

Zločevskaja, Alla Vladimirovna

"Камера обскура" и "Смех в темноте" : один сюжет - два разных романа

Opera Slavica. 2006, vol. 16, iss. 3, pp. 22-30

ISSN 1211-7676

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/116634>

Access Date: 29. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

«КАМЕРА ОБСКУРА» И «СМЕХ В ТЕМНОТЕ»: ОДИН СЮЖЕТ – ДВА РАЗНЫХ РОМАНА

Алла Владимировна Злочевская (Москва)

Роман В. Набокова «Laughter in the dark» принято считать англоязычной версией, переводом «Камеры обскуры». Цель статьи — показать, что «Смех в темноте» и «Камера обскура» — два разных романа, хотя и написанных на один сюжет, так как их образную систему организуют различные метафоры. Преобразование образной системы неизбежно повлекло изменения в содержательной структуре.

Мотив *смеха в темноте*, выведенный в заглавие английского романа, — центральный в обоих произведениях. Этот образ-мотив, разлагаясь, часто возникает в дисперсном варианте: *красное платье* Магды и *темнота*. Причем *красное платье* неизменно соседствует с *тьмой*. А так как *красный* цвет ассоциируется с *высунутым языком*, а значит, *смехом*, оба варианта, дисперсный и синкретный, оказываются взаимосвязаны.

Впервые *вместе* они возникли в одном из самых ярких эпизодов романа: Кречмар, приняв угол *красной* подушки за уголок *платья* Магды, думает, что она спряталась в доме. Дождавшись, когда гости уйдут, Кречмар бросается в библиотеку: «Все было тихо, выжидательно тихо, казалось, что тишина не выдержит и вот-вот рассмеется»¹. Вместо Магды, которую он надеялся заключить в объятия, герой находит только подушку. Так возникает мотив *осмеяния*.

Однако общий структурообразующий мотив *смеха в темноте* существует внутри различных образных систем.

Принято считать, что «Камеру обскуру» организует метафора «киноглаза»². Мне, однако, представляется, что эта развернутая метафора определяет хотя и очень важный, но все же не главный ракурс восприятия романа. Нельзя забывать, что «Камера обскура», как и все произведения Набокова, предполагает несколько уровней прочтения.

¹ Набоков, В. В.: Собрание сочинений русского периода: В 5 т. СПб. 2003. 3: 281. Роман цитируется по этому изданию с пометой *Н*.

² См.: Ходасевич, В.: Камера обскура: Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова. Москва 2000. 107–111; *Буж Н*. Эшафот в хрустальном дворце. О русских романах Владимира Набокова. Москва 1998, с. 114 и др.

«Кинематографический» угол зрения задан образом Магды («в каком-то смысле гений ее судьбы — гений кинематографический» — *Н.*;264). Увиденный сквозь призму этого образа, художественный мир романа предстает пародией на пошлую, вполне тривиальную «фильму». На что сетовали многие критики.

Настоящий, трагический конфликт романа, как справедливо отмечает Б. Бойд, развивается в плоскости борьбы «за власть над судьбой Кречмара между Горном и его творцом»³. Заметим только, что *автор* произведения и его *персонаж* — субъекты разных уровней. Поэтому Горну в романе противостоит, конечно, не сам создатель романа, а его *фильтрующие посредники* — герои, которые на время берут на себя функцию *представителя автора*⁴.

В фокусе повествования — герой, который на протяжении романа свой выбор между *добром и злом* последовательно и, как подчеркивает Набоков, вполне осознанно делает в сторону *зла*. Ведь он почти сразу понял, что жить с Магдой — значит «оподлиться безусловно, безоговорочно ... и всецело отдаться чудовищной, безобразной, почти болезненной страсти, которую возбуждала в нем веселая красота Магды» (*Н.*;293). И затем, когда умирает дочь: «Впервые, может быть, за этот год сожителства с Магдой он отчетливо осознавал тот легкий налет гнусности, который сел на его жизнь. Ныне судьба с ослепительной резкостью как бы заставила его опомниться, он слышал громовой окрик судьбы и понимал, что ему дается редкая возможность круто втащить жизнь на прежнюю высоту ... Обо всем этом он думал честно, мучительно и глубоко» (*Н.*;334).

Специфика образного решения этического конфликта романа в том, что он реализует себя в характерной для творческого мышления Набокова метафоре: *жизнь человеческая — произведение искусства*. И свой выбор Кречмар, *художественный критик, знаток живописи*, делает между двумя предлагаемыми ему видами искусства, как между *адам и райем*. Символика *ада* и *рая* пунктирно прочерчивает художественную ткань романа. Но, в отличие от христианской модели *рая* и *ада*, здесь человек делает выбор между *карикатурой* и *реализмом* — на видимом уровне, а на самом деле — между *карикатурой* и моделью *искусства, просветленного идеалом*. Так возникает принцип «координации» *этического и эстетического*.

На одном нравственном и эстетическом полюсе романа — *карикатура*. Образный мотив, который символизирует одновременно художественную реальность в стиле *кинематографа* и *карикатуры*, *Чипи* — морская свинка. С рассказа об этом *милом, забавном существе* начинается роман, в дальней-

³ Бойд Б.: Владимир Набоков: Русские годы. СПб. 2002. с. 428.

⁴ Набоков В. В.: Чарлз Диккенс: *Набоков В. В. Лекции по зарубежной литературе*. Москва 1998, с. 145–146.

шем он становится *сигнальным* образом, предвещающим появление Горна или Магды. Горн – властелин этой эстетической модели мироздания. Он, по словам В. Ходасевича, «истинный дух синематографа, экранный бес, прерывающийся на экране мир Божий в пародию и карикатуру»⁵.

Однако поле деятельности Горна на самом деле гораздо шире, чем экран. Вся жизнь представляется ему царством *пародии* и *карикатуры*: «Образование у него было пестрое, ум – хваткий и пронизательный, тяга к разыгрыванию ближних – непреодолимая. Единственное, быть может, подлинное в нем была бессознательная вера в то, что всё созданное людьми в области искусства и науки только более или менее остроумный фокус, очаровательное шарлатанство. О каком бы важном предмете ни заходила речь, он был одинаково способен сказать о нем нечто мудреное, или смешное, или пошловатое, если этого требовало восприятие слушателя. Когда же он говорил совсем серьезно о книге или картине, у Горна было приятное чувство, что он – участник заговора, сообщник того или иного гениального гаера – создателя картины, автора книги» (Н.;336). Себе в этой модели бытия он отводил роль руководителя *программы* «превосходного мюзикхолла, в котором ему, Горну, предоставлено место в директорской ложе. Директором же сего заведения не был ни Бог, ни дьявол. Первый был слишком стар и мастит и ничего не понимал в новом искусстве, второй же, обрюзгший черт, обожравшийся чужими грехами, был нестерпимо скучен, скучен, как предсмертная зевота тупого преступника, зарезавшего ростовщика. Директор, предоставивший Горну ложу, был существом трудноуловимым, двойственным, тройственным, отражающимся в самом себе, – переливчатым магическим призраком, тенью разноцветных шаров, тенью жонглера на театрально разрисованной стене» (Н.;336–337). Далее, впрочем, следует весьма важное замечание автора, которое позволяет читателю усомниться в справедливости отрицания Горном его связи с дьяволом: «Так, по крайней мере, полагал Горн в редкие минуты философских размышлений» (Н.;337).

Корреляция между искусством *карикатуры* и царством дьявола, *адом* задана косвенно, через систему переплетающихся образных мотивов. С образом *ада* мир Горна связывают мотивы *змеи* и *посвистывания*. Первый неизменно сопутствует образу Магды, второй сопровождает Горна. *Свистом*, по распространенному поверию, подзывают *змею*, а ведь взаимная страсть героев «была основана на глубоком родстве их душ» (Н.;337). *Змий*, по библейской легенде, вполз в Эдем (семья Кречмара до его грехопадения) и искусил Еву. Поскольку в романе, как это уже замечено исследователями, ро-

⁵ Ходасевич В.: Камера обскура, с. 110.

ли мужчины и женщины поменялись местами, к Кречмару перешло и ампула Евы.

Но главный мотив, связывающий искусство *карикутуры с адом*, – это мотив *осмеяния, пересмешиничества*. Ведь *смех* – один из атрибутов дьявола, это его функция в этом мире. А любимое занятие и развлечение, которому Горн предавался «с восхищением» (Н.;328), – это «помогать жизни окарикатуриться» (Н.;318). Контраст между благодушием жертвы, не ведающей, какую изощренную пытку уже приготовил для нее палач, «и был для него сущностью карикатуры ... Самые смешные рисунки в журналах именно и основаны на этой тонкой жестокости, с одной стороны, и глуповатой доверчивости – с другой: Горн, бездейственно глядевший, как, скажем, слепой собирается сесть на свежеевыкрашенную скамейку, только служил своему искусству» (Н.;318). В момент встречи с Кречмаром Горн переживал «творческий кризис»: Чипи публике надоела, а ему самому внушала отвращение. Кречмар открывал неограниченные перспективы для сотворения жестоких карикатурных ситуаций в жизни. И когда Кречмар окончательно погружается во *тьму*, физическую и моральную, Горн получает возможность *диктовать* ему тот образ окружающего мира, который сам избирает для своей жертвы. Уже слепому Кречмару Магда, описав его спальню и кабинет, «по наущению Горна, нарочно все цвета изменила: Горну казалось весело, что слепой будет представлять себе свой мирок в тех красках, которые он, Горн, ему продиктует» (Н.;377).

Миру *карикутуры* в романе видимо противостоит мир *реалистического искусства* Зегелькранца, одного из *фильтрующих посредников* автора. В противоположность *карикутуре*, искажающей образ мира Божия, искусство Зегелькранца воспроизводит его «с беспристрастной точностью» (Н.; 373). Только этот принцип творчества позволяет, по убеждению Зегелькранца, «навсегда задержать на странице мгновенный облик текучего времени» (Н.;373). Различны, как их творческие принципы, судьбы художников: в то время как у Горна — шумный успех, бешеная популярность, а деньги идут «самотеком» (Н.;317), имя Зегелькранца «было хорошо известно в литературных кругах, но книги его продавались с трудом» (Н.;350). Контрастны и портреты двух художников: грубый и энергичный, вызывающий отвращение Горн и мягкий, утонченно-изысканный, обаятельный и слегка болезненный Зегелькранц.

По отношению к Кречмару Зегелькранц выполняет миссию Ангела, посланника Божия⁶: отрывок из его «реалистической» повести открывает Кречмару глаза на чудовищный обман. Через искусство Зегелькранца судьба дает герою один из последних шансов прозреть и бежать из ада, угото-

⁶ См., напр.: Шохина В. Л.: Комментарий к роману «Камера обскура»: Набоков В. В. Романы. Москва 1990.

ванного ему Горном. И еще раз Зегелькранц посылает к Кречмару добряка Макса (другого *фильтрующего посредника*), который буквально выводит его за руку из ада Горна.

Законмерно, однако, что Кречмар испытывает симпатию к Горну, в то время как общением с Зегелькранцем скорес тяготится. Ведь он живет в мире «перевернутой» аксиологии.

И всё же реалистическое искусство не может быть ориентиром истины в мире Набокова. «Жизнь мстит тому, кто пытается хоть на мгновение ее запечатлеть» (Н.;373), – эта фраза звучит в романе приговором принципу «копирования» действительности. Проза Зегелькранца подобна *грубому анонимному письму*, «в котором подлая правда приправлена ухищрениями витиеватого слога» (Н.;373). Она и в самом деле, а не только в восприятии Кречмара, вяла и скучновата.

Так между чем же на самом деле делает свой, нравственно-эстетический выбор Кречмар? И здесь следует более внимательно задуматься над репликой почтальона: «Любовь слепа» (Н.;338). Ее принято считать смысловым ядром романа. Из чего следует вполне оправданный вывод о банальности, на грани примитива его содержания.

На самом деле, эта фраза — одна из ложных подсказок, которые так любил подбрасывать своему читателю Набоков. Не «любовь слепа» – *почто* слепа.

Ведь Аннелиза, которая продолжает, несмотря ни на что, любить мужа, «проявляет почти телепатическую чувствительность» к его судьбе⁷. В то утро, когда с Кречмаром случилось несчастье, «она проснулась с чувством сильнейшего беспокойства» (Н.;364), которое даже вывело ее из оцепенения, в каком она находилась со дня смерти дочери. Этот эпизод «кинематографичен»: сперва место катастрофы показано с высоты полета «почтового дирижабля», а затем, уже с фантастической высоты, доступной лишь творческому воображению автора, протягивается незримая ниточка до Берлина, где почувствовала беду Аннелиза. Интуиция любящего сердца преодолевает огромное расстояние от Берлина до маленькой швейцарской деревушки и видит то, что недоступно даже для легчика, летящего на максимально возможной высоте. Высшие достижения современной техники не сравнятся с интуицией любящего человека – эта мысль воплощена в «кинематографическом» эпизоде романа. С другой стороны, не поддается Аннелиза и иллюзорным надеждам на возвращение мужа (эпизод в зоопарке с обезьянкой, сбежавшей от своего хозяина), хотя страдает она ужасно.

А вот Кречмара к Магде привязывает только похоть. Ведь *любовь* предполагает постижение любящим личности любимого, его души, а «внутрен-

⁷ Бойд Б.: Указ. соч. 429.

ний мир» Магды остается для Кречмара абсолютно закрытым. Он не имеет ни малейшего понятия о том, какие безобразные чудовища гнездятся там. И всякий раз, как он оказывается на пороге прозрения, нравственного и чисто житейского, – вновь ослепляет его, все глубже затягивая в темную бездну, *любовная падучая* (Н.;293), которой он с восторгом предается.

Феномен полового рабства глубоко исследован русскими философами начала XX в. «Отдаваясь власти половой жизни, человек теряет власть над самим собой, – писал Н. Бердяев. – В индивидуализированном половом влечении человек как бы перестает быть личностью, превращаясь в функцию безличного полового процесса ... Пол есть один из источников рабства человека, и источников самых глубоких ... Жизнь пола обладает способностью порождать эротические иллюзии ... Любовь может быть величайшим рабством. Это рабство порождается эротической иллюзией ... Человек испытывает унижительное рабство пола. Пол терзает человека и порождает многие несчастья человеческой жизни ... Величайшая пошлость может быть связана с полом»⁸.

Трагедию порабощения человека половым влечением и эротической иллюзией Набоков воплотил в «Камере обскуре» с поразительной силой и глубиной проникновения в ее суть. Кречмар, который «совершенно ослеп» (Н.;382) от *похоти*, не видит, вернее, не желает видеть очевидного гнусного обмана, судорожно цепляется за чудовищные миражи, лишь бы иметь возможность продолжать предаваться и далее *любовной падучей*.

И «светлые» мысли, возникавшие в сознании Кречмара под *плотным бархатным мешком*, «в котором он теперь существовал» (Н.; 375), оставались эротическими миражами: «Не всегда, впрочем, Кречмар мог утешаться нравственными рассуждениями, не всегда удавалось ему себя убедить, что физическая слепота есть в некотором смысле духовное прозрение. Напрасно он обманывал себя тем, что ныне его жизнь с Магдой счастливее, глубже и чище, напрасно думал о ее трогательной преданности» (Н.;375–376). И обман заключался не только и не столько в том, что рядом с несчастным слепым Магда и Горн предавались любовным утехам. Первопричина лжи — в сознании самого Кречмара, ибо сам он желал только одного — секса.

Так что причина *слепоты* Кречмара отнюдь не чистота и наивность его души, как принято считать. В роковой момент, когда герой делает свой жизненный и нравственный выбор в сторону *гнусной* жизни с Магдой, совершается окончательная подмена ценностных ориентиров, выраженная в образной системе *палитры красок*. Решив уйти от Магды, Кречмар «быстро пошел в спальню поглядеть в последний раз, как Магда спит. И остановив-

⁸ Бердяев Н. А.: О рабстве и свободе человека (Опыт персоналистической философии): Мир и Эрос. Москва 1991, с. 311, 313, 314.

шишь у постели, впиваясь глазами в это детское лицо с розовыми ненакрашенными губами и бархатным румянцем во всю щеку, Кречмар с ужасом подумал о завтрашней жизни с женой, выцветшей, серолицей, слабо пахнутой одеколоном, и эта жизнь ему представилась в виде тускло освещенного, длинного и пыльного коридора, где стоит заколоченный ящик и детская коляска (пустая), а в глубине сгущаются потемки. С трудом оторвав взгляд от щек и плеч Магды и нервно покусывая ноготь большого пальца, он отошел к окну. Была оттепель, автомобили расплескали лужи, на углу виднелся ярко-фиолетовый лоток с цветами, солнечное мокрое небо отражалось в стекле окна, которое мыла веселая, растрепанная горничная ...» (Н.;334–335). Мир Аннелизы кажется Кречмару *бесцветным* – мир Магды *ярким* и *красочным*. И герой выбирает *красочный* мир. Но тогда начинает стремительно развиваться возникший ранее мотив *предательства* по отношению к дочери Ирме: Кречмар не едет на похороны, а в его сознании окончательно совершается чудовищная подмена, и Магда совершенно замещает Ирму. Так, войдя в бывшую детскую, «он никак не мог направить мысль на детство Ирмы, а думал о том, как прыгала здесь и вскрикивала, и ложилась грудью на стол, протянув пинг-понговую лопатку, другая девочка, живая, стройная и распутная» (Н.; 334). И, наконец, принимается утешать Магду «самыми нежными словами, какие он только знал, употребляя незаметно для себя слова, которые он говорил некогда дочери, целуя синяк, — слова, которые теперь как бы освободились после смерти Ирмы» (Н.; 340). Предательство собственного ребенка выглядит чудовищным. Надо отметить, что в мире Набокова любовь к своему ребенку всегда свята.

Но ведь именно решение не ехать на похороны дочери и остаться с Магдой предопределил ту трагическую аварию и окончательное погружение во мрак. Так оказывается, что, выбрав *красочный* мир, Кречмар на самом деле выбирает *тьму*. Слепота физическая есть прямое следствие слепоты моральной. Это тождество подчеркнуто текстуально: «Гладким покровом тьмы он был отделен от недавней очаровательной, мучительной, ярко-красочной жизни, прервавшейся на головокружительном выраже» (Н.;375). На самом деле *мраком* Кречмар был не отделен, а, напротив, связан с *ярко красочной жизнью*. Мотив соседства *красного платья* Магды и *темноты* также воплощает парадоксальное тождество *тьмы* и *красок*.

Но если *красочный* мир Магды на самом деле был *тьмой*, то не следует ли предположить, что мир Аннелизы, казавшийся ослепленному *похотью* Кречмару *бесцветным*, был в действительности миром *просветленного искусства*? Вся образная *цветовая* гамма романа приводит нас именно к этому выводу. В тексте набоковского романа, а не в сознании Кречмара, мир Аннелизы неизменно предстает в нежной, утонченной и изысканной цветовой гамме *ранних итальянцев*.

Закономерно, что и в финале романа прозрения не наступает. Хотя Кречмара буквально уводят из мира *зла*, он упорно стремится в него вернуться. Может показаться, что маниакальное желание убить Магду, которым одержим Кречмар, свидетельствует о том, что он наконец прозрел. Но приглядимся внимательнее к тексту. Кречмар умоляет Макса: «Нет. Я сперва должен с ней поговорить – она должна подойти ко мне вплотную, вплотную ... подождем ее. Я хочу, Макс. Это продлится одну минуту» (Н.;387). На следующей странице это желание получает объяснение: Кречмар хочет прижаться к Магде, чтобы убить ее: «действительно, долго ли нужно, чтобы в привычной темноте нащупать и, крепко схватив одной рукой, сразу ткнуть стволом браунинга в грудь или в бок и выстрелить — раз, еще раз, до семи раз» (Н.;388). И все же, несмотря на объяснение, образ убийства остается неразрывно связанным с образом эротического объятия, страстного сексуального влечения.

Давно замечено, что «Камера обскура» внутренне ориентирована на произведения Л. Толстого о супружеской измене (роман «Анна Каренина», повести «Крейцера соната» и «Дьявол»), а финал набоковского романа повторяет двойную концовку «Дьявола»: по одной версии герой убивает себя, по другой – объект своей похоти. Но если присмотреться внимательно, то окажется, что на самом деле финал «Камеры обскура» как раз не повторяет ни одной из толстовских версий: Кречмар не убивает ни себя, ни Магду – Магда убивает его. И это глубоко знаменательно.

В сущности, в лице Магды Кречмар страстно желает и не может убить того *другого*, в ком воплощено для него зло, заключенное в его собственной душе. Но, поскольку, в отличие от героя Л. Толстого Иртенева, который изначально ненавидел в себе это зло, свою похоть и который над этим злом в себе поднялся, — в душе Кречмара ничего подобного, никакого прозрения и преобразования не произошло, то и убить Магду он не смог. Убивает его.

В английском романе история берлинского искусствоведа, влюбившегося в беспутную девчонку и бросившего ради нее семью, обрела другое образное решение – метафоры *ожившей картины*. Вся жизнь Альбинуса до роковой встречи с юной возлюбленной была похожа на прекрасный, но застывший натюрморт: «Он был богат, добропорядочен и счастлив»⁹. Но вот в его сознании возникла «прелестная идея» (Н1.;395): оживить средствами современной цветной мультипликации «какую-нибудь хорошо известную картину» (Н1.;396), например, фламандской школы. В этом, казалось бы, чисто художественном проекте реализовало себя тайное желание героя *оживить*, придать динамический импульс собственному статичному су-

⁹ Набоков В. В.: Собрание сочинений американского периода: В 5 т. СПб. 1997. 2: 395. Роман цитируется по этому изданию с указанием страницы и пометой Н1.

шествованию. Причем в направлении «оживления» своей сексуальной жизни, неудовлетворенность в которой он остро ощущал в течение всей жизни. И «высшие силы», управляющие жизнью героя, вняли его тайной мольбе. Появляется Марго – поток жизни стремительно уносит героя туда, куда он и просил. Знаменательно, что с появлением Марго художественная идея «странным образом увяла и засохла за какую-нибудь одну неделю» (Н1.; 398). *Цветная анимация* свершилась в жизни и потому потеряла смысл в искусстве. В конце концов стремительный поток страсти унес его туда, куда неизбежно, по мысли автора-режиссера, и должен был принести, – к катастрофе. В финальной сцене волна «накатывает» и накрывает героя. Картина вновь замирает, ибо сюжет исчерпал себя. Следует «немая сцена»: «Ковер – выпятился горбом у ножки стола, как застывшая волна» (Н1.; 564). «Ковер» здесь – метафора человеческой жизни.

Иное образное обрамление привело к существенному упрощению структуры внутреннего конфликта произведения: образ «потока страсти», который «оживил» статичное существование героя, упразднил драматизм нравственного выбора, который был центральным в «Камере обскуре». А вследствие этого исчезло и то оригинальное художественное решение, которое следует признать открытием Набокова: когда проблемы *добра* и *зла* обретают свое образное воплощение в эстетике различных стилей и направлений искусства.

Принято считать, что в процессе работы над переводом «Камеры обскура» на английский язык Набоков «улучшал» русскоязычный текст, устрояя или изменяя «неудачные» места. Мне представляется, что «Смех в темноте» — это значительно упрощенный, «адаптированный», лишенный изысканности художественных решений и внутреннего драматизма вариант «Камеры обскура».