

Лампада – традиционный христианский символ – передаёт здесь глубочайшую радость, доступную человеку. И всё же, устав от бесплодных попыток проникнуть в христианское «небо», Поплавский склоняется к некоему пантеизму, воспринимая загробную жизнь как совершенно земную.

Итак, тема смерти в лирике Поплавского обретает многоплановое смысловое наполнение. Подобно столь далёкому от него И. А. Бунину (трактат «Освобождение Толстого»), в своих представлениях о смерти Поплавский соединяет элементы христианства и буддизма. Но при этом поэт-эмигрант, с юности лишённый «почвы», оторванный от национальных культурных корней, в отличие от своего старшего современника, так и не смог преодолеть мучавшие его сомнения и обрести прочную духовную опору. Его лирический герой находится в постоянных метаниях и непреодолимых внутренних противоречиях: переходит от буддизма к христианству, от веры – к безверию.

Тем не менее на протяжении всего творческого пути чаще всего Поплавский рассматривает смерть как время перехода в жизнь вечную. Причем тело для него – лишь оболочка, обреченная на гибель, а истинный человек, художник и мыслитель, – бессмертен.

Библиографический список

1. *Бадж-Уоллис Е. А.* Путешествие души в царстве мертвых. Египетская книга мертвых. М., 1995.
2. *Кацнельсон П. М.* Борис Поплавский – как поэт // Искра. 1935. № 10. 9 декабря.
3. *Поплавский Б. Ю.* Неизданное: Дневники, статьи, стихи, письма. М., 1996.
4. *Поплавский Б. Ю.* Сочинения. СПб., 1999.
5. *Соловьев В. С.* Стихотворения. Эстетика. Литературная критика. М, 1990.

Д. В. Морозов

*Костромской государственный
университет им. Н. А. Некрасова*

ХРОНОТОП РОМАНА В. НАБОКОВА «КАМЕРА ОБСКУРА»

Название романа весьма символично для произведения, переполненного зрительными образами и эффектами. Впрочем, это и не удивительно для писателя, чье мировоззрение Александр Пятигорский в одной из статей назвал «философией бокового зрения» (6 : 347). Камера обскура – это оптический прибор, предшественник фотоаппарата и кинокамеры, проецирующий на экран перевернутый фрагмент реальности, что весьма забавляло наших предков. Набоков написал свой роман удивительно быстро (менее чем за шесть месяцев), произведение публиковалось в журнале «Современные записки» в 1932–33 годах, отдельной книгой «Камера обскура» вышла в 1933 году. Быть может, автор сумел написать роман в столь сжатые сроки благодаря тому, что кинематограф со временем стал настоящей его страстью. Как отмечает Борис Носик, «в берлинскую пору своей жизни супруги Набоковы ходили в кино не реже двух раз в месяц» (4 : 274).

Критик Юрий Терапиано в своей рецензии на «Камеру обскуру» подчеркнул: «Чувство внутреннего измерения, внутренний план человека и мира лежат вне восприятия Сирина» (7 : 238). Бездуховность, формальность изображаемого Набоковым пространства разочарованно отметил и Михаил Осоргин «Город (в «Камере обскуре». – Д. М.) – не старый, полный преданий, а только современный, напоминающий шахматную доску, измеряемый счетчиком таксомотора, украшенный по углам улиц ресторанами, кафе и кинематографами, переплетенный сетью телефонов, непременных участников всех событий» (5 : 240–241). В конце своей статьи Осоргин выносит роману приговор, ставший в различных вариациях общим местом в рассуждениях о набоковском творчестве целого ряда критиков: «Роскоши формы не соответствует содержание, – как это бывает в кинопесах, когда затрачиваются миллионы и созываются таланты на изображение нестоящего, часто ничтожного» (5 : 241).

Пространство, в котором протекает в самом начале романа жизнь главного героя романа берлинского искусствоведа Бруно Кречмара, его жены Аннелизы и дочери Ирмы, отличается гармоничностью, спокойствием. Спальная в их доме мирно освещена, вместо обоев кремовый кретон, в квартире стоит шелковая мебель, в детской у дочки большая игрушка из плюша. Все эти детали в описании вещного пространственного мира дома Кречмаров, конечно, не случайны. Здесь Набоков акцентирует идилличность и спокойствие этого мира.

Художественное время той небольшой части романа, где описывается жизнь семьи Бруно Кречмара, предсказуемо течет без каких-то перипетий и завихрений. Восемь лет, прожитых тихой семейной жизнью, скупно воспроизводятся Набоковым всего в нескольких строчках на первых страницах романа. Хронотоп их жизни идилличен, он чем-то напоминает неспешную жизнь гоголевских старосветских помещиков. Но этот предсказуемый, безопасный мир, где время идет как в отличных немецких часах, и не устраивает Кречмара. Вот как описывает автор романа это мучительное раздвоение главного героя: «И в продолжение всех этих лет Кречмар оставался жене верен. Он дивился своей двойственности, он чувствовал, что, поскольку может любить человека, он любит жену по-настоящему, крепко и нежно, – и во всех вещах, кроме сокровенной, бессмысленной жажды обладания какими-то молоденькими красавицами, которых все равно никогда, никогда не коснешься» (3 : 258). Кречмар предчувствует, что в его жизни совсем скоро начнется новый этап, когда, наконец, его страсть прорвется сквозь границы теплого, но затхлого семейного мирка: «И вот после этих выдержанных лет, в расцвете тихой и мягкой жизни, близясь к концу своего четвертого десятка, Кречмар вдруг почувствовал, что на него надвигается то самое невероятное, сладкое, головокружительное и несколько стыдное, что подстерегало и дразнило его с отроческих лет» (3 : 258). Трагедия главного героя романа в том, что он стремится попасть из своего простого, понятного, но, увы, такого скучного мира, в другой мир – мир авантюры, безумной любви, страстей, предательства.

Внешне встреча Кречмара и роковой шестнадцатилетней красотки Магды, мечтающей стать, по выражению Набокова, фильмовой дивой, в кинотеатре, где она работает, случайна. Но при этом символично, что с Магдой Кречмар познакомился лишь потому, что у него часы непостижимым образом, как об этом говорит

сам автор, спешили на полтора часа, и он, чтобы как-то скоротать время, пошел в кинематограф. Именно эта встреча в «синема» и погубила Кречмара. Существенно определение, которое дает Набоков поведению времени: часы спешат именно непостижимым образом. Так в серый буржуазный мир вторгается тайна, и жизнь Кречмара с этого момента необратимо меняется. Все дальнейшие события романа начинают напоминать своим динамизмом, обилием перипетий, случайностей и неожиданных поворотов сюжета киносценарий пошловатой, но, вместе с тем, увлекательной мелодрамы. На наших глазах идиллическое, неспешное романное время трансформируется во время авантюрное. То, что Магду постоянно освещает со стороны какой-нибудь источник света: например, фонарик в ее руках в зале кинотеатра или уличные фонари, свидетельствует о том, что пространство произведения с ее появлением в жизни Кречмара начинает напоминать нам съемочную площадку, где работают осветители и операторы, а режиссер и сценарист скрываются за кулисами. Магда – это героиня дешевых приключенческих фильмов, ее пристрастие кататься в открытых автомобилях и носить яркую одежду лишь акцентирует внешнюю оболочку жизни, по сути, перед нами яркий грим, за которым засасывающая пустота.

Примечательны и цвета, которыми окрашено всё, что связано с этим новым кинематографическим пространством и временем. Магда впервые появляется в доме Кречмара в вызывающем коротком красном платье, машина, на которой они разбиваются, окрашена в черный цвет. Черно-красный мир – это мир контрастов, мир крови и смерти, окрашенный в традиционные цвета преисподней.

В итоге Магда разрушает жизнь Кречмара до основания, губит его семью: у Кречмара умирает от гриппа дочь, от него уходит любящая его жена, а он, ослепленный роковой страстью к Магде, даже не вспоминает о своей гибнущей семье. Кречмар потрафляет любым прихотям своей молоденькой любовницы, вплоть до того, что дает деньги на съемки пошловатого фильма, где она играет роль второго плана, но фильм проваливается из-за абсолютной бесталанности начинающей актрисы. Впрочем, на этом пленка не останавливается, события начинают приобретать все более серьезный оборот. По нелепой случайности, узнав о том, что Магда изменяет ему с карикатуристом Горном, Кречмар попадает в страшную автоаварию на крутом серпантине в горах и полностью слепнет. Но настоящая расплата ждет впереди. Любовники живут за счет ослепшего, но все еще богатого Кречмара, издеваясь и глумясь над ничего не подозревающим слепцом. Однако все тайное рано или поздно становится явным. Добряк Макс, шурин Кречмара, открывает дьявольский замысел Магды и Горна, и Кречмар пытается застрелить Магду, но сам гибнет от пули.

Примечательно, что главный герой романа порой, в минуты наибольшего духовного напряжения, способен ощутить, что он живет в искусственном кинематографическом мире, где время даже своей фактурой напоминает кинолентку. Чего стоит хотя бы отрывок, в котором описываются мучительные ощущения Кречмара в роддоме, где рождает его жена: «Наконец из ее палаты вышел ассистент и угрюмо сказал одной из сестер: «Все кончено». У Кречмара перед глазами появился мелкий черный дождь, вроде мерцания очень старых кинематографических лент. Он ринулся в палату. Оказалось, что Аннелиза благополучно разрешилась от бремени» (3 : 258).

Очевидно, что в романе находит отражение идея двоимирия, при этом в нем четко противопоставляются две пространственно-временные системы координат – мир идиллический, бытовой и иной мир, в котором господствуют образы, словно сошедшие с экрана кинотеатра: роковые злодеи Горн и Магда, страсти, циничный обман, измены, и в конце романа пистолетный выстрел. Причем такое двучленное строение романного хронотопа заметил еще Ходасевич в своей статье, посвященной «Камере обскуре», где он говорил о том, что драма дочери и жены Кречмара развиваются в обычном человеческом стиле. А вот Бытие Кречмара постепенно становится кинематографичным. Ходасевич также писал о том, что роман показывает как синематограф, врываясь в жизнь, подчиняет ее своему темпу и стилю.

Здесь нужно отметить, что такое противопоставление мира искусственного и мира духовного проходит через все творчество Набокова. Недаром известный американский исследователь творчества писателя В. Е. Александров говорит: «... в мемуарах Набоков нередко описывает те или иные эпизоды так, будто они поставлены на сцене (прием, который также широко используется в «Приглашении на казнь», «Даре», «Под знаком незаконнорожденных» и других произведениях, чтобы подчеркнуть искусственность физического мира в противоположность миру духовному». (1 : 61). Четкая амбивалентность двух миров проявляется на всех уровнях организации пространства романа. Герои романа также типологически несхожи, каждый из них относится к своей пространственной плоскости. Неслучайно Александр Долинин подчеркивает: «Все персонажи «Камеры обскуры» резко разделены на две группы: безвинных, страдающих жертв и жестокосердных негодяев» (2 : 29). Ослепший Кречмар теряет способность видеть пространство, кромешную тьму его слепоты населяют лишь жуткие видения, ведь он чувствует присутствие Горна в своей комнате, но не видит даже того, что Горн щекочет его нос травинкой, потешаясь над слепцом. Из романного хронотопа словно бы вычитается пространство, и хронотоп начинает сужаться, стремиться к точке, к нулю, к концу. Впрочем, такая конструкция хронотопа не случайна: чуткий, тонкий, но ослепленный дьявольской страстью Кречмар сначала слепнет морально, затем слепнет физически. Недаром Долинин говорит, что «главная тема «Камеры обскуры» – позорный путь в смерть» (2 : 29). В итоге у Кречмара остается лишь единственный возможный для него выход – убийство разрушившей его мир Магды, но финал роман трагичен, автор не оставляет герою и малейшего шанса на справедливое, как он считает, возмездие.

Парадоксально, но смерть главного героя романа, застреленного Магдой, сопровождающаяся выходом из душного мира слепоты в голубую бездну вечности, напоминает нам смерть Ивана Ильича в известной повести Толстого, в которой не плохой, в сущности, герой прозревает лишь в миг смерти, и смерть не только фиксирует конец времени, но и является выходом в иную реальность, где, перефразируя известное высказывание Набокова, есть сознание, но нет времени. Наконец, смерть и предшествующие ей страдания искупают греховный путь человека. Хотя в рамках романного времени порок и не получает должного воздаяния, оно происходит впоследствии, ведь не случайно Набоков упоминает о том, что Магда оставляет на браунинге свои отпечатки, а также забывает перчатку. Отсюда становится очевидной неизбежность расплаты за совершенное убийство. В то же

время для Кречмара смерть – это и момент окончательного прозрения, выхода из затянувшегося фильма, прошедшего эволюцию от мелодрамы до кровавого детектива. Автор выплескивает на читателя поток сознания гибнущего героя, и мы понимаем, что перед нами и миг окончательного расчета, и миг освобождения: «Кречмар вцепился в живое, в шелковое, и вдруг – невероятный крик, как от щекотки, но хуже, и сразу: звон в ушах и нестерпимый толчок в бок, как это больно, нужно посидеть минутку совершенно смиренно, посидеть, потом потихоньку пойти по песку к синей волне, к синей, нет, к сине-красной в золотистых прожилках волне, как хорошо видеть краски, льются они, льются, наполняют рот, ох, как мягко, как душно, нельзя больше вытерпеть, она меня убила, какие у нее выпуклые глаза, базедова болезнь, надо все-таки встать, идти, я же все вижу, – что такое слепота? отчего я раньше не знал... но слишком душно булькает, не надо булькать, еще раз, еще, перевалить, нет, не могу... Он сидел на полу, опустив голову, и потом вяло наклонился вперед и криво упал на бок» (3 : 392–393).

Таким образом, хронотоп романа «Камера обскура» на первый взгляд представляет собой систему из двух сопряженных миров: мира обыденной бытовой жизни и мира синематографа, с его резкой сменой планов и сцен, быстрыми перемещениями в пространстве, головокружительным темпом времени.

Но очевидно, что такая конструкция не прочна, два мира никак не могут синхронизироваться. Их противостояние постепенно уничтожает главного героя романа. Устойчивость и законченность хронотопу романа придает третий компонент, чье влияние ощущается в романе постоянно, но который невозможно выявить никакими органами чувств. Речь идет о так называемой потусторонности, некоей космической надмирной реальности, откуда поступают сигналы, управляющие событиями в произведении. Именно там и находится невидимый режиссер всего действия. Долинин называет эту связь профанного пространства и инобытия вертикалью романного мира, уходящей в потусторонность. Инобытие, по мнению исследователя, оправдывает существование всего, что происходит в «Камере обскуре», является по его выражению теодицеей романного мира. И действительно, большинство героев романа движется по плоскости романного пространства, не замечая этой космической вертикали, одно лишь невидимое существование которой придает этому миру стабильность и удивительную глубину, и которая несет в себе, безусловно, и нравственные коннотации. Потому совершенно несостоятельной нужно признать мысль многих критиков, откликнувшихся на выход романа в печать – Адамовича, Осоргина, Терапиано, – которые никак не могли примериться к блестящему, холодноватому стилю романа и его нерусским героям, и за созерцанием совершенной формы не различили нравственной глубины произведения. И поэтому совсем не случайным кажется еще одно значение названия романа, о котором почему-то забывают исследователи. Ведь камера обскура с латинского переводится как темная комната, темноту которой может развеять лишь луч божественного света.

Библиографический список

1. Александров В. Е. Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика. СПб., 1999.
2. Долинин А. Истинная жизнь писателя Сирина: от «Соглядатая» – к «Отчаянию» // Набоков В. В. Русский период. Собр. соч.: в 5 т. Т. 3. СПб., 2000. С. 9–41.

3. Набоков В. В. Камера обскура // Набоков В. В. Русский период. Собр. соч.: в 5 т. Т. 3. СПб., 2000. С. 250–393.

4. Носик Б. Мир и дар Набокова: Первая русская биография писателя. М., 1995.

5. Осоргин М. В. Сириин. «Камера обскура», роман // В. В. Набоков: Pro et Contra: Личность и творчество В. Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. Т. 1. СПб., 1997. С. 240–241.

6. Пятигорский А. Чуть-чуть о философии Владимира Набокова // В. В. Набоков: Pro et Contra: Личность и творчество В. Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. Т. 1. СПб., 1997. С. 340–347.

7. Терапиано Ю. В. Сириин. «Камера обскура» // В. В. Набоков: Pro et Contra: Личность и творчество В. Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. Т. 1. СПб., 1997. С. 238–239.

У. Шольц

Грайфсвальд, Университет
им. Эрнста-Морица-Арндта (Германия)

СТАРООБРЯДЧЕСТВО В РОМАНЕ М. М. ПРИШВИНА «ОСУДАРЕВА ДОРОГА» (1933–1952)

История изучения романа «Осударева дорога», над которым писатель работал почти 20 лет и который был опубликован только постмертно в период оттепели, – история недоразумений. Так как в основе сюжета строительство Беломорско-Балтийского канала, построенного заключенными, роман в литературоведении долгое время считался тенденциозным (13 : 84). В этой связи обратили внимание на внешнее текстовое сходство с функционально-производственной прозой (12 : 93). Осталось незамеченным, что в действительности на эстетическом и историко-философском уровнях произведения ведется внутренняя полемика с авторами сборника о Беломорско-Балтийском канале им. Сталина, опубликованного перед XVII съездом ВКП (б.).

Когда в 1990-е годы наконец-то увидели свет «Леса к Осударевой дороге», дневниковые записи, создававшиеся одновременно с романом, стало очевидным, что писатель в 1930-е годы увлекался не только динамикой научно-технического прогресса, но и ставил под сомнение гуманистическую сущность октябрьских событий 1917 года и последовавших за ними преобразований (6 : 58–83). Комментаторы дневников справедливо напомнили о том, что строительство канала и разрешение темы личности и общества требовали немало писательских усилий (9 : 464). Но роману это не помогло. Так, Ф. Кузнецов настаивал на том, что Пришвин, отрицая самого себя, решал отдать легальный роман-сказку в печать, а дневник, настоящую книгу – в стол (3 : 84). То, что текст романа до сегодняшнего дня ждет более глубокого анализа (10 : 229),¹ вызывает огорчение хотя бы уже пото-

¹ В лучшем случае философский подтекст романа достаивается двух – трех предложений (1 : 134).