**О визуальной поэтике В. Набокова**

Марина Гришакова

"Очарованность пространством" (Женетт 1998, 1: 279) - одна из особенностей литературы модернизма. Речь идет не только о художественном пространстве произведения, но о пространственности самого текста, его вертикальном измерении - о "пространстве книги", которое "не пассивно, не подчинено времени последовательного чтения, но, вырастая из этого времени и осуществляясь в нем", "его постоянно искривляет и обращает вспять, а, значит, в известном смысле и отменяет" (Женетт 1998, 1: 281). "Искривление" и "обращение вспять" линейного времени не означает, однако, отмену времени вообще: "Спациализация времени, как показывает Шарон Спенсер, <...> это стремление не к остановке времени, но к локализации движения повествования в пространстве страницы, а не в иллюзорном пространстве "реальности", как в миметическом романе" (Sukenick 1985: 9; там, где это специально не оговаривается, перевод мой. - М. Г.). Пространственность текста связана с пространственностью и иконичностью самого языка (Rossholm 1995). Супралинеарные связи и перекрестные ссылки, следы процесса "композиции" текста требуют одновременности и объемности восприятия. Поль Валери утверждал, что письменная форма должна полностью изменить литературу: это текст, который не произносится, а "просматривается", утрачивает свойства ритмичности и последовательности в пользу "моментальности" (Modernism 1991: 207). Набоков развивает сходную мысль в "Лекциях по зарубежной литературе": "...трудоемкий процесс перемещения взгляда слева направо, строчка за строчкой, страница за страницей, та сложная работа, которую мы проделываем, сам пространственно-временной процесс осмысления книги мешает эстетическому ее восприятию. <...> У нас нет физического органа (такого, каким в случае с живописью является глаз), который мог бы разом вобрать в себя целое, а затем заниматься подробностями. Но при втором, третьем, четвертом чтении мы в каком-то смысле обращаемся с книгой так же, как с картиной" (Набоков 1998: 26). Перевод пространственных языков в язык вербальный - один из элементов художественной рефлексии модернизма. Интересно, что Флобер, который считается ранним модернистом, часто описывает свои литературные эксперименты на языке романтизма, апеллируя, например, к музыке. Так, знаменитую сцену сельскохозяйственной выставки в "Мадам Бовари", которую современные критики классифицируют как "монтаж" или "коллаж", Флобер в письме Луизе Коле 12 октября 1853 г. называет "симфонией" (Флобер 1984: 322). Однако так же часто Флобер прибегает и к пространственной или визуальной метафоре, проводя аналогию между сочинением текста и строительством корабля, дома или говоря о том, что авторское искусство - это искусство заставить видеть, а для точности письма нужно увидеть перед собой "воображаемую модель" (Флобер 1984: 199, 204, 242, 252, 263).

Внимание к пространственности литературного текста возникает параллельно с открытием иллюзионизма линейной перспективы, попытками импрессионистов внести в картину ощущение движения, а также в связи с визуальной революцией конца 19 - начала 20 в., с возникновением "движущихся картин" - хронофотографии и кино. Происходит сближение искусств вербальных и визуальных через спациализацию первых и темпорализацию вторых. У зрителя должно сложиться впечатление, что "художник не просто изобразил изобразимое (живописное), уже существующую картину, но что картина раскрылась ему в самом сыром материале. Анимация живописной поверхности - одна из причин веры в оптимизм, присущий всем этим Моне, Ренуару, Сислею" (Modernism 1991: 223). В набоковской "Камере обскуре" идея анимации живописи занимает Кречмара: он собирается создать "фильму исключительно в рембрандтовских или гойевских тонах" (Набоков 2000, 3: 259). В автопереводе романа "Смех в темноте" эта мысль получает дальнейшее развитие. Альбинус (Кречмар) находит ее у некоего Удо Конрада, автора "Воспоминаний забывчивого человека" (что можно рассматривать как автоцитату), и забавляется различными ее применениями, например, представляет анимацию картин голландской или итальянской школы с точным соблюдением пропорций, заданных старым мастером: движения должны "извлекаться" из самой картины (Nabokov 1961: 6).

Иллюзионизм линейной перспективы (монокулярное зрение неподвижного наблюдателя в неподвижном мире) аналогичен фикции всезнающего и вездесущего автора-рассказчика традиционного реалистического повествования. "Реализм" искусства оказывается хорошо организованной иллюзией, скрытой системой приемов, создающей ощущение реальности. Именно в этом смысле модернисты говорят об искусстве как "обмане": "Главное свойство Искусства и его цель - иллюзия" (Флобер 1984: 316); "Лгать (lying), говорить прекрасную неправду (beautiful untrue things) - вот настоящая цель Искусства" (О. Уайльд. Упадок лжи. - The Modern Tradition 1965: 23); "Искусство - ложь, которая дает нам понять истину, во всяком случае ту истину, которую нам дано понять. Художник должен знать способ, как убедить других в истинности своей лжи" (П. Пикассо. Искусство как индивидуальная идея. - The Modern Tradition 1965: 25); "... мальчиком я уже находил в природе то сложное и "бесполезное", которого я позже искал в другом восхитительном обмане - в искусстве" (Набоков 1991: 10). Визуальная метафора (окно, призма) - один из обычных способов описания природы искусства: не столько отражающие, миметические, сколько преломляющие и деформирующие особенности попадают в фокус внимания модернизма. Набокову могла быть близка теория маски и программные заявления Серапионов о невозможности "простого" и "искреннего" выражения мыслей и чувств в искусстве, о том, что "незамаскированная" честность здесь называется тенденцией. В статье "Лицо и маска" И. Груздев выдвигает противопоставление Пушкина и Чернышевского, столь значимое в "Даре", - автора иронического, под маской, и автора "искреннего", тенденциозного: "Художник всегда маска. Те, кто считает искусство прямым отражением души автора, его чувств, мыслей и идеалов напоминают "наивных реалистов", убежденных в действительном существовании видимых предметов.

Если уж неизбежны оптические сравнения, то лучше говорить не об "отражении", а о "преломлении", не о "зеркале", а о "призме"; и <...> как призматическое преломление зависит от вещества призмы, так воплощение беглых замыслов художника зависит от видимого и осязаемого м а т е р и а л а.

Мысль изреченная - ложь, и только такой ложной и преломленной жизнью живет искусство.

Познавать же душу художника в ея первоисточнике безплодно. Его душа воплощена в строе, в организации и такой нам предстоит. Не правда, а ложь, не лицо, а маска, - лишь косвенно говорит она о своем прообразе или явным несходством или нарочитым подобием. <...>

Честное выражение мыслей и чувств волнует сердца, но парализует искусство" (Груздев 1922: 207-208).

В искусстве заложена неизбежная "неправедность": она в подчинении мысли совершенству формы, "схеме приемов". Автор может "высказаться" только посредством формы, надевая маску или пародируя самого себя. Чем совершеннее произведение, тем обманчивее маска. Искусство состоит не в "обнажении" приема, как полагают формалисты, но в маскировке его, в создании иллюзии. Функция автора заключается во введении индивидуального п р е л о м л я ю щ е г о у г л а при организации материала: это функция миросозерцания в первичном, этимологическом значении этого слова - созерцание мира.

Искусство как оптическое "событие" - основная презумпция импрессионизма. Импрессионизм стремился "втянуть" зрителя в картину и предполагал его активное участие в структурировании текста (the principle of guided projection): "Без всякой опоры на структуру зритель должен мобилизовать память о видимом мире и спроецировать ее на мозаику штрихов и мазков перед ним <...> Можно сказать, что образ не имеет никакой прочной закрепленности на полотне, он "вызывается" только в нашем сознании" (Gombrich 1977: 169). Импрессионисты ввели в живопись темпоральность, пытаясь запечатлеть моментальное, ускользающее, стадии изменения. Эти поиски были частью более широкой проблематики, возникшей в конце 19-начале 20 в. одновременно в релятивистской физике, гештальтпсихологии, живописи, кино и литературе: соотнесенность всякого описания с каким-то "Я", наблюдателем, и структурирующая роль восприятия. Каждый акт восприятия меняет мир: "Каждое движение головы влечет за собой деформацию визуального поля. Это не тот плавный сдвиг, который случается, когда движутся только глаза, но скорее изменение всего паттерна проецированных форм, отчасти аналогичное сдвигам и искажениям зеркального отражения в парке аттракционов" (Gibson 1950: 40). Интересно становится, как дискретные, частичные наблюдения или взгляды соотносятся с континуальным знанием о мире - то, что позднее в нарратологии было обозначено как разделение наррации ("кто говорит", "кто знает") и фокализации ("кто видит"). И в статье И. Груздева, и в "Предисловиях" Генри Джеймса уже имеется разграничение этих позиций. Успехи физиологической оптики в конце 19 в. стимулировали интерес к взаимодействию наблюдателя и мира и акцентировали тот факт, что мир оптически творится наблюдателем, и что многие явления (цвета, зеркальные отражения) являются "фантомами" и не существуют в физической реальности. Таким образом, если развить эту мысль, каждый наблюдатель - творец иллюзорного мира, подобный писателю и художнику.

В текстах Набокова постоянно проводится аналогия живописи и литературного письма. Добужинский "учил меня находить соотношения между тонкими ветвями голого дерева, извлекая из этих соотношений важный, драгоценный узор" и "внушил мне кое-какие правила равновесия и взаимной гармонии, быть может пригодившиеся мне и в литературном моем сочинительстве", - говорится в "Других берегах" (Набоков 1991: 76). В окончательной английской версии автобиографии глава завершается пуантом. Во время американской встречи в 40-х гг. Добужинский на вопрос Набокова о Яремиче отвечает: "Он был исключительно талантлив. Не знаю, каким он был учителем, но знаю, что вы были самым безнадежным из моих учеников" (Nabokov 1989: 94). "Искусство зрения" реализовалось в литературном творчестве - эта взаимосвязь визуализации и вербализации многократно подчеркивается в набоковской прозе. Ранний рассказ "Драка" (1925 г.) завершается металитературной метафорой: "А может быть, дело не в страданиях и радостях человеческих, а в игре теней и света на живом теле, в гармонии мелочей, собранных вот сегодня, вот сейчас единственным и неповторимым образом" (Набоков 1999, 1: 75). Это вариант столь частого у Набокова мотива "узора", "паттерна", "головоломки", где смысл не предзадан, а образуется самим сочетанием, сцеплением элементов. Моделью служит язык живописи, элементы которого - мазки и штрихи, образующие различные сочетания света и тени, из которых, в свою очередь, возникают образы. Живопись работает не с "реальными объектами", а с сочетаниями света и тени. Живописцы давно обнаружили роль светотени и отражения как индикаторов формы. Но особенно интенсивно эти свойства использовались в живописи конца 19 - начала 20 в. Импрессионизм был в этом смысле для зрителя визуальным шоком. Тот же Добужинский, позднее увлекавшийся импрессионистами, попав впервые за границу, в письме к отцу описывал свои впечатления от европейской живописи следующим образом: "Либо это бессодержательность идейная, полнейшая, либо самый дикий символизм. Положительно на некоторые картины страшно смотреть. Ты не поверишь, если я тебе, например, скажу, что я видел лицо, нарисованное буквально одного цвета с зеленой травой. Или нагую женщину совершенно ярко-желтого цвета с красными волосами на ярко-желтом же фоне травы, сидящую у синей воды" (13/24 июля 1897 г., Мюнхен; Добужинский 1987: 138).

В "Камере обскуре" Горн в споре с писателем Брюком высказывает мысль о литературном искусстве визуализации: одна "странная" деталь - голубой лес плесени на сапогах - лучше передает Индию, чем страницы "красочных" описаний, от которых "никакой Индии я перед собой не вижу" (Набоков 2000, 3: 312; visualizing India - Nabokov 1961: 72). Флобер в письме Луизе Коле от 27 марта 1853 г. для описания Востока использует подобный же металепсис, основанный на "странном" сочетании: "До сих пор Восток представлялся чем-то сверкающим, рычащим, страстным, грохочущим. Там видели только баядер и кривые сабли, фанатизм, сладострастие и т.д. <...> Меня, напротив, привлекает в нем эта бессознательная величавость и гармония несогласующихся вещей. Вспоминаю банщика, у которого на левой руке был серебряный браслет, а на правой - нарывной пластырь" (Флобер 1984: 253). В набоковском "Отчаянии" рассказчик говорит о "высшей мечте автора: превратить читателя в зрителя" (Набоков 2000, 3: 406), но представления Германа о искусстве весьма прямолинейны (что, должно быть, соотносится с его большевистскими симпатиями): он ценит "простую, грубую наглядность живописи", которой ему не хватает в литературе. Герман недооценивает иллюзионизм искусства: для него важна в живописи наглядность, а в литературе исповедальность. Будучи незорким, невнимательным, он становится жертвой оптической иллюзии. В "Даре" профессор Анучин, общественный деятель "сияющей нравственной чистоты и редкой смелости" (т.е. "человек идеи", что для Набокова синоним незоркости и невнимательности) дает следующее определение книге Годунова-Чердынцева о Чернышевском: "Но усвоено ли автором понятие "эпоха"? Нет. Прежде всего у него совершенно не чувствуется сознание той к л а с с и ф и к а ц и и в р е м е н и, без коей история превращается в произвольное вращение пестрых пятен, в какую-то импрессионистическую картину с фигурой пешехода вверх ногами на несуществующем в природе зеленом небе" (Набоков 2000, 4: 480). Описание напоминает картины Шагала с кругообразным движением, но "произвольное вращение пестрых пятен" и "точка зрения всюду и нигде" (там же, 481) соотносятся, возможно, с использованием оптической, цветовой или множественной перспективы в живописи начала века. Импрессионистическое богатство палитры вообще значимо для "Дара", особенно в описании отцовского путешествия. Это описание суммируется как к а р т и н а: "Все это волшебно держалось, полное красок и воздуха, с живым движением вблизи и убедительной далью..." (там же, 308).

Настойчивый параллелизм визуальных и вербальных явлений говорит о недостаточности наблюдений над отдельными оптическими, кинематографическими, живописными приемами и темами в прозе Набокова: важна их функциональная нагрузка в литературном тексте. Художественное пространство романов Набокова - это, как правило, определенный визуальный или оптический строй. Важность темы физического зрения отделяет Набокова и от символизма, и от европейского романа потока сознания и сближает с французским "новым романом", особенно Роб-Грийе: "Набоков давно научился достигать всех тех эффектов, которых так трудолюбиво добивался французский nouveau roman" (Toynbee 1968: 4-5). Внимание Роб-Грийе сосредоточено на описании "оптического сопротивления" мира взгляду наблюдателя. Он восстает против обычной в "гуманистической" литературе "зеркальности" мира, против наделения мира антропоморфностью и "человеческими" значениями: мир просто есть, и нужно восстановить его в первоначальной непрозрачности и плотности. "Оптическое описание" возвращает первоначальную дистанцию, "пустоту" между вещами и человеком и избавляет вещи от "соучастия". Чистое, неприсваивающее зрение - основной способ бытия человека в мире. Каждое описание становится "дискурсивной точкой", и роман складывается из комбинаций и повторений таких "точек". "Оптическое сопротивление" мира приводит к деформации и размножению "взгляда". Поздний Роб-Грийе признает невозможность объективизма литературного описания: текст становится конструкцией "чисто ментального пространства и времени", исследованием самого процесса сопротивления (Heath 1972: 67-152). По мнению многих исследователей, описание у Роб-Грийе имеет функцию нарративную (Chatman 1990: 21).

У Набокова внимание сосредоточено на самом акте зрения или визуализации и на тех оптических эффектах, что возникают в пространстве между наблюдателем и наблюдаемым: для него важно именно "соучастие" мира и наблюдателя. В этом смысле его метод сопоставим с сезанновским: "Сезанн хотел преодолеть саму дистанцию между наблюдателем и наблюдаемым и разбить таким образом окно, отделяющее зрителя от находящейся по другую сторону сцены. Его задачей <...> было уловить сам момент новизны мира, до того как он расщепился в дуализмы субъекта и объекта или модальности отдельных чувств" (Jay 1993: 159). Описание визуальных явлений может иметь у Набокова и нарративную функцию, и метанарративную.

В первом случае интересно исследовать "фигуры фокализации" (Mieke Bal) в узком смысле и их роль в повествовании: именно они помогают читателю ориентироваться в вымышленном художественном пространстве. У Набокова, как и у Роб-Грийе, довольно част "имперсональный взгляд", который иногда оказывается персональным, а иногда не допускает определенной идентификации наблюдателя. Так, понятно, что иллюзия движущегося города в начале романа "Король, дама, валет" дана с точки зрения Франца, сидящего в поезде. С другой стороны, красочное описание ночного Берлина с излюбленным набоковским образом калейдоскопа, по-видимому, предполагает "авторский" взгляд на эту ночную прогулку героя: "Перспективы были переменчивы, как будто улицу встряхивали, меняя сочетания бесчисленных цветных осколков в черной глубине" (Набоков 1999, 2: 178; см. обсуждение этого фрагмента в: Tammi 1985: 109).

Во втором случае можно говорить о визуальных метафорах, понимая метафору как любое переносное употребление, как "троп" вообще. Визуальная метафора вводит авторский "преломляющий угол" или ракурс в организации текста: речь идет о позиции или точке зрения (С. Чатман предлагает термин "slant"). В любом случае эти приемы сближают текст с живописью модернизма и с кинонарративом, где зритель должен найти "перцептивный метод", заложенный в самом тексте, для понимания этого текста (Branigan 1984: 3-4). Роман "The Prizmatic Bezel" Себастьяна Найта требует именно такого подхода: "герои книги суть то, что можно неточно назвать "методами композиции". Это как если бы художник сказал: смотрите, я вам покажу не изображение ландшафта, но изображение разных способов изображения какого-то ландшафта, и я верю, что их гармоническое слияние покажет ландшафт, каким вы должны его видеть по моему замыслу" (Nabokov 1995: 79).

В отличие от чисто металитературной прозы (metafiction), где время рассказывания важнее времени рассказа (Стерн, многие тексты постмодернизма), у Набокова обычно линейное, развивающееся во времени повествование (иллюзия "реальной" истории), а хронологические отклонения и перестановки (анахронии) мотивируются событиями этой истории (сны, воспоминания и т.д. как причина "заходов" в прошлое или будущее). Однако определенные, первоначально кажущиеся второстепенными рекуррентные детали постепенно образуют новую повествовательную линию: находясь сначала в вертикальном измерении текста, она выходит в горизонтальное, охватывает основное повествование новой сетью смыслов, подрывает иллюзию его "реальности" или "последовательности" и образует неожиданный поворот ("разгадку"). Такое построение обычно в детективной прозе и романе тайн (Шкловский 1925), но у Набокова оно имеет металитературное значение. Леона Токер (Toker 1989: 48-49) тонко анализирует этот прием как способ авторского вмешательства под видом метафорической "контригры" судьбы или Фатума: метафора "руки Фатума" указывает на автора, "сценариста", мага, который "организует фокус". Судьба (автор) вступает в борьбу с "фатальностью" самого нарратива, где сцепления образуют последовательность, "случайность маскируется под выбор" и само высказывание уже задает причинно-следственную цепь: "На самом деле, есть все основания думать, что главная пружина нарративной активности - само смешение последовательности и причинно-следственности: то, что идет после, читается в нарративе как вследствие; в этом случае нарратив будет систематическим приложением логической ошибки, обличенной схоластицизмом в формуле post hoc, ergo propter hoc, которая вполне могла бы быть девизом Судьбы - нарратив это просто "язык" судьбы; такое "сплющивание" логики и темпоральности достигается арматурой основных функций <...> основные функции - это моменты риска в нарративе" (Barthes 1994: 108-109).

Описанная выше побочная повествовательная линия приобретает статус объясняющий, метанарративный: например, история зрения как "добычи живых особей" в "Камере обскуре", история с автоматами в "Короле, даме, валете", школьная игра в "Bend Sinister" и т.д. Этот метанарратив вводит свою мотивацию событий основного повествования и подготавливает развязку. Набоков многократно обыгрывает флоберовский принцип объективизма, иллюзии авторского отсутствия в тексте: "Автор в своем произведении должен быть подобен богу во вселенной - вездесущ и невидим. Искусство - вторая природа, и создателю этой природы надо действовать подобными же приемами. Пусть во всех атомах, во всех гранях чувствуется скрытое беспредельное бесстрастие. Зритель должен испытывать некую ошеломленность. Как все это возникло? - должен он вопрошать и чувствовать себя подавленным, сам не понимая отчего" (Флобер 1984: 235). С одной стороны, в набоковском вымышленном мире автор невидим, рассказ имперсонален или передан "ненадежному" рассказчику, сюжет образуется "случайным" совпадением событий в одной точке пространства и времени (узор, паттерн). С другой стороны, утрируется фиктивность "маски", нередко подчеркивается авторская "вездесущесть" (Tammi 1985: 106), а неожиданный поворот действия или развязка предопределены в рамках метанарратива, где по видимости случайные детали образуют нежесткое сцепление. Один из основных приемов "запуска" этого механизма - визуальная метафора, которая актуализует разрозненные детали и делает их взаимосвязь "видимой" в пространстве текста, т.е. вводит в рассказ авторский ракурс.

"Машенька" начинается с ключевой сцены в застрявшем обесточенном лифте. Для главного героя Ганина этот эпизод означает прежде всего неудобство беседы и физического контакта c невидимым и неприятным собеседником - анонимным назойливым "голосом". И, напротив, Ганин "видим" собеседнику: тот знает имя Ганина, помнит их столкновение в коридоре пансиона и прислушивался к ганинскому кашлю в соседней комнате, в то время как Ганин, и заходя в лифт, по-видимому, не обратил внимания на соседа. Создается впечатление, что только Ганин в темноте видим, а Алферов невидим. Эта "кафкианская" ситуация типична в романах Набокова, особенно в "Камере обскуре", "Приглашении на казнь", "Bend Sinister", где мучители скрыты от жертвы или обезличены. Психологическое ощущение своей "прозрачности", а не только неприятное соседство фрустрирует Ганина. Поэтому особенно гротескной оказывается ангельская внешность этого искушающего "существа из тьмы" или карамазовского чорта, когда свет зажигается. Алферов интерпретирует их нахождение в темном и тесном лифте символически, как неопределенность положения русской эмиграции ("какой тут пол тонкий! А под ним - черный колодец" - Набоков 1999, 1: 46). Для Ганина это скорее метафора вынужденной общности жизни в пансионе (Toker 1989: 36-37), где мебель и вещи покойного немецкого коммерсанта распределены по комнатам и комнаты нумерованы листками старого календаря: хозяйке "досадно было, что нельзя распилить на нужное количество частей двухспальную кровать, на которой ей, вдове, слишком просторно было спать" (Набоков 1999, 1: 49). Здесь, возможно, отголосок истории о "соломоновом решении" Ленина распилить пианино и разделить между претендентами - эту историю Набоков привел в своей "первой и последней политической речи" в Кембридже (Boyd 1990: 168). Пансион - это дом-поезд, пассажиры которого объединены случайным соседством, и дом-вокзал, так как он стоит у железной дороги и кажется, что поезда проходят через него. Отметим, что эффект "прозрачности" вещей используется в кубизме. Но "прозрачность" в романе имеет прежде всего значение отсутствия приватности. Пансион - "стеклянный дом" (Набоков 1999, 2: 72). Этот образ полного отсутствия частной жизни встречается как в демократической (Руссо), так и в антитоталитарной литературе (Замятин). Например, добродетельный "соглядатай" Вольмар у Руссо говорит: "Все предписания морали можно заменить следующим правилом: "Никогда не делай и не говори ничего такого, чего бы ты не решился сделать известным всем и каждому". Я, например, всегда считал достойнейшим человеком того римлянина, который решил построить свой дом таким образом, чтобы каждый мог видеть, что там происходит" (Руссо 1968: 390). Карамзин, полемизируя с руссоистским стремлением самообнажения и "прозрачности", пишет повесть "Моя исповедь", герой которой "намерен говорить о себе", подражая веяниям века: "Нынешний век можно назвать веком откровенности в физическом и нравственном смысле <...> Теперь везде светлые домы и большие окна на улицу: просим смотреть! Мы хотим жить, действовать и мыслить в прозрачном стекле" (Карамзин 1964: 729).

Действие резко меняется, когда Алферов показывает Ганину фотографию жены: серый, теневой мир становится цветным, Ганин прекращает связь с женщиной, которая его тяготит, и погружается в воспоминания, пробуждающие в нем прошлую любовь. Этот поворот дан как смена освещения, "перестановка световых призм" - оптическое "событие" как метафора нарративного сдвига. Рассказ переводится в обобщенно-личную форму, которая, так же, как и окказиональное "мы" (см. Tammi 1985: 44), намекает на сопричастность судеб рассказчика и героя. Однако основная форма рассказа в "Машеньке" - имперсональная: это классическое повествование всезнающего авторского рассказчика. В повествование вклиниваются все более обширные фрагменты ганинских воспоминаний, функционально близкие несобственно-прямой речи. Хотя рассказ ведется в третьем лице, "фокализатор" этих фрагментов - Ганин: это не просто воспоминание, а воссоздание или визуализация прошлого. Этот поворот, однако, не отменяет тему вынужденной общности жильцов пансиона: жена Алферова оказывается прошлой любовью Ганина.

Вспоминание развертывается как визуальное воссоздание мира: визуализация узора и прохождение лабиринта на обоях - прохождение светлого лабиринта памяти. Это также складывание пасьянса: "материя не исчезает бесследно", - если "детали" мира прошлого сохранились (щепки рюх, спицы велосипеда), он может быть воссоздан, и его исчезновение - только оптический эффект. Воспоминание стимулируется определенным сочетанием деталей (отражение стола с фотографиями в зеркале - сиреневое пятно на ганинском столе - старые письма). Воспоминаемое для Ганина более реально, чем "жизнь теней" в пансионе, время воспоминания становится настоящим актуальным: воображаемая женщина безусловно вытесняет реальную. Но эта воображаемая реальность внутри себя тоже расслаивается на реальное-нереальное и приобретает циклическую форму. В романе присутствует та градация реальностей, которую Ю. Левин называет "качелями" (Левин 1997: 369). Встречи в чужой усадьбе уже вводят тему отъезда, разлуки, сама усадьба - "перрон с колоннами", и приватность влюбленных нарушается вуайером. Затем следуют зимние скитания, телефонный разговор с вклинивающимся чужим голосом, неудавшаяся встреча и окончательное угасание любви: "разлюбил как бы навсегда", "все кончено, Машеньку он разлюбил", "знал, что больше к ней не приедет" (Набоков 1999, 2: 99). Новый поворот и подъем любви начинается со случайной встречи в п о е з д е ("тем яснее ему становилось, что он никогда не разлюбил ее" - там же, 100) и последующей разлуки. В Крыму Ганин снова вспоминает начало любви, а все остальное кажется бледным, неважным, как бы ненастоящим ("условный блеск моря") и начинает его тяготить. Крым - это для берлинского Ганина "воспоминание в воспоминании". Повествование описывает "замкнутую спираль", так как в письмах Машеньки уже упоминаются поэт Подтягин и будущий муж Алферов - нынешние соседи Ганина по пансиону. Крымский период заканчивается бегством из России на юг, странствиями и приключениями. Таким образом, прошлая реальность окончательно восстановлена, возвращена к жизни и находит свое продолжение в жизни берлинской: Ганин снова начинает жить ожиданием "приключения", снова оставляет любимую женщину и совершает новый побег на юг. Этот поворот вновь интерпретируется как оптический эффект, утренняя "перестановка теней". Образ Машеньки остается в "доме теней", и герой прощается с ее образом "навсегда". Как отмечает Л. Токер, строительство дома в конце - метафора завершения романа литературного (Toker 1989: 46). На это указывает и лексика данного фрагмента ("переплет", "книга") и амбивалентность слова "роман": роман с Машенькой "длился всего четыре дня", и они "были, может быть, счастливейшей порой его жизни" (Набоков 1999, 2: 127). Авторское присутствие в конце романа вносит завершенность и выход из круга. С легкой руки Ходасевича, во всех романах Набокова принято искать плохих или хороших "художников". Однако, как справедливо заметил Ю. Левин, Ганин "занимается чем угодно, только не писательством" (Левин 1997: 374). Основная ось задана параллелью киносъемки в "теневой жизни" и строительства дома в "реальной жизни". В первом случае - ленивые рабочие, "вольно и равнодушно, как синие ангелы" переходившие с балки на балку высоко наверху - а внизу толпа россиян, снимавшихся "в полном неведении относительно общей фабулы картины" (Набоков 1999, 2: 60). Во втором случае - "на легком переплете в утреннем небе синели фигуры рабочих. Один двигался по самому хребту легко и вольно, как будто собирался улететь <...> эта ленивая, ровная передача действовала успокоительно..." (там же, 126-127). Эти ангелы-рабочие находятся над всем происходящим "внизу", в мире Ганина и в этом смысле являются агентами автора в тексте, знаками "иной" реальности. Здесь уже имплицитно содержится набоковская "метафизика" художественного текста: "Для Набокова, как для его современника Хорхе Луиса Борхеса, <...> отношение художественного мира (the fictional world) и авторского сознания есть гипотетическая модель для разгадки "тайны вселенной", тайны отношения между человечески познаваемым и трансцендентными мирами". Л. Токер предлагает термин "инволюция" для этой модели (что подсказано самим набоковским образом "замкнутой спирали"): "размывание границ между "внутренним" и "внешним", между диегетическим художественным (fictional) планом и экстрадиегетическим сознанием имплицитного автора" (Toker 1987: 293).

Таким образом, в "Машеньке" уже используются излюбленные набоковские приемы: роман "предвосхищает будущую набоковскую прозу" (Левин 1997: 373). Во-первых, форма повествовательного "круга" или "замкнутой спирали", в котором заключен герой и который размыкается только на метауровне автора-рассказчика ("змея, кусающая свой хвост" - Набоков 2000, 3: 820). "Круг" является метафорой и вымышленного пространства (художественного мира), и пространства текстового. Так, в "Даре" говорится о кругообразной форме книги, которая достигается "одним безостановочным ходом мысли": "Очистить мое яблоко одной полосой, не отнимая ножа" (Набоков 2000, 4: 380; см. Johnson 1985: 95 о круговой форме "Дара") . Вариант "круга" - "сон во сне" или многослойный сон, и один из его подтекстов - стихотворение Лермонтова "Сон" ("В полдневный жар в долине Дагестана.."). Особенно очевиден лермонтовский подтекст в "Соглядатае", но он мог быть релевантен и в "Машеньке": это сон во сне, и героиня "нужна" только для того, чтобы герой мог увидеть себя. Набоков разбирает это стихотворение в "Предисловии к герою нашего времени" (Набоков 1996: 424) как "тройной сон": автор или его лирический герой, сам Лермонтов, который видит пророческий сон о своей гибели на роковой дуэли, - герой, которому снится "одна" из "юных жен", - которой снится "знакомый труп" в долине Дагестана. Эта интерпретация не вполне соответствует лермонтовскому тексту, но отражает набоковское художественное видение.

Во-вторых, "Машенька" завершается тем приемом "подсадки" авторского рассказчика в героя, который многократно и в разных формах обыгрывался Набоковым. Именно голос авторского рассказчика, говорящего "через" героя, придает роману "Машенька" завершающую ноту. Вероятно, наиболее эксплицитно этот прием выражен в рассказах "Звуки" (1923), "Набор" (1935), где рассказчик "вербует" героя как своего "агента" в тексте, и в "Даре". Ср.: "... сделал я легкое, легкое движение, словно пустил душу скользить по скату - и вплыл я в Пал Палыча, разместился в нем, почувствовал как-то снутри и прыщик на морщинистом веке, и крахмальные крылышки воротника, и муху, ползущую по плеши. Я стал им. Я смотрел на все его светлыми, блистающими глазами. Желтый лев над постелью показался мне знакомым, точно с детства он висел у меня на стене. Необычайной, изящной, радостной стала крашенная открытка, залитая выпуклым стеклом. Передо-мной не ты сидела - а посетительница школы, мало знакомая, молчаливая дама - в низком соломенном кресле, к которому спина моя привыкла. И сразу тем-же легким движением вплыл я в тебя, ощутил повыше колена ленту подвязки, еще выше батистовое щекотанье, подумал за тебя, что скучно, что жарко, что хочется курить. И в тот-же миг - ты вынула золотую шкатулочку из сумки, вставила папиросу в мундштук. И я был во всем: в тебе, в папиросе, в Пал Палыче, неловко чиркающем спичкой, - в стеклянном пресспапье, и в мертвом шмеле на подоконнике" (рассказ "Звуки" цит. по рукописи: The NYPL Berg Collection Nabokov Archive, Album 82, Box 5; этот рассказ переведен на английский язык Дмитрием Набоковым: Nabokov 1995 C); "... и промеж всего того, что говорили другие, что сам говорил, он старался, как везде и всегда, вообразить внутреннее прозрачное движение другого человека, осторожно садясь в собеседника, как в кресло, так чтобы локти того служили ему подлокотниками и душа влегла бы в чужую душу" (Набоков 2000, 4: 222). Набоков мог здесь опираться на бергсоновский интуитивный метод. По мнению Бергсона, слова, символы являются движением вокруг объекта, относительным знанием, абсолютное знание возможно только изнутри: это "род интеллектуальной симпатии, с помощью которой мы помещаем себя внутрь объекта, чтобы совпасть с тем, что в нем уникально и, следовательно, невыразимо" (H. Bergson. An Introduction to Metaphysics. - Kern 1983: 24-25). Однако аналогичный пассаж имеется у Флобера в письме Луизе Коле 23 декабря 1853 г.: "... восхитительная штука - писать, перестать быть собою, но жить в каждом существе, создаваемом тобой. Сегодня я, например, был одновременно мужчиной и женщиной, любовником и любовницей, я совершал прогулку верхом по осеннему лесу, в послеполуденный час, под желтой листвой, и я был лошадьми, листьями, ветром, словами, которыми обменивались влюбленные, и горячим солнцем, от которого опускались их упоенные любовью веки" (Флобер 1984: 332). Не исключено, что Набоков был знаком с корреспонденцией Флобера. Два тома парижского издания 1910 г. хранились в библиотеке Набокова-отца (см. Каталог 1911: 9)

Набоков обыгрывает две концепции авторства. Одна рассматривает автора как психологическую личность, которая время от времени берется за перо, чтобы написать текст, и текст есть выражение этой личности, т.е. внешнего по отношению к тексту "Я". Другая видит в авторе своего рода тотальное, безличное сознание, порождающее текст с высшей, "божественной" точки зрения: он одновременно "внутри" героев, так как знает все, что случается с ними, и вне их, так как он никогда не отождествляется ни с одним из них до конца (Barthes 1994: 123).

Набоков сам ссылался на свои "маленькие подражания Флоберу" в предисловии к роману "Король, дама, валет". Он воспользовался и флоберовской техникой авторского "объективизма" и "бесстрастия". Смена точек зрения дается, во-первых, оптически, подобно движению кинокамеры, - через локализацию героя в пространстве, а, во-вторых, через внутренний монолог. Первые две главы преимущественно построены на смене сфокусированного - несфокусированного зрения и парадоксах локализации при нечетком, несфокусированном зрении. Тема оживающего мертвеца, манекена, статуи, сомнамбулы, живущей чужой жизнью, и т.д. также связана с кинематографом: это метатема кинематографа как "живой картины" и необязательно прямо связана с романтической литературой, так как кинематограф возрождает романтические штампы (ср., например, "Кабинет доктора Калигари").

Роман начинается описанием оптической иллюзии: вокзальные часы "приводят в движение" город, мир "заводится" вокзальными часами. Только позднее становится понятно, что описание дается с точки зрения Франца, из окна отходящего поезда: ему кажется, что он по-прежнему неподвижен, и что движется город, а не поезд. Такой прием обычен у Роб-Грийе, например, в "Соглядатае" и "Ревности": персонаж нам не видим, но движение взгляда позволяет локализовать "зрителя". Таким образом сразу вводится мотив и механического движения, и его иллюзорности. Затем возникает цепочка значений обнаженности, оголения, развертывания-завертывания, отторжения, в основном связанных с физиологией: голые красавицы на обложках; журнал с голой стриженой красавицей; старушки стали разоблачать бутерброды; нос обтянут по кости белесой кожей; губ почти не было; отсутствие ресниц; выпуклые глаза; собаку вырвало; старик пальнул мокротой; сосед по парте грыз обгрызанные, мясом ущемленные ногти; старушки посасывали мохнатые дольки, завертывали корки в бумажки и деликатно бросали под лавку; солнечный свет как бы обнажил ее лицо; она зевнула, дрогнув напряженным языком в красной полутьме рта; он, не справившись с силой, распиравшей небо, судорожно открыл рот; Франц оголил плечи даме; он спал с разинутым ртом, так что были на его бледном лице три дырки; она улыбнулась, обнажив резцы; Марта... смотрелась в зеркальце, скаля зубы, подтягивая верхнюю губу; сверкнув по локоть обнаженной рукой. Ключевым образом, с которым связана вся эта ассоциативная цепь, является, конечно, непристойное по своей обнаженности лицо незнакомца: "сочетание его лица и фотографии на обложке <голой красавицы> было чудовищно" (Набоков 1999, 2: 133). Ср. в рассказе "Удар крыла": "мертвое, словно оголенное лицо" (Набоков 1999, 1: 54); в этом же рассказе "потустороннее" вызывает стыд: чтобы никто не увидел в комнате ангела, герой запихивает его в шкаф.

В первой же главе романа возникает лейтмотив "мертвого", одеревеневшего тела (герои по очереди "мертвеют" и "оживают") и лейтмотивы розового и желтого (плоти и разложения?), пронизывающие весь роман. Таким образом, мотив "обнаженности" связывается со смертью. Значение "обнажения" особенно ощутимо в описании чудовищного незнакомца и Марты. "Подражательный" зевок Франца устанавливает между героями невидимую связь: по ходу романа Франц становится "сомнамбулой", автоматом, чьей волей овладевает Марта.. Итак уже в первой главе задано то сцепление, которое разовьется в метанарратив: автомат, мертвец, женщина.

Зеркальное отражение - один из основных способов локализации героев. Зеркало - это глаз, соглядатай, наблюдающий за передвижениями: "она даже не почувствовала, что зеркало на нее глядит" (Набоков 1999, 2: 172). В роли такого "внутреннего зрителя" у Набокова могут выступать различные "агенты": вуайер, фотограф, темные очки, оптические приборы и т.д. (это соотносится с высказыванием Г. Лукача о "внутренней перспективе" модернистского письма - см. Modernism 1991: 437). Зеркальное отражение может стать источником ложной локализации, оптического обмана. В эпизоде, когда Франц спешит к Марте, опережая самого себя, описывается эффект, который может получиться при двойном отражении: "...он так живо вообразил, как, вот сейчас, толкнет ту дверь <...> так живо вообразил он это, что на мгновение увидел впереди свою же удаляющуюся спину, свою руку - вон там, в трех саженях отсюда - открывающую дверь, - а так как это было проникновение в будущее, а будущее не дозволено знать, то он и был наказан. Во-первых, он зацепился о ковер, у самой двери..." (Набоков 1999, 2: 186). Эффект этот в том, что герой мог отождествиться со своим отражением, которое удалялось в зеркале сзади, но которое он видел в зеркале впереди, и столкновение с реальной дверью стало для него неожиданностью, возвращающей его из пространства зеркального в реальный мир. Локализация героев важна, так как она должна в конечном итоге решить, какая из карт "умрет" или будет лишней в конце игры (см. комментарий: там же, 698). Хотя историю "короля, дамы, валета" естественно рассматривать как карточную игру, значимость диспозиции напоминает скорее шахматы. План убийства Драйера определяется нужным расположением в нужный момент: талант Франца в том, что он может точно представить и согласовать наперед движения свои и Марты: "В этой его ясной и гибкой схеме одно всегда оставалось неподвижным, но этого несоответствия Марта не заметила. Неподвижной всегда оставалась жертва, словно она уже заранее одеревенела, ждала" (там же, 248). Постоянная ошибка героев в том, что они все недооценивают подвижность других: Драйер - Марты и Франца, они оба - Драйера, Марта - обоих партнеров (например, в эпизоде, когда она ждет Франца в его комнате, а он появляется вместе с Драйером). Схема преступления нарушается из-за того, что в последний момент Драйер объявляет о сделке с автоматами: любовь Драйера к сюрпризам и любовь Марты к деньгам соединяются в нужном месте и в нужный час. Это вносит расстройство в клонящийся к автоматизму мир: движение механических фигур прекращается, часы останавливаются, смерть Марты избавляет Франца от сомнамбулизма. В бреду Марта видит осуществленное преступление, но остается сюрреалистический оживающий пиджак Драйера, который ни за что тонуть не хочет и принимает "человеческую" форму. Только когда Марта вспоминает, что в пиджаке часы, он тонет. Таким образом, смерть Марты оказывается связанной с гибелью часов и автоматов.

Маленький роман "Соглядатай" - это расследование несовершенного преступления. Основное в герое то, что он неуловим и многолик: он застенчив, меланхоличен - и пошл, нагл; слаб, бессилен - и "головорез с железными нервами"; он поклонник Гумилева, советский агент, вор, мягкий интеллигент, мелкий враль, сексуальный "левша", любовник горничной, Казанова, Дон Жуан и еще многое другое: "бедный Смуров существует лишь постольку, поскольку он отражается в сознании других людей, которые, в свою очередь, пребывают в том же странном, зеркальном состоянии, что и он" (Предисловие 1997: 58); "Где тип, где подлинник, где первообраз?" (Набоков 2000, 3: 69). Метасюжет романа - поиск своего зеркального отражения. В предисловии к английскому изданию романа Набоков описывает этот поиск как проведение расследования, где разыскиваемый - Смуров. В русском переводе предисловия этот розыск приписывается герою: "Тему "Соглядатая" составляет предпринятое героем расследование, которое ведет его через обставленный зеркалами ад..". Между тем, в тексте позиции рассказчика и героя различаются, и, по-видимому, расследование предпринимает рассказчик как авторский "агент": "The theme of THE EYE is the pursuit of an investigation which leads the protagonist through a hell of mirrors and ends in the merging of twin images" (Nabokov 1963: 9-10; "субъект" расследования не назван - М. Г.). Ср. также: "... серьезный психолог может заметить сквозь мои забрызганные сверкающими дождевыми каплями кристограммы мир душерастворения, где бедный Смуров существует лишь постольку, поскольку он отражается в сознании других людей..."; "... острое наслаждение, что испытывал я тридцать пять лет тому назад, пригоняя друг к другу в известном порядке различные стадии раcследования, которым занят повествователь..."; "Силы воображения, которые в конечном счете суть силы добра, неизменно на стороне Смурова..." (Предисловие 1997: 58; "силы воображения", т.е. авторство не принадлежит Смурову: Смуров не пишет). Таким образом, и в предисловии Набоков продолжает игру, на которой построен текст, - игру неполного совпадения рассказчика и героя. Хотя Смуров оказывается зеркальным отражением - двойником рассказчика, эффект романа заключается в том, чтобы читатель не сразу догадался об этом, но и догадавшись, сомневался. Поэтому неправомерно вслед за Ходасевичем обличать Смурова как художественного шарлатана и бездарного художника или оправдывать как художника "искреннего", но несостоятельного: текст Набокова не предполагает полной тождественности героя и рассказчика, хотя бы потому, что "Я" наблюдающее и "Я" действующее и наблюдаемое всегда различны. Эта разница поддерживается и разграничением первого и третьего лица, и разными функциями героя и рассказчика. Текст не организуется в абсолютно логическое и последовательное повествование - это "мерцающая повесть" (Предисловие 1997: 58). Рассказчик ("Я") "Соглядатая" в такой же мере агент автора, в какой alter ego героя Смурова, и этот зазор сохраняется и в любовном объяснении, и в последнем "исповедально-достоевском" обращении к читателю ("пускай сам по себе я пошловат, подловат", но "каждый человек занятен"; " как мне крикнуть, что я счастлив, - так, чтобы вы все наконец поверили, жестокие, самодовольные...": "поверить" этому - значит попасться в авторскую ловушку).

Джулиан Коннолли исследовал переклички с Достоевским в "Соглядатае" (Connolly 1992: 102-104), но в романе обыгрывается не только обостренное самосознание героев Достоевского, но и идеи Серапионов о "лице и маске". Ср.: "Ведь вы меня не знаете... Но право же, я ношу маску, я всегда под маской..." (Набоков 1999, 2: 88) - "Художник всегда маска". Металитературный смысл этого сюжета - исследование отношений автора - рассказчика - героя. С одной стороны, "Я" - "ненадежный" рассказчик и персонаж этой истории, как в "Записках из подполья" и во многих других текстах Достоевского, неуверенный в себе, колеблющийся от мании величия к комплексу неполноценности, с тревогой ищущий свои "отражения" в других людях. Но одновременно он автор этой истории: он хладнокровно "группирует этих людей" и делает "из них разные узоры"; они для него - только экран. Он наблюдает происходящее извне, проникает призраком в мир рассказа ("мое бесплотное порхание по комнате"), "вербует" героев как своих информантов, сливается со Смуровым или отделяется от него, а может вовсе прекратить наблюдать за ним. Наконец он - авторская "маска": это Автор, который "гримируется - кривит лицо в гримасу, меняет тембр голоса", он "ведет повествование, выражая свое отношение к происходящему, словно подмигивая читателю" (Груздев 1922: 218-219), автор, который не может высказаться "прямо и искренно" и довольствуется своими косвенными "отражениями" в тексте. Как отметил П. Тамми (Tammi 1985: 58), подобные поиски точки зрения подобны "акробатической" попытке наблюдать себя глазами того, кого сам наблюдаешь, которая описана Набоковым в автобиографии: мальчик в проходящем через город поезде видит за окном пешехода и представляет его глазами проходящий поезд (Набоков 1991: 112). Можно назвать этот прием о п о с р е д о в а н н о й в и з у а л и з а ц и е й.

Эта трактовка поддерживается, во-первых, "нарциссизмом" лермонтовского "Сна" как основного подтекста "Соглядатая": сначала герой стреляется - или в травестийной версии в него стреляют красные ("Лежал <...> я один в горном ущелье и истекал кровью"), - а затем "видит сон" о своей любви к девушке Ване, который его "проводит через ад зеркал" и возвращает к самому себе. Но, хотя реальность выстрела остается гипотетической, рана дает о себе знать: "Чувствуя уже несколько дней странное неудобство в простреленной груди, я отправился к русскому доктору..." (Набоков 2000, 3: 66, 73). Во-вторых, тема слияния с самим собой, автоэротическая тема с гомосексуальными коннотациями поддерживается, по остроумному наблюдению О. Сконечной, связью с кузминскими "Крыльями", где герой - Ваня Смуров (Сконечная 1996: 207-214).

Не только реальный мир, но и вымышленный мир художественного текста оказывает оптическое сопротивление наблюдателю. Модернистская установка на "объективизм" означает, что текст "герметичен", непрозрачен: автор или рассказчик не может вмешиваться со своим всезнанием, не может высказать больше, чем персонаж, "жилец" этого вымышленного мира. У Набокова, как позднее у Роб-Грийе, обыгрывается навязчивое желание знать "что внутри" и, при невозможности этого знания, умножаются точки зрения и ракурсы наблюдения. Это в одних случаях может быть связано с "достоевским" мнительным рассказчиком, а в других приводит к объемности, стереоскопичности пространства, как у Набокова в "Даре", у Г. Джеймса в "Повороте винта", у Андре Жида в "Фальшивомонетчиках".

В "Предисловии к Герою нашего времени" Набоков описывает структуру лермонтовского стихотворения как "замкнутую спираль" (Набоков 1996: 425): "витки пяти этих четверостиший сродни переплетению пяти рассказов, составивших роман Лермонтова "Герой нашего времени" <...> Внимательный читатель отметит, что весь фокус подобной композиции состоит в том, чтобы раз за разом приближать к нам Печорина, пока наконец он сам не заговорит с нами, но к тому времени его уже не будет в живых". В "Соглядатае" также обыгрывается прием "потустороннего" или мертвого рассказчика, позднее эксплицированный в других текстах.

Хотя полного слияния рассказчика и героя в "Соглядатае" не происходит, в тексте рассыпаны детали, связующие "тот" и "этот" мир, указывающие на зеркальность, хотя и неполную, искажающую: два персонажа, застывающие по бокам двери, как кариатиды (мальчики-ученики в первой истории, Хрущов и Мухин во второй), книга о русской девице Ариадне. Наконец, история Матильды (пышной, с большим ртом, который "собирался в пурпурный комок"), предавшей рассказчика гневу ревнивого и жестокого супруга, травестируется в рассказе Смурова о горничной (тучной и с плотоядным ртом), которая выдала его коммунистам.

Тема соглядатая, "живого глаза" имеет в прозе Набокова альтернативное решение. С одной стороны, вуайеризм, соглядатайство, роль "третьего" в любовной истории. Пример - писатель Зегелькранц в "Камере обскуре" (ср. Розенкранц в "Гамлете"), неотступно следующий за своими персонажами и маниакально фиксирующий все их слова и движения, - и вот написанное кажется уже не литературой, "а грубым анонимным письмом" (Набоков 2000, 3: 373). У Руссо добродетельный "соглядатай" Вольмар хочет стать "живым глазом" (l'oeil vivant): "Если бы я мог изменить самую природу своего естества и стать живым оком, я бы охотно произвел такую перемену" (Руссо 1968: 455). "Естественная" склонность Вольмара к наблюдению объясняет его роль в отношениях Юлии и Сен-Пре: он должен наблюдать за их нравственностью. Руссоистский вариант вуайеризма актуализуется в "Лолите", где "Жан-Жаку Гумберту" отведена та роль "третьего", которой был часто вынужден довольствоваться и сам Руссо, и его герои. Одна из ипостасей Гумберта - охотник Актеон, который подглядывал за купающейся Дианой и был наказан (Гумберт сравнивается в тексте с "ланью", Лолита играет в пьесе Куильти роль Дианы; эта параллель была отмечена студенткой К. Кресса в эссе "Маски Лолиты").

Второе значение "живого глаза" - неограниченное зрение после смерти, превращение в "сплошное око" (как в "Рассуждении о тенях" Делаланда в "Даре"), - или творческое зрение. Флобер описывает впечатление от чтения Шекспира следующим образом: "Дойдя до вершины какого-нибудь его творения, я чувствую себя как на высокой горе: все исчезает и все является взору. Ты уже не человек, ты око; возникают новые горизонты, перспектива расширяется до бесконечности..." (Флобер 1984: 91-91; письмо Луизе Коле 27 сентября 1846 г.). Сопоставление художника с "глазом" было общим местом в конце 19-начала 20 в. Ср. сезанновское высказывание: "Monet n'est qu'un oeil - mais quel oeil!" (Vollard 1914: 88). В. Александров приводит также сравнение с "глазным яблоком" в эссе Р. У. Эмерсона "Природа" 1836 г. (Александров 1997: 391).

В 1923 г. в Берлине была издана перекликающаяся с "зеркальными" романами Набокова ("Соглядатаем" и "Отчаянием") повесть А. В. Чаянова "Венецианское зеркало, или Диковинные похождения стеклянного человека. Романтическая повесть, написанная ботаником Х и на этот раз никем не иллюстрированная". Герой ее Алексей приобретает венецианское зеркало, которое должно сыграть роль заключительной, организующей детали в художественном убранстве его особняка. Зеркало начинает оказывать странное влияние на жизнь Алексея и его подруги, а затем затягивает героя в свое пространство. Освободившийся зеркальный двойник живет жизнью Алексея и завладевает его подругой. Порочные ласки, расточаемые двойником героя, становятся все более убийственными, и Алексей, которого почти засосало странное зеркальное бытие, вырывается из зеркального плена, чтобы спасти подругу. Стеклянный двойник спасается бегством, продолжает скрываться на улицах Москвы, живет распутной жизнью, приписываемой Алексею, и, наконец, посылает герою зеркальное письмо - обвинение в убийстве и вызов на дуэль. Это письмо ретроспективно воспроизводит будущие события. Воспользовавшись отлучкой героя, двойник убивает его слугу и похищает подругу. Преступление приписывается Алексею, и, с трудом оправдавшись, герой настигает свое зеркальное отражение, вступает с ним в единоборство и снова подчиняет своей власти.

История сливающихся - раздельных двойников имеет у Набокова еще одно альтернативное решение в духе романтизма: это линия, ведущая от рассказа "Венецианка" к "Камере обскуре" и "Лолите". Двойники борются за обладание одной женщиной, и один из них, порочный, но одаренный, артистически овладевает реальностью, а второй становится игрушкой в руках зловещего соперника. В рассказе "Венецианка" Франк создает подделку под картину Лучиано и похищает жену реставратора, которая чудесным образом сливается с изображением настолько, что увлеченный ею Симпсон входит в картину и становится частью изображения, играющего в этом случае роль зеркала. В "Камере обскуре" произведения Горна - карандашный набросок с абрисом, силуэтом Магды, чудесной "заставки" или "виньетки" всей жизни Кречмара, а также комический двойник Кречмара, морская свинка Чипи, жертва лабораторных опытов - являются деталями того же архисюжета.

В архиве Набокова в Берговской коллекции Нью-Йоркской публичной библиотеки хранятся наброски к роману "Райская птица" (будущая "Камера обскура") и среди них один, который сюжетно с "Камерой обскурой" не связан, но связан с ее метасюжетом - с попытками уловить или зафиксировать живую реальность: "Мне говорили, что мои картины неприятны своей безстыдной праздностью, что занимаюсь я только одним: ловлю жизнь на слове, норовлю застать врасплох предметы и людей, пользуюсь слабостью мира, настигаю его как раз тогда, когда он принял неловкую позу, отбросил неприглядную тень, пишу красавицу когда она собирается чихнуть, - т.е. в минуту какой-то безсмысленной сосредоточенности, судорожного ожидания, - образ тем более нелепый, что ничем я не подчеркиваю его и никак не разрешаю. Стеклянныя вещи на моих картинах, - а я чрезвычайно люблю стекло и все на стекло похожее, - танины ногти скажем или крышу после дождя, - производили на моих зоилов впечатление высокомерной насмешки - трудно объяснить, - но это так. - среди моих работ есть например окно, - синее, ночное, превращенное внешней темнотой в тусклое зеркало и отразившее часть освещенного стола - больше ничего, - так вот это <отраженье> представлялось им почему-то холодным развратным обманом, между тем как это есть в худшем случае обман оптический. Но вот что совершенно примирило меня с ними, что возбудило во мне чувство лукавого удовлетворения: никто из них не мог усумниться в том, что это действительно отраженье предмета находящагося где-то по сю сторону окна, в подразумеваемой комнате, - а не блеск предмета находящагося по другую сторону стекла и сквозь него просвечивающего..." (The NYPL Berg Collection Nabokov Archive - Miscellaneous 1922-1940. Rayskaya Ptitsa.). Далее говорится о "моих карликах, моих калеках, моем горбуне в ванне" - о "забавных кривыя отраженьях наших природой узаконенных черт". Таким образом, речь идет о принципе "напряженного зрения", дисгармоничности карикатуры как возможности "поймать жизнь на слове". В романе этот приницип воплощает злой художник и талантливый карикатурист Горн: "ему нравилось помогать жизни окарикатуриться" (Набоков 2000, 3: 318). В "Камере обскуре" присутствуют также "уроды и горбуны", которые упоминаются в рукописном наброске. Доктор Ламперт показывает Кречмару рисунки своего сына среди которых - неузнанное Кречмаром изображение Магды: "Горбун вышел лучше",- заметил Кречмар, вернувшись к другому листу, где был изображен бородатый урод, со смело прочерченными морщинами" (там же, 277). Кречмару понравилась наружность Горна: "это чернобровое, белое, как рисовая пудра, лицо, впалые щеки, воспаленные губы, копна мягких черных волос,- урод уродом..." (там же, 319).

Об интересе Набокова к карикатуре свидетельствует следующий факт. В марте 1954 г. Набоковы получили письмо г-жи А. Фореста, написанное по поручению вдовы скончавшегося русского карикатуриста Михаила Александровича Мада, с просьбой переиздать книгу "Chaplin et Jacques" (или в другом месте "Jacques and Chaplin") с карикатурами Мада и стихами (la fable) Набокова. В ответном письме за подписью Веры Набоковой говорится, что стихи были написаны в молодости и теперь, через 30 лет, не удовлетворяют автора, но он не вправе помешать вдове переиздать книгу, особенно если это принесет доход, но просит, чтобы его фамилия не упоминалась и чтобы был указан год первоиздания (Letters, folder 52). Таким образом, соавторство Набокова с Мадом состоялось в середине 20-х гг., но состоялось ли переиздание, неизвестно.

Камера обскура считалась аналогом глаза. Декарт предлагал поместить в отверстие камеры обскуры вместо линзы настоящий глаз, чтобы получить полное впечатление механизма зрения. Она использовалась и в науке, и при обучении художников. В классическом виде камера обскура - устройство для "ловли" живого образа, фиксации живого, ускользающего. Именно таков смысл этого образа у Набокова. Кончеев в "Даре" говорит о том, что "мысль любит занавеску, камеру обскуру" (Набоков 2000, 4: 513) - искусство сравнивается с "добычей живых особей". В "Камере обскуре" Магда настойчиво сопоставляется с ящерицей, змеей ("Кольца у тебя колючие",- говорит Горн. Набоков 2000, 3: 314), что, с одной стороны, вводит мотив инфернальности (Ср. брюсовская инфернальная женщина: "Склонися головкой твоей/ Ко мне на холодную грудь/ И дай по плечам отдохнуть/ Змеям распущенных кудрей/ ... / И я позабуду на миг/ Сомнений безжалостный гнет,/ Пока из кудрей не мелькнет/ Змеи раздвоенный язык" - "Новые грезы"; Русские символисты 1894: 30). Но для Набокова важнее в этом соположении мотив ускользания, неуловимости. Ср.: "Подлинная жизнь, та хитрая, увертливая, мускулистая, как змея, жизнь, жизнь, которую следовало пресечь немедля, находилась где-то в другом месте <...> С необычайной ясностью он представлял себе, как, после его отъезда, она и Горн - оба гибкие, проворные, со страшными лучистыми глазами навыкате,- собирают вещи, как Магда целует Горна, трепеща жалом, извиваясь среди открытых сундуков, как наконец они уезжают, - но куда, куда? Миллион городов, и сплошной мрак" (Набоков 2000, 3: 389).

Талантливому рисовальщику Горну удается зафиксировать облик Магды в мимолетном рисунке. Уже в этом эпизоде предвосхищается финальная сцена, когда Кречмар пытается застрелить ее вслепую, т.е. "остановить" реальность, "зафиксировать" ее буквально: "Застрелит",- почему-то подумала она, но не шелохнулась. Что он делал? Тишина. Она чуть двинула голым плечом. "Не двигайся",- повторил он. "Целится",- подумала Магда без всякого страха" (там же, 267-268). Магда появляется из темноты и в темноте исчезает. В английской версии это выражено более отчетливо, чем в русской. Вторая глава кончается в русском тексте неопределенно-нейтрально: "Какая чепуха... Ведь я счастлив... Чего же мне еще? Никогда больше туда не пойду" (там же, 260). В английском переводе: "Черт возьми, я счастлив, что мне еще надо? Эта тварь, скользящая в темноте... Раздавить бы ее красивое горло. Да она все равно мертва, потому что я туда больше не пойду" (Nabokov 1961: 14).

Изобретение фотографии и кино (по линии "развития" камеры обскуры) только продемонстрировало, что "камера обскура" не аналогична устройству человеческого зрения: мы видим иначе, чем фото- или кино-"глаз". Человеческое зрение подвижнее, богаче, и художникам удается ближе подойти к нему средствами живописи, "напряженного" зрения. Новые возможности открывает мультипликация, где используется стробоскопический эффект, т.е. "след", мелькающий последовательный образ объекта, быстро пересекающего зрительное поле (Gombrich 1977: 192). Набоков с особым вниманием отмечает такие остаточные образы в своих текстах. Такой образ-снимок сохраняется на сетчатке Кречмара после катастрофы: загиб дороги, велосипедисты, "растопыренная рука" Магды.

Горн, искушенный в иллюзионистических трюках, артистически "ловит жизнь на слове". Кречмар же, знаток старой живописи (мотив "темных картин" в его доме), занимающийся реставрацией, т.е. репродукцией чужих изображений, незнаком с секретами искусства и неспособен отличить подделку. Это особенно акцентировано в английской версии: Аксель Рекс (Горн) узнает в доме Альбинуса (Кречмара) им самим изготовленную "гогеновскую" картину. Семья Кречмара видится в бледных, мягких тонах ранней итальянской живописи. И, напротив, Магда - яркое, четкое изображение. Магда - это "заставка", "виньетка", доминанта жизни Кречмара. "Напряженное" изображение, в том числе карикатура, строится на выдвинутости, доминировании одного признака (Gestaltqualitt) и деформированности других. Это трюк, уловка для "овладения" образом, и именно Горну это удается - как в живописном, так и в физическом смысле - овладеть Магдой. Кречмар же дает образу овладеть собой. Основной визуальный "ключ" к Магде - красное платье. В глазах Кречмара уголок красной подушки превращается в край платья и вызывает душевное потрясение, так как он уверен, что Магда прячется в его доме. Ирония в том, что подушку эту он принес в библиотеку, чтобы посмотреть книгу Ноннермахера (т.е. "изготовителя нонн" или "неток", странных, гротескных, деформированных изображений).



"Художественный мир", где "живет" герой, может имитировать пространственность текста. Этот прием - отождествление жизни героя и объема книги - появляется уже в "Приглашении на казнь" и получает развитие в "Даре". Метафора "дома бытия" в романе напоминает о знаменитой метафоре Генри Джеймса "дом романа" (the house of fiction): "в доме литературы не одно окно, а тысячи и тысячи - столько, что со всеми теми, какие еще, возможно, появятся на его необозримом фасаде, их попросту не счесть, и каждое из них было или будет проделано в силу потребностей индивидуальной точки зрения и силою индивидуальной воли. Эти отверстия, различные по форме и размеру, все расположены над сценой человеческой жизни <...> за каждым из них стоит человек, вооруженный парой глаз или на худой конец биноклем, а пара человеческих глаз - чему мы снова и снова находим подтверждение - непревзойденный для наблюдения инструмент, а тому, кто умеет им пользоваться, обеспечены единственные в своем роде впечатления. <...> Это широко раскинувшееся поле, сцена человеческой жизни, и есть "выбор сюжета", а проделанные в стене отверстия - то широкие с балконами, то щелевидные или низкие с нависающей перемычкой - "литературная форма", но и то и другое, порознь или вместе, ничто без стоящего на посту наблюдателя, иначе говоря, без сознания художника"(Джеймс 1982: 485-486). В набоковском "земном доме" "вместо окна - зеркало; дверь до поры до времени затворена; но воздух входит сквозь щели" (Набоков 2000, 4: 484). Если учесть, что "сквозняк неземного" родственен "словесному сквозняку поэзии" и что, подобно приемам стихосложения, существуют "приемы сновидения" (там же, 334), то становится понятно, что у Набокова происходит постоянная игра и взаимозамена текстового и "земного" пространства, затекстового и "потустороннего": поэзия - это "неземной сквозняк", который пронизывает "дом романа" ("дом бытия" героя). Автор находится одновременно и вне, и внутри этого дома: внутри он смотрит "глазами" персонажа (так, комната Годунова "прозревает", когда в ней появляется жилец). По свидетельству Веры Набоковой, основная часть романа написана от лица автора как "невидимого наблюдателя", и только четвертая глава представляет собой сочинение протагониста (см. цитату из письма В. Набоковой: Grishakova 2000: 251). Но автор также и "божественное", потустороннее сознание. Именно поэтому Кончеев говорит, что недостатки книги Годунова-Чердынцева могут развиться "в сторону своеобразных качеств", превратиться в "глаза" - книга "прозреет" (там же, 514), будет достигнуто нужное соотношение литературной формы и авторского сознания. Этим определяется в тексте также вся сложная игра сдвигов от прозрачности к непроницаемости, от видимого к невидимому, когда герой "прозрачен" или "непрозрачен" в зависимости от того, находится ли он в "потустороннем мире" (который есть также мир автора), или в "посюстороннем". Так, на вечере у Чернышевских присутствует Яша, не зримый ни для кого, кроме автора и Александра Яковлевича - безумного и поэтому, как Фальтер в "Ultima Thule", проницаемого для "потусторонности" как пространства "неземного" и пространства затекстового, т.к. то, что видит он, видит и автор (там же, 219-220). Внутри комнаты образ Яши видится анаморфически: "Тень двух томов, стоявших на столе, изображала обшлаг и угол лацкана, а тень тома третьего, склонившегося к другим, могла сойти за галстук" (там же, 220). Затем Яша, несмотря на свой "умозрительный состав", становится плотнее всех в комнате: "Сквозь Васильева и бледную барышню просвечивал диван, инженер Керн был представлен одним лишь блеском пенснэ, Любовь Марковна - тоже, сам Федор Константинович держался лишь благодаря смутному совпадению с покойным,- но Яша был совершенно настоящий и живой, и только чувство самосохранения мешало вглядеться в его черты" (там же, 221). Вечер заканчивается оптическим "исчезновением" гостей ("И тут все они стали понемногу бледнеть, зыблиться непроизвольным волнением тумана - и совсем исчезать; очертания, извиваясь восьмерками, пропадали в воздухе ...") и новым появлением Яши, который вошел, "думая, что отец уже в спальне" (там же, 238) - следовательно, снова наблюдаемого отцом и авторским рассказчиком. "Прозрачность" Александра Яковлевича на время исчезает после лечения: он "ценой потускнения" выкупает себе здоровье, и "уже призрак Яши не сидел в углу, не облокачивался сквозь мельницу книг" (там же, 375).

"Дом" - это и "реальный" дом, в котором будет жить герой, и дом романа, который пишется в романе (роман этот "завернут сам в себя", он и "упаковка", и "содержимое", и, как это формулирует Ю. Левин, "факт искусства оказывается тождественным факту жизни" - Левин 1981: 109). В связи с метафорой "дома" важное значение получает тема ключей и замков, о которой писал Д. Б. Джонсон (Johnson 1982: 193-194; Johnson 1985: 96-101).

"Мемуарные" части "Дара" перекликаются с автобиографией, но в автобиографии значительно усилен мотив всматривания, вглядывания, визуальной "реставрации" прошлого. Нам уже случалось указывать (Гришакова 2000: 130), что первые строки автобиографии задают скрытую полемику с "Котиком Летаевым" А. Белого, со штайнерианской мистической автобиографией, попыткой вспомнить "дорожденную страну" (Белый 1922: 46) . Набоковская мнемоническая техника подчеркнуто основана на физическом зрении, которое не исключает ошибок, иллюзий, преломляющего воздействия оптических приборов и, наконец, невозможности зрительно "оживить" прошлое. "Тут никакой стереоскоп не поможет",- говорится в "Даре" (Набоков 2000, 4: 204). В 1909 г. вышла повесть А. Иванова "Стереоскоп", герой которой попадает в Петербург своего прошлого через фотографию в стереоскопе: он, вглядываясь в снимок, входит внутрь стереоскопа и оказывается в зале Эрмитажа, изображенном на снимке. Он находит свой дом в Петербурге и видит родных и себя самого - "минувших", неподвижных, мертвых двойников. Невозможность увидеть и вспомнить может обернуться прямой мистификацией, осознанной или неосознанной подменой. В качестве такого парадокса памяти приведем эпизод в конце седьмой главы "Других берегов", когда автор пытается вспомнить кличку фокстерьера, глядя в хрусталик на конце сувенирной ручки: в нем - миниатюрное изображение скалы в Биаррице, где он встретил Колетт. По-видимому, это "воспоминание" взято из поэмы Раймона Русселя "La vue", где герой, глядя в такой же хрусталик, воссоздает картину пляжа с играющими детьми и собаками.

Как отмечает Элизабет Брасс, в автобиографии реализуется набоковская идея подвижного изменчивого "паттерна", и авторский рассказчик воплощает то имперсональное "живое око", которое является его организующим центром (Bruss 1976: 137).

Благодарю Дмитрия Набокова за разрешение работать в архиве его отца, а также Дайану Бернхам и Стивена Крука, которые помогали мне в архивной работе.

**Список литературы**

Александров, В. 1997. Потусторонность в "Даре" Набокова. - Набоков: Pro et Contra. Санкт-Петербург: Симпозиум.

Белый, А. 1922. Записки чудака. Т. 1. Москва-Берлин: Геликон.

Гришакова, М. 2000. О некоторых аллюзиях у В. Набокова. - Культура русской диаспоры: Набоков-100. Таллинн: TP kirjastus.



Груздев, Илья 1922. Лицо и маска. - Серапионовы братья, Берлин.

Джеймс, Генри 1982. Женский портрет. Москва: Наука.

Добужинский, М. В. 1987. Воспоминания. Москва: Наука.

Женетт Ж. 1998. Фигуры, т. 1-2. Пер. под ред. С. Зенкина. Москва: Издательство имени Сабашниковых.

Карамзин, Н. 1964. Избранные сочинения. Т. 1. Москва-Ленинград: Художественная литература.

Каталог 1911. Систематический каталог библиотеки В. Д. Набокова. Первое продолжение. Петербург: Товарищество Художественной Печати.

Левин, Ю. 1997. Заметки о "Машеньке" В. В. Набокова. - Набоков: Pro et Contra. Санкт-Петербург: Издательство РХГИ.

Левин, Ю. 1981. Об особенностях повествовательной структуры и образного строя романа В. Набокова "Дар". - Russian Literature, IX, N 2.

Набоков, В. 1991. Другие берега. Ленинград: Политехника.

Набоков, В 1998. Лекции по зарубежной литературе. Пер. с англ. под ред. В. А. Харитонова. Москва: Независимая Газета.

Набоков, В. 1996. Лекции по русской литературе. Пер. А. Курт. Москва: Независимая Газета.

Набоков В. 1999-2000. Собрание сочинений русского периода в 5 томах. Сост. Н. И. Артеменко-Толстая. Санкт-Петербург: Симпозиум.

Предисловие 1997. Набоков, В. Предисловие к английскому переводу романа "Соглядатай". Пер. Г. Барабтарло. - Набоков: Pro et Contra. Санкт-Петербург: Симпозиум.

Русские символисты 1894. Вып. 1. Москва.

Руссо, Жан-Жак 1968. Юлия, или Новая Элоиза. Москва.

Сконечная, О. 1996. Люди лунного света в русской прозе Набокова. - Звезда, N 11, Санкт-Петербург.

Флобер, Г. 1984. О литературе, искусстве, писательском труде. Письма, статьи. Т. 1. Москва: Художественная литература.

Шкловский, Виктор 1925. Новелла тайн. Роман тайн. - О теории прозы. Москва-Ленинград: Круг.

Barthes, Roland 1994. The Semiotic Challenge. Translated by R.Howard. Berkeley-Los Angeles: University of California Press.

Boyd, B. 1990. Vladimir Nabokov: The Russian Years. Princeton, N.J.: Princeton UP.

Branigan E. 1984. Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film. Berlin-New York-Amsterdam: Mouton. Approaches to Semiotics, 66

Bruss, Elizabeth W. 1976. Autobiographical Acts. The Johns Hopkins University Press.

Chatman, Seymour 1990. Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film. Ithaca and London: Cornell University Press

Connolly, Julian W. 1992. Nabokov's Early Fiction: Patterns of Self and Others. Cambridge.

Gibson, James J. 1950. The Perception of the Visual World.

Gombrich, E. 1977. Art and Illusion. 5th edition. London.

Grishakova, M. 2000. V.Nabokov's "Bend Sinister": a Social Message or an Experiment with Time? - Sign Systems Studies, 28. Tartu: Tkirjastus.

Heath, S. 1972. The Nouveau Roman. A Study in the Practice of Writing. London.

Jay, Martin 1993. Downcast Eyes... Berkeley-Los Angeles: University of California Press.

Johnson, D. Barton. 1982. The Key to Nabokov's "Gift". - Canadian-American Slavic Studies, 16, N 2.

Johnson, D. Barton 1985. Worlds in Regression: Some Novels of Vladimir Nabokov. Ann Arbor, Ardis.

Kern, Stephen 1983. The Culture of Time and Space. 1880-1918. Harvard UP, Cambridge, Mass.

Letters to and from miscellaneous correspondents. 1925-1976. - The NYPL Berg Collection Nabokov Archive.

Modernism 1890-1930. Ed. by M. Bradbury, J. McFarlane. London: Penguin Books, 1991.

The Modern Tradition. Backgrounds of Modern Literature. Ed. by R. Ellmann and Ch. Feidelson, Jr. New York, Oxford UP, 1965.

Nabokov, V. 1995 C. The Collected Stories. London: Penguin Books.

Nabokov, V. 1965. The Eye. New York, Phaedra.

Nabokov, V. 1961. Laughter in the Dark. The Berkley Publishing Company.

Nabokov, V. 1995. The Real Life of Sebastian Knight. London: Penguin Books.

Nabokov, V. 1989. Speak, Memory. New York: Vintage Books.

Rossholm, G. 1995. Visual Iconicity in Literature, or What is Werther? - Advances in Visual Semiotics. Ed. by T. Sebeok, J. Umiker-Sebeok. Berlin-New York: Mouton de Gruyter.

Roussel, Raymond. 1963. La Vue.

Tammi, P. 1985. Problems of Nabokov's Poetics. A Narratological Analysis. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.

Toker, L. 1989. The Mystery of Literary Structures. Cornell University Press.

Toker, L. 1987. Nabokov's "Glory": "One example of how metaphysics can fool you". - Russian Literature 21:3.

Toynbee, Ph. 1968. The Bright Brute is the Gayest.- New York Times, May 12, VII, 4-5.