперь, в безмундирной республике, обедневший и помрачневший в конце, – он пользовался до войны 1914–18 года почетной известностью, ездил в Россию писать встречу кайзера с царем <...> Его союз с русским художником заключен был случайно, по объявлению в газете: Романов, тот был совсем другого пошиба. Лоренц угрюмо привязался к нему, но с первой же его выставки (это было время его портрета графини: абсолютно голая графиня, с отпечатками корсета на животе, стояла, держа на руках себя же самое, уменьшенную вдвое) считал и сумасшедшим, и мошенником. Многих же обольстил его резкий и своеобразный дар; ему предсказывали успехи необыкновенные, а кое-кто даже видел в нем зачинателя ново-натуралистической школы: пройдя все искусства модернизма (как выражались), он будто бы пришел к обновленной, – интересной, холодноватой, – фабульности» (Набоков, 1975, с. 67–68). Именно в это сбивчивое, с обилием деталей и подробностей, повествование, автор как бы невзначай внедряет описание картины Романова, данное не его собственными глазами и не глазами Годунова-Чердынцева, а через восприятие немца Карла Лоренца, который сам, как и художник Романов, выступает в данном эпизоде в качестве объекта наблюдения. Заметим, что Набокову, очевидно, важно некоторое отстранение от творческой манеры Романова, которое достигается через изображение реакции на эту творческую манеру ограниченного в своих эстетических представлениях и шокированного Лоренца. Сам портретный экфрасис, обрамленный ироничным повествованием, заставляет посмотреть в сторону модернистской живописи, о которой Набоков был прекрасно осведомлен: еще в России в возрасте 13–15 лет он брал уроки живописи у «мирискусника» М. Добужинского и на протяжении всей жизни поддерживал интерес к этому искусству в разнообразных его проявлениях. Портретный экфрасис графини д'Икс является, скорее всего, вымышленным, однако за его деталями угадываются определенные художественные тенденции, которые позволяют предположить связь набоковского экфрасиса с ранней живописью Пабло Пикассо. «Обновленная и холодноватая фабульность» картины заставляет вспомнить о «голубом» периоде Пикассо, для которого холодная палитра цветов стала обозначением депрессии, в которую молодой художник погрузился в 1901 г., и, одновременно, источником последовавшего за кризисом творческого взлета. Это было тяжелое время, когда Пабло Пикассо, переживший самоубийство своего друга Карлоса Касагемоса, поселился в Барселоне и начал писать в холодной палитре с преобладанием голубого цвета, ставшего выражением меланхолии и печали, из-за чего период 1903–1904 гг. получил название «голубого». А затем Пикассо отправился в Париж, поселился в общежитии для бедных художников на Монмартре, в той же самой комнате, где жил его несчастный погибший друг, и закрутил роман с той же самой девушкой, которая стала причиной смерти его друга Карлоса Касагемоса. Все эти скитания начинающего испанского художника-эмигранта, устремившегося в Париж, невольно проецируются на жизненный путь молодых русских художников и поэтов, волею судеб оказавшихся на чужбине. В эту ассоциативную линию выстраиваются и Романов, и Годунов-Чердынцев, и другие начинающие художники и поэты, живущие в Берлине, о судьбах которых повествуется в романе «Дар». Искусственному читателю такая параллель с Пикассо не покажется странной; и холодную палитру цветов вряд ли можно считать случайным обстоятельством, зная о том, какое внимание деталям в своих произведениях уделял Набоков. Значима и внешне сходная ситуация: начинающие, ищущие себя и славы художники, в силу разных обстоятельств оказавшиеся в эмиграции. Помимо холодной гаммы можно оттолкнуться и от наряда графини д'Икс, точнее от его отсутствия: упомянуты лишь отпечатки корсета на ее теле. И здесь, на наш взгляд, обнаруживается сюжетное сходство с одной картиной Пикассо, написанной ранее, до «голубого» периода, когда вместе со своим приятелем Карлосом он открывал для себя Париж во время посещения Всемирной выставки 1901 г. Мы имеем в виду картину Пикассо «Женщина в голубых чулках» (Рисунок 1). На полотне Пикассо женщина сложила скрещенные руки на колени, ноги свела носками друг к другу и смотрит растерянно-виновато. Скрещенные руки выступают как знак стыдливости и словно служат защитой от наготы. Верхняя часть тела женщины – светлая, с желтоватыми оттенками, за ее спиной – ярко-желтое изголовье кровати. Нижняя часть тела – в других тонах. Ноги темнее туловища. Само по себе изображение обнаженной женщины провокационно и смело, но то, в каком положении находится ее тело, будто отменяет всю резкость и провокационность. На шее у женщины красные бусы, на ногах – красные сапожки, чулки глубокого синего цвета с вкраплениями разных цветов. Возможно, это усиливает парадоксальность написанного: женщине явно неловко, нехорошо. На то, чтобы снять перед художником одежду, нужно много смелости, но в позе этой смелости нет. Вся картина соткана из противоречий: от предполагаемого замысла до реализации.

С картиной Пикассо портретный экфрасис графини д'Икс сближает обнажение натуры (отсутствие корсета), натурализм и провокационность. Экфрасис графини д'Икс дополняет уточнение художнической манеры Романова, данное без конкретизации то ли Годуновым-Чердынцевым, то ли самим автором: «Ему предсказывали успехи необыкновенные, а кое-кто даже видел в нем зачинателя ново-натуралистической школы» (Набоков, 1975, с. 68).



**Рисунок 1.** Пабло Пикассо. «Женщина в голубых чулках» (1901). Источник: Гигантский онлайн-музей "Gallerix"

Любопытно, что эти пророчества успеха в случае с набоковским персонажем случаются уже после того, как «все искусства модернизма» для него остались в прошлом. У Пикассо времен создания «Женщины в синих чулках» эти «искусства» ещё едва намечались, он только отошел от реализма, свойственного самым ранним его работам, познакомился с живописью французских художников, так что в интересующей нас картине угадывается совмещение натуралистической и экспрессионистической манер письма, интенсивность цветовых решений – присутствие на полотне насыщенного красного, глубокого синего, яркого желтого в сочетании со сдержанными розовыми и светло-бежевыми тонами, а также почти импрессионистической манерой мазка с неровной, вибрирующей текстурой. Пикассо включается нами в ассоциативный ряд набоковского «Дара» не случайно и не произвольно: вряд ли можно обнаружить в европейской живописи XX века фигуру более влиятельную, чем он. Очевидно, Набоков заимствует характерный для модернистской живописи сюжет, однако и сама модернистская живопись находилась скорее в роли «подглядывающего», поскольку эта будаурная история получила распространение ранее, в искусстве XIX века, на общем культурно-историческом фоне того времени.

На описываемой картине Романова графиня держит в руках точную копию себя, только уменьшенную в несколько раз. Подобный мотив саморефлексии и поисков себя, когда персонаж держит уменьшенную собственную версию, давно известен в мировом изобразительном искусстве. К нему обращались авторы религиозной живописи во времена Средневековья и Ренессанса. Назовём наиболее известные произведения подобного рода: «Алтарь святого Иоанна» (около 1474-1479) Ханса Мемлинга, где святой Иоанн Евангелист держит книгу с собственным миниатюрным автопортретом внутри; «Святой Себастьян» (около 1480-х) Джованни Беллини, где Святой Себастьян изображен несущим маленькое изображение Христа, символ его веры и мученичества; «Меланхолия I» (1514) Альбрехта Дюрера, на которой ангел, сидящий на камне, держит медаль с надписью и образом Дюрера, метафорически обозначая диалог между мастером и его внутренним миром. Помимо устойчивой и укорененной в веках традиции изобразительного искусства к трактовке этой детали в романе Набокова подключаются более свежие научные штудии в области психологии – от интуитивного метода А. Бергсона до психоанализа З. Фрейда. Наслоение всех этих смыслов выглядит нарочитым и свидетельствует не столько о подлинных поисках собственного пути, сколько об эстетической «всеядности» и конъюнктурности Романова. Но этим ассоциативный ряд «графини без корсета» художника Романова не исчерпывается. Имя графини, а точнее ее «инкогнито» – д'Икс, служит косвенной реминисценцией французской литературы, прежде всего Флобера (1956) и его знаменитого романа «Госпожа Бовари», а тот, в свою очередь, отсылает читателя от консервативной эпохи 1830-х годов к величавой и блистательной жизни начала XIX века, к эпохе Наполеона и Жозефины. И обнаруживается, что наличие корсета в качестве детали женского портрета (или намека на него, «отпечаток», как во много более позднем экфрасисе художника Романова) было отнюдь не случайным. Мотив наготы и отсутствия корсета получает во французской культуре распространение примерно в это время и оценивается консервативной публикой как падение нравов. В романе Набокова этот мотив воспроизводится в реакции немца Карла Лоренца, изображенной Набоковым: шок и убеждение, что художник «сумасшедший и мошенник» (1975, с. 68). (Заметим попутно, что эта реакция дается Набоковым несколько отстраненно, в пародийно-комическом освещении.) Особое внимание к деталям женского туалета было присуще работам французского художника Антуана-Жана Гро, созданным в начале XIX века, например, его «Портрету императрицы Жозефины в корсете». Именно эта работа вдохновила многих писателей и художников на создание аналогичных образов элегантных дам. Падение нравов, которое в свою очередь

рассматривалось как продолжение смелости нарядов в стиле ампир, так любимом Жозефиной, изображалось на европейских карикатурах конца XVIII – начала XIX в. через слишком откровенное оголение. Примером подобных карикатур может служить картина англичанина Джеймса Гилрея «Женское платье, каким оно скоро будет» (1796). Очевидно, что портретный экфрасис графини в романе «Дар» косвенным образом подключается ко всем этим живописным историям с корсетом и без него – от А. Ж. Гро до П. Пикассо. В. Набоков, будучи большим поклонником французской литературы и живописи, часто использовал подобные аллюзии и отсылки в своем творчестве. Он любил подчеркивать тонкие связи между литературой и живописью, демонстрируя глубокое понимание культурного контекста различных эпох. Это позволяет предположить, что Набоков намеренно вводит подобный мотив, чтобы вызвать ассоциации с классической литературой и искусством. Кроме того, сам факт выбора имени «графиня д'Икс» также может служить намеком на французский контекст, поскольку оно звучит достаточно традиционно и соответствует эпохе реализма, характерной для творчества Флобера. Таким образом, хотя прямая отсылка отсутствует, косвенное влияние произведения Флобера на создание атмосферы и деталей романа Набокова очевидно.

Второй выбранный нами для анализа экфрасис полностью подтверждает наши догадки относительно Романова как конъюнктурного художника, переключившегося не только на совершенно иной материал, но и на совершенно иную творческую манеру. От былой «ново-натуралистической» манеры не осталось и следа, при этом Романов успешен и живет уже не в Берлине, а в Мюнхене, успев прославиться. Теперь его полотна украшают не обнаженные красавицы благородного сословия, а мускулистые спортсмены. В Романове меняется всё, но не его желание следовать сиюминутной моде: футбол на тот момент был относительно новой забавой и популярной темой изобразительного искусства. Как и первый, этот экфрасис возникает в тексте «Дара» почти что случайно, когда Зина Мерц в обществе Годунова-Чердынцева листает журнал, где напечатана репродукция еще одной картины Романова. Приведем полностью ее описание: «Вы знаете его “Футболиста”? Вот как раз журнал с репродукцией. 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 мускулы 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 буцы, распухшие от грязи, бесформенные, а всё-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 всё это на темно-сером фоне, насыщенном дождем и снегом. Глядящий на эту картину уже слышал свист кожаного снаряда, уже видел отчаянный бросок вратаря» (Набоков, 1975, с. 204). В «Комментарии к роману “Дар”» А. Долинин (2019) сделал предположение, что источником данного экфрасиса является реальная картина, на которой изображен бегущий по грязи и снегу рыжий форвард (как у Набокова, готовый ударить по воротам), – это картина люксембургского спортивного художника Ж. Якоби «Футбольный матч зимой» (1932) (Рисунок 2). А. Долинин замечает, что эта работа была представлена на конкурс картин на спортивные темы, входивший в программу летних Олимпийских игр 1932 года, и ее репродукция вполне могла быть размещена в каком-нибудь спортивном журнале, который и листает в романе Набокова Зина Мерц. Однако при общем сходстве набоковского экфрасиса и картины Ж. Якоби в их в деталях обнаруживаются существенные различия.

По словам Зины Мерц, художник Романов, «пройдя через всё, нагруженный богатым опытом, ... вернулся к выразительной гармонии линий» (Набоков, 1975, с. 204). Картина «Футболист», которую описывает Зина Мерц, перекликается с изображенным на картине Жана Якоби «Футбольный матч зимой», но не во всём.



Рисунок 2. Ж. Якоби «Футбольный матч зимой» (1932). Источник: Долинин, 2019

Начнем с того, что у Романова изображен один футболист, бледный, с раненым коленом, с растрепанными рыжими волосами, с пятном грязи на виске. Одет он в мятую, промокшую фиолетовую фуфайку. Мяч – черный, поднята одна рука, он собирается ударить по мячу сбоку. Одна нога утонула в грязи, тёмные буцы

разбухли от грязи. Изображение настолько реалистично, что зритель уже представляет себе нанесенный по мячу удар. У Жана Якоби изображены три футболиста на переднем плане и ещё один слева, поодаль. Тот, что в центре, ведет мяч и готовится к удару. Два других изображены размыто, но на картине они есть. В картине Романова никто другой Зиной Мерц не упоминается. У Якоби футболист поднял обе руки, одет в поло-сатую футболку с длинным рукавом и синие шорты. Буцы коричневого цвета, в хорошем состоянии. Футболист уверенно ведет мяч, два соперника пытаются помешать ему. Художник прекрасно, реалистично изобразил спортивное, с мышцами, тело игрока. При этом чулки у игрока на месте, тогда как у футболиста Романова один сполз с икры. Мы не можем согласиться с мнением А. Долинина, что картина Ж. Якоби является прообразом экфрасиса картины «Футболист» в романе «Дар», а склоняемся в сторону вымышленного характера набоковского экфрасиса. И всё же, разнясь в деталях, обе картины объединены реалистичным изображением спортивной игры: красивые спортивные тела, точно переданные движения, сложный момент игры. Важной представляется заряженная атмосфера спортивной игры как таковая. Также мы не можем согласиться с замечанием А. Долинина относительно различий советского спорта, которому свойственен дух коллективизма, и потому произведения А. Дейнеки, Ю. Пименова, П. Кузнецова не могли быть источником описанной в романе Набокова картины «Футболист». В конце концов, если Набоков поставил бы цель изобразить индивидуальное устремление в спорте, то вряд ли бы выбрал футбол, вероятно, он остановился бы на теннисе. Коллективный дух футбола и индивидуальный, личностный посыл игры в теннис писатель (и прекрасный спортсмен) представлял себе, как никто другой. Сам А. Долинин усматривает сходство в изображении футбольной игры у Набокова также и с романом Ю. Олеси «Зависть» (2022).

Любопытна композиционная рокировка, на которую решается Набоков в своем романе: вымышленный экфрасис картины Всеволода Романова описывает нападающего, в то время как в жизни сам писатель выступал в роли голкипера и привык держать удар (в Кембридже он был вратарем студенческой футбольной команды своего колледжа и с точки зрения голкипера описал игру в стихотворении «Football» (1920), в романе «Подвиг» и автобиографической книге «Другие берега»). Нам это наблюдение представляется чрезвычайно важным в эстетическом споре Набокова и близкого ему героя Годунова-Чердынцева с Романовым и подобными ему. Набоков ведет этот спор изящно, через упоминания о реакции Карла Лоренца в случае с первым экфрасисом и реакцией Зины («Глубоко противный тип, но я всегда любила его вещи»; «Достиг полного расцвета. Музеи приобретали») в случае со вторым экфрасисом, не вовлекая в него своего героя Годунова-Чердынцева напрямую, не вовлекаясь и сам. Набокову было абсолютно не близко, когда человек искусства на первое место ставил материальную прибыль и терял в этом себя, пусть даже получая признание.

Итак, в ходе анализа романа было установлено, что Набоков превращает картины и их описания из объекта спора в субъект, однако не полноправный и не имеющий той же силы голоса, что у героя романа и его автора, а столкновение экфрасисов в сюжете романа нацелено на обнаружение эстетического противоречия и безусловную победу автора.

## Заключение

Полученные результаты показали, что рассмотренные портреты-экфрасисы имеют характер имплицитной полемики В. Набокова с противниками, позволяющей писателю в опосредованной форме обозначить собственные эстетические идеалы и дистанцироваться от того, что в искусстве ему чуждо. Нам удалось не только дать развернутый анализ портретных экфрасисов, но и сравнить живописные техники художника Романова, показанные с разных точек зрения (Карла Лоренца и Зины Мерц), и передачу этих живописных техник Набоковым с художественными практиками прошлого и современности – от Антуана-Жана Гро до Пабло Пикассо.

Подводя итоги исследования, отметим, что рассмотренные портретные экфрасисы художника Всеволода Романова носят вымышленный характер и не отсылают читателя к конкретным живописным полотнам. Было установлено, что многослойное письмо Набокова и свойственная ему эстетика калиптики предполагают косвенные отсылки не только к живописи, но и к литературе, даже к спортивным состязаниям и, наконец, к широкому историческому и культурному контексту в целом. Описания картин Романова скорее обозначают тенденции и течения, в эстетическом и художественном плане далекие от Набокова, а путь самого живописца предстает как пример опасной зависимости художника от признания и славы. Набоков в равной мере далек и от новой модернистской и авангардной живописи, и от спортивно заряженного реализма.

Мы также пришли к выводу, что иронический модус художественности возникает как следствие столкновения противоположных идейно-эстетических позиций, а именно: прагматичного взгляда Романова, переданного через описание его картин глазами разных героев, и собственно эстетического взгляда Годунова-Чердынцева, близкого аполлинству автора.

В качестве дальнейших перспектив исследования интермедиальной поэтики В. Набокова можно назвать выявление и системное описание экфрасистических образов в русскоязычной прозе 1926-1938 гг., а также в англоязычных романах следующих (американского и европейского) периодов творчества писателя. Еще одной перспективной задачей будет установление значения приема экфрасиса наряду с другими визуальными приемами в эстетике калиптики В. Набокова. Это откроет современному набоковедению новые горизонты в изучении творчества писателя.

**Материалы исследования | Research materials**

1. Гигантский онлайн-музей "Gallerix". Картины великих художников, живопись старых мастеров из лучших музеев мира. <https://gallerix.ru/>
2. Долинин А. А. Комментарий к роману Владимира Набокова «Дар». М.: Новое издательство, 2019.
3. Набоков В. В. Дар. Изд-е 2-е, испр. Michigan: AnnArbor; Ардис, 1975.
4. Набоков В. В. Лекция по зарубежной литературе. М.: Независимая газета, 1998.
5. Набоков В. В. Собрание сочинений русского периода: в 5 т. СПб.: Симпозиум, 2008. Т. 5. Волшебник. Solusrex. Другие берега. Рассказы. Стихотворения. Драматические произведения. Эссе. Рецензии.
6. Олеша Ю. К. Зависть. М.: Мартин, 2022.
7. Флобер Г. Собрание сочинений: в 5 т. М.: Правда, 1956. Т. 1. Госпожа Бовари. Лексикон прописных истин.

**Источники | References**

1. Гришакова М. Ф. Визуальная поэтика В. Набокова // Новое литературное обозрение. 2002. № 2 (54).
2. Даниэль С. М. Оптика Набокова // Набоковский вестник. 1999. № 4.
3. Долинин А. А. От Сирина к Набокову: избранные работы 2005-2025. М.: Новое литературное обозрение, 2025.
4. Дмитриенко О. А. Поэтика русскоязычной прозы В. В. Набокова: репрезентация религиозно-философских и религиозно-мистических идей: дисс. ... д. филол. н. СПб., 2016.
5. Зенкин С. Н. Imago in fabula: интрадигетический образ в литературе и кино. М.: Новое литературное обозрение, 2023.
6. Николаев Н. И., Дулова С. А. «Защита Лужина» В. Набокова в контексте традиций романа воспитания // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2024. Т. 17. № 3. <https://doi.org/10.30853/phil20240103>
7. Николаев Н. И., Дулова С. А. И. Бунин и В. Набоков. Об особенностях миромоделирования в русской литературе первой волны эмиграции // Мир русского слова. 2022. № 3.
8. Токарев Д. В. Дескриптивный и нарративный аспекты экфрасиса // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте: сборник статей. М.: НЛО, 2013.
9. Трубецкова Е. Г. Глаз и оптические средства: деформация зрения в прозе Владимира Набокова // Вестник Томского государственного университета. Серия: Филология. 2018. № 429.
10. Трубецкова Е. Г. Сознание как «оптический инструмент»: о визуальной эстетике В. Набокова // Известия Саратовского университета. Серия: Филология. Журналистика. 2010. Т. 10. Вып. 3.
11. Ханзен-Лёве О. А. Интермедиальность в русской культуре: от символизма к авангарду. М.: Издательство РГГУ, 2016.
12. Ханзен-Лёве О. А. Эстетика «калимпитики»: Аполлинские концепции в метафизической поэтике Набокова // *Revue des Études Slaves*. 2000. № 72 (3-4).
13. Шевченко Е. С. Проблема точки зрения в русской литературе эпохи модерна // *Russian Linguistic Bulletin*. 2023. № 12 (48). <https://doi.org/10.18454/RULB.2023.48.32>

**Информация об авторах | Author information****Герченова Дарья Владимировна<sup>1</sup>**<sup>1</sup> Самарский университет**Darya Vladimirovna Gerchenova<sup>1</sup>**<sup>1</sup> Samara University<sup>1</sup> [parphenos@gmail.com](mailto:parphenos@gmail.com)**Информация о статье | About this article**

Дата поступления рукописи (received): 02.02.2026; опубликовано online (published online): 27.03.2026.

**Ключевые слова (keywords):** интермедиальная поэтика В. Набокова; образы-экфрасисы в романе «Дар»; портрет графини д'Икс; картина «Футболист» художника Романова; эстетическая полемика В. Набокова; V. Nabokov's intermedial poetics; ekphrastic images in the novel "The Gift"; portrait of Countess d'X; Romanov's painting "The Footballer"; V. Nabokov's aesthetic polemics.