

## ИЗ ТВОРЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ

DOI 10.22455/2541-8297-2018-9-8-56  
УДК 821.161.1

**«Но на что эту живую воду употребить?» (зачеркнуто):  
От черновой редакции окончания  
«Камеры обскура» к «Лолите»\***

© 2018, О.Ю. Воронина

**Аннотация:** В статье анализируется отвергнутое В.В. Набоковым окончание романа «Камера обскура», приводится текст этого окончания, датированный 21 марта 1931 г., а также исследуются параллели между отвергнутой концовкой и сценой убийства Клэра Куильти в «Лолите».

**Ключевые слова:** Владимир Набоков, архивные материалы, варианты текста, замысел «Камеры обскура», подтекст «Лолиты».

**Информация об авторе:** Ольга Юрьевна Воронина, к.ф.н., Ph.D., доцент, заведующая кафедрой Российских и Евразийских исследований, Бард-колледж, Аннандэйл-на-Гудзоне, Нью-Йорк, США.

E-mail: ovoronin@bard.edu

**Цитирование:** *Воронина О.Ю.* «Но на что эту живую воду употребить?» (зачеркнуто): От черновой редакции окончания «Камеры обскура» к «Лолите» // Литературный факт. 2018. № 9. С. 8–56.

\* Благодарю Г.А. Барабтарло, А.А. Бабикова и Б. Бойда за помощь в подготовке этого эссе, а также за совместные усилия по раскрытию некоторых тайн рукописи.

## 1.

Весной 1931 г. Владимир Набоков торопился закончить «Камеру обскура», свой шестой по счету роман, написанный, согласно биографу писателя Брайану Бойду, в необычно короткие сроки<sup>1</sup>. Основа «Камеры» была заложена еще в январе: в прото-романе «Райская птица», отрывок из которого был недавно опубликован А. Бабиковым, слепой человек страдает от коварства обманывающей его женщины<sup>2</sup>. С течением времени этот сюжет разросся и приобрел авантурные черты: к одному романтическому треугольнику добавился второй, у героя умер ребенок, а сам он попал в автокатастрофу и понес тяжелые увечья. И хотя в феврале Набоков сообщал матери о почти полной готовности текста к публикации, ему понадобилось около трех месяцев для приведения в порядок арматуры романа<sup>3</sup>. Только в мае автор смог прояснить, чем закончится жизнь искусствоведа Бруно Кречмара, бросившего жену ради шестнадцатилетней Магды Петерс. В окончательной версии «Камеры» Кречмар теряет зрение после аварии, оказываясь в полной зависимости от Магды и ее демонического любовника, карикатуриста Роберта Горна, а потом, при попытке отомстить предательнице, погибает от ее же руки.

Заключительные строки «Камеры» наводят читателя на мысль о пейзаже — полупустынном ландшафте, недавно покинутом всеми его обитателями. Кречмар мертв, а Магдин багаж помечен ярлыком средиземноморской гостиницы, на пляже которой они совсем недавно резвились вдвоем:

Он сидел на полу, опустив голову, и потом вяло наклонился вперед и криво упал на бок.

Тишина. Дверь широко открыта в прихожую. Стол отодвинут, стул валяется рядом с мертвым телом человека в бледно-лиловом костюме. Браунинга не видно, он под ним. На столике, где некогда, во дни Аннелизы, белела фарфоровая балерина (перешедшая затем в другую комнату), лежит вывернутая дамская перчатка. Около полосатого дивана стоит щегольской сундучок с цветной наклейкой:

<sup>1</sup> Бойд Б. Владимир Набоков. Русские годы. Биография. СПб., 2010. С. 422.

<sup>2</sup> Бабиков А. Неподошедшие конечности и недоделанные торсы. Рукопись «Райской птицы» и ранняя редакция “Solus Rex” в замысле «Лолиты» // Литературный факт. 2017. № 6. С. 8–29.

<sup>3</sup> Бойд Б. Указ. соч. С. 423.

Сольфи, Отель Адриатик. Дверь из прихожей на лестницу тоже осталась открытой.<sup>4</sup>

Начиная с публикации в «Современных записках», конец «Камеры», каким мы его знали до сих пор, был концом жизни Кречмара<sup>5</sup>. С незначительными вариациями он таков в русскоязычном книжном издании 1933 г.<sup>6</sup>, в переводе на английский Уинифред Рой 1936 г.<sup>7</sup>, а также в авторском переводе 1938 г., известном как “*Laughter in the Dark*” («Смех в темноте»)<sup>8</sup>. Вспоминая финальную сцену, читатель вновь и вновь слышит выстрел, видит распростертое тело, забытый багаж, гулкую пустоту. И хотя название романа при его «переаглицевании» изменилось, не совсем ясно, кому принадлежит смех в конце — возможно, издевающемуся над ослепшим героем нагому, обезьяноподобному Горну. Если кто-то и смеется последним во мраке заключительной сцены, то это не Кречмар.

Нарратолог Питер Брукс утверждает, что любая книга стремится к своему окончанию, как к смерти<sup>9</sup>, но Набоков не всегда следует этой установке. Его склонность к открытым концовкам хорошо известна. В «Подвиге», хотя Мартын переходит и советскую границу, и границу небытия, Дарвин ощущает его незримое присутствие в швейцарском лесу. Герои «Дара» стоят в замешательстве у порога запертой квартиры, где вот-вот должна была бы начаться их жизнь вдвоем, но Набоков заключает роман онегинской строфой, «продленный призрак бытия синееет за чертой страницы»<sup>10</sup>, и читатель понимает, что Федору Годунову-Чердынцеву и Зине Мерц предстоит что-то значительное, радостное, не такое, как у других. Однако «Камера обскура» в ее опубликованном варианте заканчивается иначе: Магда сбегает, Кречмар оседает на пол в тихой агонии, возмездие не свершится никогда. Жизнь героя обрывается в тот момент, когда автор ставит в романе точку.

<sup>4</sup> Камера обскура // Набоков В. Собрание сочинений русского периода: в 5 т. / Сост. Н.И. Артеменко-Толстой. Т. 3. СПб., 2000. С. 393.

<sup>5</sup> Камера обскура // Современные записки. 1932–1933. Кн. XLIX–LII. Одна из глав романа вышла в газете «Последние новости».

<sup>6</sup> *Набоков В.* Камера обскура. Берлин; Париж: Парабола; Современные записки, 1933.

<sup>7</sup> *Nabokov V.* Camera Obscura / Transl. Winifred Roy. London: John Long Ltd., 1936.

<sup>8</sup> *Nabokov V.* *Laughter in the Dark.* Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1938. В 1960 г. было опубликовано новое англоязычное издание в авторской переработке: *Laughter in the Dark.* New York: New Directions, 1960.

<sup>9</sup> *Brooks P.* *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative.* Cambridge, MA: Harvard University Press, 1984; *Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative.* Cambridge, MA: Harvard University Press, 1993.

<sup>10</sup> Дар // Набоков В. Собрание сочинений русского периода: в 5 т. Т. 4. СПб., 2000. С. 541

Но обрывается ли? Допустить, что в «Камере обскура» все-таки сохранена свойственная Набокову разомкнутость повествования, а смерть является если не наградой Кречмару, то, по крайней мере, обещанием перехода в лучший мир как расплаты за страдания, позволяет отвергнутая автором редакция окончания романа: она хранится в Отделе рукописей Библиотеки Конгресса США и впервые публикуется в настоящем издании<sup>11</sup>. В ней Набоков пытается развернуть сюжет в сторону иной — абсолютной, неоспоримой и мрачной — развязки, позволяя главному герою убить женщину, растоптавшую его достоинство. Как и в известной нам окончательной версии романа, Кречмар надеется, что со смертью Магды к нему вернется утраченное зрение. Однако чуда не происходит. Убедившись, что Магда мертва, он осознает, что по-прежнему мучительно слеп и неизлечимо, дико несчастен. «Всё было как прежде, темно, бархатно темно, и чьи-то руки, множество рук, хватали его со всех сторон», — таковы последние слова набоковского черновика.

Именно эта концовка должна была стать стереотипным для авантюрного романа замыканием смерти героя на ожидаемый в эпилоге мотив мести. Должна была, но не стала, и потому разбор ее непригодности для Набокова столь заманчив. Почему Набоков в итоге предпочел смерть Кречмара от выстрела Магды заключительному эпизоду, в котором зло, воплощенное в образе полудевочки-полувазилиска, оказывается жестоко наказанным? Что он убрал — и что добавил — в окончании «Камеры» на русском языке, а также в англоязычной версии романа? И была ли отвергнутая концовка полностью забыта автором? Набоков бережно хранил свои рукописи, но не мог с легкостью перевозить из города в город и из страны в страну отклоненные им наброски уже опубликованных произведений. Оставляя часть своего архива у Ильи Фондаминского перед отъездом в США, он взял с собой лишь то, что бесспорно должно было пригодиться в будущем. После ареста и гибели Фондаминского многие из документов, оставленных в Париже, пропали, включая, по-видимому, почти весь рукописный текст «Камеры обскура». Захватив в трансатлантическое путешествие отрывок, не вошедший в окончательную редакцию романа, Набоков отметил его значительность для дальнейшей работы. Теперь пришла пора разобраться, в чем она заключалась.

<sup>11</sup> Library of Congress. Manuscript Division. Vladimir Nabokov Papers. Writings 1918–1964, box 2. Здесь и далее черновая редакция окончания «Камеры обскура» цитируется по этому тексту.

## 2.

Начнем с «Камеры обскура» и черновой редакции ее окончания, до сих пор только упоминавшейся в набоковедческой литературе<sup>12</sup>. Нынешняя публикация рукописи представляет несомненный текстологический интерес. Глядя на девять страниц полупрозрачной бумаги, исписанной recto verso торопливым набоковским почерком (пятый лист заполнен только с лицевой стороны), мы в первую очередь замечаем вычеркнутые слова и добавленные поверх вымаранных строк фразы. Перед нами повествование, находящееся в процессе создания, остов прозы с неубранными еще лесами. Пробираться через отринутые мысли и забракованные отрывки текста увлекательно, хотя и не всегда просто. Мы видим, как Набоков шлифует эпитеты, колеблется при подборе того или иного глагола, с пристрастием развертывает доминирующие в романе метафоры. Подобную подготовительную работу нам уже показали в «карточном» издании романа «Лаура и ее оригинал», но это последнее набоковское произведение осталось незавершенным<sup>13</sup>. Ранее малоизвестный черновик «Камеры» интересен именно как один из слепков финальной сцены, то есть как замковый камень, поддерживающий структуру всего романа.

Среди открытий, которые можно сделать при чтении черновой редакции «Камеры», — наблюдение над тем, как поначалу автор расширяет повествовательное пространство и словно бы тянет время перед завершением истории жизни Кречмара. Так, сцены с поводящим пистолетом слепцом занимают приблизительно одинаковое место в обоих вариантах, но зато в черновике Набоков предоставляет читателю возможность почувствовать всю глубину отчаяния героя, его отягощение как своей незрячестью, так и заботой бывшей жены и шурина, которые надеются на полное возвращение несчастного в семью<sup>14</sup>. Описание нескольких минут одиночества Кречмара в кондитерской проясняет более подробно разработанный в отринутом варианте мотив мести: Кречмар думает о труднодоступном телефоне, с помощью которого он может узнать о месте пребывания

<sup>12</sup> Долинин А. Истинная жизнь писателя Сирина. Работы о Набокове. СПб., 2004. С. 93.

<sup>13</sup> Набоков В. Лаура и ее оригинал: Фрагменты романа / Пер. с англ. и послесл. Г. Барбтарло, предисл. Д. Набокова. СПб., 2010.

<sup>14</sup> «...И потом вероятно будет очень бурный период, — утешает Аннелизу Макс. — Всё к лучшему [...] надо в жизни во что-нибудь верить» (Черновая редакция романа «Камера обскура»).

Магды, как об «источнике живой воды, ждущей его жаждущих губ». Примечательно, что вопрос «[Н]о на что эту живую воду употребить?» в черновике вычеркнут, подобно тому, как в окончательной версии оказался выброшенным почти весь эпизод с размышлениями Кречмара об убийстве Магды как о возможности прозреть. В опубликованном тексте романа герой узнает о возвращении бывшей любовницы в пустующую квартиру случайно, из звонка швейцара, предназначенного его шурина, и сразу же стремительно бросается в путь<sup>15</sup>.

Во всех вариантах концовки «Камеры» вопрос места действия — ключевой не только для героя, но и для его автора. В частности, в окончательной версии Набоков подчеркивает тот факт, что Кречмара застреливают в доме, где он прожил с Аннелизой девять лет и где умерла его дочь<sup>16</sup>, в то время как в черновой редакции убийство Магды происходит в единственном жилище, снятом ей самой. Пытаясь вообразить поступки молодой женщины, Кречмар анализирует ее побуждения и слабости и приходит к выводу, что Магда могла вернуться в «безвкусн[ую] квартирк[у], где они прожили вместе до поездки в Сольфи», потому что дорожит подаренной ей мебелью — тем немногим движимым имуществом, которое принадлежит исключительно ей. Тем не менее эта мебель не спасает Магду, а, наоборот, способствует ее гибели: ей не удастся «проскочить вбок и спрятаться за кресла», потому что стол, стоящий посреди комнаты, служит Кречмару подмогой:

[...] он тихо двинулся вперед и скоро нащупал левой рукой стол. Тогда[,] ухватясь за край стола[,] он попытался обратно к двери, с целью заставить ее столон и тогда уже свободно шарить по комнате. Он протащил стол и что-то с него упало [...]. Заставив столон дверь, с таким расчетом что Магда непременно чем-нибудь загремит[,] если даже и удастся ей беззвучно его миновать и проскользнуть в сторону двери, Кречмар двинулся по правой стороне комнаты, — замирая и прислушиваясь и держа наготове браунинг.

Иными словами, в черновой редакции Набоков намекает на то, что Магда любит вещи, но они не отвечают ей взаимностью. Она погибает, не сумев вспомнить о расположении дверей в квартире, не подумав открыть окно, бросить в убийцу вазой, спрятаться. В окон-

<sup>15</sup> *Набоков В.* Камера obscura. С. 390.

<sup>16</sup> «На столике, где некогда, во дни Аннелизы, белела фарфоровая балерина (перешедшая затем в другую комнату), лежит вывернутая дамская перчатка» (Там же. С. 393).

ную раму попадает пуля, ваза разбита, Магда сама как бы окончательно овеществляется, будучи принесенной в жертву отчаянной надежде Кречмара на прозрение («Истребить ее, эту невыносимую темноту»). В окончательной версии «Камеры» — и тем более в авторском переводе романа на английский — связь героини с вечным миром оказывается более прочной и для нее выгодной. Вновь помещая ее в роскошные апартаменты Кречмаров, где Бруно вот-вот суждено погибнуть, Набоков не только позволяет Магде запустить стулом в целящегося в нее человека и тем самым выбить у него из руки браунинг, но и подчеркивает ее преступную деловую хватку. Согласно швейцару Шиффермюллеру<sup>17</sup>, она зашла ненадолго, с целью забрать свои вещи. Но мы можем догадаться, что в аккуратный дорожный сундучок упаковываются не только Магдины платья. Попав в свое бывшее жилище, Кречмар думает, что его коллекция произведений искусства на месте: «Комнату он словно видел воочию: слева — полосатый диванчик, у правой стены — столик, и на нем фарфоровая балерина, в углу у окна — шкафчик с драгоценными миниатюрами [...]»<sup>18</sup>. На самом деле Магда либо Горн уже побывали на этой квартире, и ценности пропали, о чем Набоков сообщает читателю в последнем абзаце «Смеха в темноте»: «Шкап, где хранились миниатюры, — пуст»<sup>19</sup>.

По-видимому, в начале работы над «Камерой» Набоков с любопытством исследовал образ мыслей и поступки Магды — подобно тому, как в рассказе «Набор» его повествователь изучает потенциальных героев, перемещаясь в неизвестных ему людей и переживая удивительное ощущение, «редчайш[ий] вид сумасшествия», грозящий обернуться «чудовищной радугой во всю душу»<sup>20</sup>. Поэтому, в отличие от более поздних версий романа, в черновой концовке Набоков раскрыл для читателей множество подробностей из жизни Магды после отъезда Кречмара из швейцарского шале. Например, мы видим, что, вернувшись на снятую ей ранее квартиру, Магда чувствует себя там вольготно. Разбуженная звонком из кондитерской бывшая капельдинерша, разбогатевшая на обмане слепого человека, бредет из спальни на кухню полунеглиже, вспоминая проведенную с Горном ночь в дансинге, ревнуя любовника и испытывая досаду от

<sup>17</sup> Его именем Кречмар воспользовался, когда впервые представился Магде (Камера обскура. С. 272).

<sup>18</sup> Камера обскура. С. 391

<sup>19</sup> Смех в Темноте / Пер. А. Люксембурга // Набоков В. Собрание сочинений американского периода: в 5 т. / Сост. С. Ильина, А. Кононова. Т. 2. СПб., 2008. С. 564.

<sup>20</sup> Набор // Набоков В. Полное собрание рассказов / Сост. А. Бабикина. СПб., 2014. С. 414.

его карточных проигрышей. Она по-прежнему вздорит с прислугой, а ее желания всё так же остры, чего бы они ни касались («Кофе пахло вкусно и ей не терпелось скорее напиться»). Но в чем-то восприятие Магды совсем детское. Например, Кречмар, держащий браунинг в вытянутых руках, не только пугает ее, но и кажется недоразумением — он похож на садовника, повоящего «пистолетом, словно какой-то страшной лейкой».

Переходы от созерцания мира глазами Магды к суженной до одной болезненной точки перспективе Кречмара продолжают до последнего абзаца чернового наброска. В опубликованной версии концовки рассуждения и страхи Магды несущественны, но зато в отвергнутом варианте Набоков дает нам почувствовать паническую реакцию молодой женщины на вторжение Кречмара, разобраться, почему она не смогла избежать пули, и ощутить ее животное стремление выжить:

Тысяча смутных мыслей беспорядочно толпились у нее в мозгу — может быть услышали выстрел соседи — бросить в него вазой — подползти и выбить пистолет — открыть окно, и звать жестами — или может быть даже выпрыгнуть — летчики падают с огромной высоты — и остаются живы, живы, живы.

Описания действий Кречмара, наудачу пустившегося на поиски Магды, ощущение им скованности и бессмысленности своих движений тоже чрезвычайно подробны, и эта предметность почти физически отягощает черновую версию концовки, в отличие от той, что вошла в окончательный текст романа. В частности, в опубликованном варианте финала Кречмар выбирается из дома почти мгновенно: «Поспешно поглаживая края ступеней подошвами и скользя ладонью по перилам, неловко подгибая колени на площадках и повторяя “в порядке, в порядке”, — Кречмар спустился и вот оказался на улице»<sup>21</sup>. В черновой редакции Набокову понадобилось полторы рукописных страницы, чтобы описать путь героя от порога спальни к стоянке такси. В ней даже спуск Кречмара по лестнице, чем-то напоминающий автомобильную аварию, которая привела его к инвалидности, длится слишком долго. Неуклюжее, спотыкающееся падение завершается столкновением с дверью:

Он поспешил, стукнул о косяк плечом и [нрзб.] вышел, задвинул дверь, а не прикрыл из боязни нашуметь и весь дрожа от нетерпения,

<sup>21</sup> Камера обскура. С. 390.



нащупал баллюстраду лестницы. Он спешил, и потому на каждой площадке мучительно спотыкался так как полагал, что следует еще ступень. Дойдя до низу он на мгнов[ение] остановился и прислушался. Все было тихо. Он въехал руками в дверь и вот оказался на улице, — без шапки, без палки, очень запыхавшийся.

Следующая дверь, с которой столкнется Кречмар в черновой редакции, ведет в квартиру Магды. В окончательном варианте отпереть ее не составляет труда, потому что, спеша упаковать свой сундучок, Магда ждет помощи от швейцара и не следит за входом. Поэтому Кречмару очень легко оказаться по ту сторону порога: «Стараясь не слишком царапать и звякать, он нашел скважину, сунул в нее ключ, повернул, знакомая песня отворяющейся двери»<sup>22</sup>. В черновой редакции Магда сама отпирает Кречмару, стараясь попридержать дверь из-за опасений столкнуться с грабителем или попрошайкой — призраками ее нищего детства, с которым она только что распрощалась. Но если в этой сцене склонная к осмотрительности героиня остается верной самой себе, то в рыхлом, нерешительном искусствоведе заметна явная перемена: одновременно просовывая в дверной проем и руку и ногу, он вламывается в прихожую грубо и не без ловкости. По тому, с каким оглушительным грохотом Кречмар захлопывает дверь, читатель понимает, что он более не похож на человека, лишь недавно полностью подчинявшегося шестнадцатилетней девчонке — этой, по словам Макса, «мошеннической кокотке»<sup>23</sup>. Ненависть огрубела и выхолостила главного героя «Камеры», став его пособником и поводырем.

Таким образом, в черновом варианте окончания Набоков не только стремится описать — по возможности динамично — действия героев, связав их с другими событиями из романного прошлого, но и проясняет свое решение позволить Кречмару отомстить Магде. Пристальное внимание автора к побуждениям и предсмертным жестам женщины, а также резкий сдвиг в поведении Кречмара указывают на поиск Набоковым психологического равновесия между двумя героями, отсутствующего в окончательной версии концовки<sup>24</sup>. Жадность,

<sup>22</sup> Там же. С. 391. Открыть следующую дверь — в комнату, где Магда возится с сундучком, — оказывается еще проще: «Кречмар, держа в правой руке браунинг, нащупал левой косяк открытой двери, вошел, захлопнул дверь за собой и спиной прислонился к ней» (Там же).

<sup>23</sup> Черновая редакция романа «Камера обскура».

<sup>24</sup> В «Смехе в темноте» противостояние между героем и героиней смещено из плоскости авантюрного романа в мифопоэтическую реальность. Набоков не просто изображает Кречмара человеком, ощущающим зменную сущность бывшей любовницы, но и описывает его борьбу с ней как схватку двух исчадий ада: «Альбинус вцепился во что-то

эгоистичность и бессердечность Магды доводят Кречмара до предела отчаяния, как бы обосновывая — в рамках этических норм авантюрного романа — его право на убийство<sup>25</sup>. Однако, погибая от руки бывшего любовника, в черновой редакции Магда обретает статус жертвы и становится на одну планку с тем, кого прежде мучила с такой жестокостью. Не случайно, будучи раненой, она оказывается не баснословной злодейкой, от которой исходит «как бы легчайшее ядовито-душистое тепло»<sup>26</sup>, а обыкновенным ребенком, девочкой, ощущающей боль, подобную той, что испытывают, налетев «на угол плиты, с разбегу, как бы[ва]ло в детстве»<sup>27</sup>. Сам же Кречмар погружается в еще более страшные глубины слепоты. Убив Магду, он вместо солнечного света и ярких красок видит одно-единственное радужное пятно — отлетающую душу бывшей возлюбленной, — но не понимает значение поданного ему знака<sup>28</sup>.

Александр Долинин утверждает, что наличие второго окончания «Камеры», а также частичное совпадение имени Аннелизы с именем героини Льва Толстого Лизы Анненской отсылает внимательного читателя к толстовскому рассказу «Дьявол», который тоже имел две версии концовки: в одной из них Иртенев застреливает Степаниду, в другой кончает с собой<sup>29</sup>. Это наблюдение имеет под собой твердую почву: Набоков, действительно, был прекрасно осведомлен об интенсивности поиска Толстым моральной основы повествовательной конструкции и не раз обращался к его сюжетам<sup>30</sup>. Очевидно, что безнадежность положения Кречмара в отвергнутом варианте может

---

живое, и это живое существо ужасающе-истошно закричало, словно рожденное кошмаром чудовище, корчащееся от щекотки по вине другого такого же — своего двойника» (Смех в темноте. С. 563).

<sup>25</sup> Соотнесение Магды со змеей или василиском также могло бы служить подспудным оправданием ее убийства Кречмаром. Архетип женщины-змеи, обладающей губительной привлекательностью, подобной чудовищной власти горгоны Медузы, был распространен в произведениях готической, романтической, викторианской и модернистской литературы, причем их авторы стремились завершить земной путь змееподобной героини смертью. См., например: *Showalter E. Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle*. New York: Viking, 1990.

<sup>26</sup> Камера obscura. С. 391.

<sup>27</sup> Этот эпизод сопоставим с описанием боли, которую испытала Магда в отрочестве, вернувшись домой после поездки на мотоцикле с неизвестным ей ухажером: «Брат, видевший, как она уезжала, треснул ее кулаком по шее, да еще пнул сапогом, так что она упала и больно стукнулась о швейную машину» (Камера obscura. С. 263).

<sup>28</sup> Согласно Бойду (Владимир Набоков. Русские годы. С. 518), одним из черновых названий романа было «Coloured Ghost» («Цветной призрак»). Благодаря А. Бабикова, обратившего мое внимание на эту деталь.

<sup>29</sup> Истинная жизнь писателя Сирина. С. 92–93; *Толстой Л.Н. Дьявол* // *Собрание сочинений*: В 22 т. Т. 12. М.: Художественная литература, 1982.

<sup>30</sup> *Foster J.B., Jr. Nabokov and Tolstoy* // *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, ed. Vladimir E. Alexandrov. New York, 1995. P. 518–527.

быть соотнесена с судьбой Иртенева в одной из концовок «Дьявола»: будучи оправдан, Иртенев спивается, а его близкие вынуждены относиться к нему как к безумцу. И всё же если Набоков и ссылается на опыт Толстого при переписывании эпизода с убийством Магды, он делает это не только путем прямой аллюзии, но и указывая на свое фундаментальное сходство с великим предшественником. Отказывая Кречмару в убийстве в окончательной редакции романа, автор «Камеры обскура» исходит из твердой уверенности в том, что у его героя нет права на месть. «Мне отмщение, и аз воздам», — говорит Толстой в эпиграфе к «Анне Карениной»<sup>31</sup>. Никогда еще эти слова не имели такой силы — риторической, но одновременно и эсхатологической — в контексте совершенно иного литературного произведения.

Сопоставление двух окончаний «Камеры» позволяет еще раз удостовериться в том, насколько прочно стратегии сочинительства Набокова соединены с его нравственными убеждениями. В опубликованном варианте автор лишает героя последней, возжеленной свободы — зачеркнув любовь ненавистью, свести счеты с обидчицей, — чтобы самому взять под контроль главный исход романа. Вместо запертой двери, в которую вот-вот прорвутся трясущие ее швейцар и соседи, он показывает нам две двери, обе нараспашку. Вместо шума и грохота у тела героя царит благословенная тишина. К тому же Набоков преобразует один из ключевых мотивов финала. В черновой редакции окончания он обращает особое внимание на руки, хватающие Кречмара, дабы удержать и обессилить его, но также на окровавленные пальцы убийцы, которыми Кречмар сначала ощупывает развороченное выстрелами лицо и тело Магды, а потом протирает свои очки. В варианте, ушедшем в печать, Набоков избавляет нас от созерцания пугающих жестов, предлагая взамен поразмышлять над немой сценой, обозначенной выразительным знаком препинания, — вывернутой наизнанку дамской перчаткой<sup>32</sup>. Улика, возможно, приведет к поимке и наказанию ускользнувшей женщины, но при этом призрачная рука, которая демонстрирует читателю предметы в комнате, принадлежит не Магде. Это указующий перст «помощника режиссера», распоряжающегося судьбами тех, кто, возникнув на страницах набоковской прозы, переступает заветную черту текста — и жизни.

<sup>31</sup> В эпиграфе к «Анне Карениной» Толстой цитирует Послание Св. Павла к Римлянам, в котором Апостол ссылается на слова Господа (Рим. 12:19).

<sup>32</sup> Камера обскура. С. 393. Благодарю В. Полищук и А. Долинина за интересную дискуссию об этой перчатке (Набоковские чтения, 5 июля 2018 г., Санкт-Петербургский Музей В.В. Набокова).

## 3.

«Камера обскура» переписывалась неоднократно: текст журнальных публикаций отличается от отдельных изданий на русском языке, а книжный оригинал 1933 г. значительно расходится с англоязычным вариантом, переведенным самим автором<sup>33</sup>. Тем не менее, изменяя и дополняя роман, Набоков стремился сохранить его главный модус — кинематографичность, построенную на быстро чередующихся, насыщенных действием и диалогами эпизодах, а также на ярких, легко поддающихся режиссерской и актерской драматизации типажах<sup>34</sup>. Как и другие его ранние «кинороманы» — «Король, дама, валет» (1928) и «Отчаяние» (1934), «Камера» была написана отчасти из расчета на сбыт европейским киностудиям, с готовностью обрабатывавшим романские сюжеты в «движущиеся картины» на еженедельную потребу неизбалованному зрителю. Кроме того, Набоков, пристально следивший за развитием киноискусства, не мог не понимать беспрецедентных возможностей для объединения литературной репрезентации реальности с восприятием зрителей и героев, свойственных поэтике кинокадра. Испытывая непреодолимое влечение к тайным знакам присутствия творца в тексте — выпуклым зеркалам, в которых отражается пишущий портрет художник, подозрительно всеведущим повествователям<sup>35</sup>, — он увлекся миметическими перспективами киноромана о слепце, не способном видеть то, что стоглазая аудитория жадно поглощает *вместо* протагониста, а не *вместе* с ним, как это бывает обычно.

Бойд утверждает, что Набоков даже собирался разыграть на экране последнюю сцену в крошечной темноте — «будто подсмотренную невидящими глазами» героя. В результате должна была наступить «бессловесная тишина ненависти, нарушаемая лишь звуками ды-

<sup>33</sup> Яновский А. Примечания // Набоков В. Собрание сочинений русского периода: В 5 т. Т. 3. СПб., 2000. С. 743. О расхождении в текстах «Камеры обскура» и «Смеха в темноте» см.: Grayson J. Nabokov Translated: A Comparison of Nabokov's Russian and English Prose. Oxford and New York, 1977.

<sup>34</sup> См.: Appel A. Nabokov's Dark Cinema. Oxford and New York, 1974; Букс Н. «Волшебный фонарь» или «Камера обскура» — кинороман Владимира Набокова // Cahiers du monde russe et soviétique. 1992. Vol. 33. № 2–3. P. 181–205; Кузьменко Е.М. Латерна магика В. Набокова // Киноведческие записки. 1993/1994. № 20. С. 194–202; Янгиров Р. «Чувство фильма»: Заметки о кинематографическом контексте в литературе русского зарубежья 1920–1930-х годов // «Империя Н. Набоков и наследники»: Сб. статей / Под ред. Ю. Левинга, Е. Сошкина. М., 2006.

<sup>35</sup> См. об этом: Джонсон Д.Б. Миры и антимирсы Владимира Набокова. СПб., 2011.

хания, борьбы и двумя выстрелами»<sup>36</sup>. Подобный вариант концовки «Камеры» привел бы к усилению эффекта немого — наиболее выразительного, по мнению режиссеров 1920–1930-х гг., — кино. Устранив изображение и почти убрав звук, Набоков намеревался слить зрителя и героя, наблюдателя и действующее лицо, тем самым предоставив нам исключительную возможность взглянуть на мир Кречмара изнутри. Но и от этой идеи ему пришлось отказаться, ибо герой в черновой редакции «Камеры» действовал исходя из желания не просто отомстить, но и обрести утраченное им зрение в обмен на жизнь Магды, а задача писателя — творить, «отвергая мир очевидности, вставая на сторону иррационального, нелогичного, необъяснимого и фундаментально хорошего»<sup>37</sup>.

Иными словами, в этом романе, возможно, более, чем в других произведениях Набокова, существует зазор между двумя авторскими интенциями, который и позволяет обнаружить черновая редакция его концовки. Претендуя на кинематографичность, «Камера обскура» была рассчитана на восприятие некоего предполагаемого массового зрителя-читателя. В черновом варианте Набоков, по-видимому, стремился к усилению динамики фабулы, построенной на единстве поступков персонажей и авторской сверхзадачи — драматизировать нравучительность, облачить мораль в яркие одежды интриги. Но, редактируя и переписывая свой текст, он насытил «Камеру» приемами кодирования смыслов, свойственными его прозе в целом, а также символической многомерностью тем и мотивов. Подобное несоответствие придало книге двусмысленность, оно оказалось неожиданностью даже для наиболее прозорливых критиков. Возможно, поэтому Владислав Ходасевич, друживший с Набоковым и признавший его талант одним из первых, не пожалел резких слов, формулируя свое отношение к лежащей на поверхности романа сентенции: «Физическая слепота, поражающая героя точно в возмездие за ослепление нравственное, казалось бы, даже слишком аллегорически и слишком грубо наталкивает на избитую сентенцию: любовь слепа»<sup>38</sup>.

При написании данной рецензии Ходасевичем владела нелюбовь к «синематографу», которому он предписывал роль разрушителя эстетических ценностей прошлого. Приняв и оценив «Камеру обскура», он предпочел увидеть в ней актуальный комментарий к

<sup>36</sup> Бойд Б. Владимир Набоков. Русские годы. С. 430. Перевод с английского текста Бойда, приведенный выше, выполнен мной. — *О.В.*

<sup>37</sup> Набоков В. Лекции по зарубежной литературе. М., 1998. С. 472.

<sup>38</sup> Ходасевич В. О романе «Камера обскура» // Возрождение. 1934. № 3256, 3 мая. С. 3.

одурманиванию толпы дешевыми развлечениями, а не воплощение нравоучительной идеи об ослеплении влюбленного страстью или, что более важно, мысли об особом — пристальном и точном — видении как высшем благе. Поэтому гибель Кречмара не стала для Ходасевича метафизическим ключом к роману, он счел ее оправданием критической сверхзадачи Набокова, его духовной и социальной миссии:

Если в романе смерть героя кажется несколько поспешным и слишком внешне эффектным завершением фабулы (что, впрочем, отчасти и соответствует «синематографическому» ее развитию), то со стороны затронутых тем эта смерть представляется как нельзя более логичной. Вновь и вновь дело идет о смерти, грозящей всей нашей культуре.<sup>39</sup>

С точки зрения Ходасевича, Кречмар умирает потому, что любит кино, которое вскоре погубит остальных киноманов, а не потому, что автор милосердно дарует ему выход из «камеры» — тесного закоулка бытия, в который его загнала сначала страсть, а потом страдание. Тем не менее путь Кречмара в романе оказывается именно таким. Его смерть никак не связана с гибелью цивилизации; она уникальна и потому нелогична, символизирует спасение, а не крах. При этом, подобно Слепцову из раннего рассказа Набокова «Рождество», Кречмар успевает обнаружить лишь малую толику смысла в выпавшей на его долю трагедии. Слепцов заканчивает свою мысль о том, что будет завтра, словом «смерть», но бабочка, которая вслед за этим вылупляется из бережно хранимого его покойным сыном кокона, взмахивает крыльями «в порыве нежного, восхитительного, почти человеческого счастья»<sup>40</sup>. Кречмар, который надеется на «покой, ясность, освобождение от тьмы» в результате убийства Магды, обретает всё это лишь после собственной гибели. Задача читателя — распознать неосознанное героем и невысказанное повествователем, развернув виток повествования в сторону духовного просветления Кречмара, на которое указывает автор.

В опубликованной версии «Камеры обскура» возможность достижения Кречмаром высшего блага после смерти неочевидна. Поначалу Набоков демонстрирует нам, как сильно этот ценитель искусства привязан к цветам и оттенкам земного мира, его формам, бликам и полутеням — и одновременно как он близоруко проходит

---

<sup>39</sup> Там же.

<sup>40</sup> Рождество // Набоков В. Полное собрание рассказов. С. 189.

мимо посылаемых ему предупреждений об опасности, «знаков и символов», предзнаменований судьбы. Первая встреча с Магдой становится для Кречмара актом распознавания прекрасного живописного произведения в лице той, кто не имеет понятия ни о живописи, ни о красоте. В кинозале, куда Магда проводит его с фонариком, Бруно замечает «чудесный продолговатый блеск случайно освещенного глаза и очерк щеки, нежный, тающий, как на темных фонах у очень больших мастеров»<sup>41</sup>. Но из-за того, что Кречмар предпочитает угадывать в замеченном им «прелестно[м], мучительно прелестно[м] лице» уже знакомый образ<sup>42</sup>, а не принимать увиденное в его многозначности и несовершенстве, он в дальнейшем оказывается неспособным признать Магдины недостатки. Так, вместо порочности он видит в молодой берлинской распутнице раскрепощенность, вместо невежества — невинность. После смерти дочери Кречмару дарован редкий момент прозрения, но он не может воспользоваться даже им. Когда «судьба с ослепительной резкостью как бы заставила влюбленного опомниться»<sup>43</sup>, замороченное сознание вновь играет с ним злую шутку. Представив возвращение к жене в виде «тускло освещенного, длинного и пыльного коридора, где стоит заколоченный ящик или детская коляска, а в глубине сгущаются потемки», Кречмар чудесным образом воображает свое горькое будущее с Магдой, по ошибке спроецировав его на экран другой жизни<sup>44</sup>.

Набоков аккуратно и последовательно указывает читателю на неизбежность ошибок в восприятии Кречмара, постепенно обнаруживая, что Магда не столь красива, сколь юна и желанна, а тот, кто сравнил ее с мадонной Луини<sup>45</sup>, обознался, ибо уже давно страдал от «сокровенной, бессмысленной жажды обладания какими-то молоденькими красавицами, которых все равно никогда, никогда не коснешься»<sup>46</sup>. Однако, как в остросюжетном кинофильме, предъявляющем зрителю улики до того, как они становятся доступными действующим лицам, правда открывается Кречмару не сразу. Не осудив любовницу за подлые телефонные шутки, не заметив ее

<sup>41</sup> Камера обскура. С. 259.

<sup>42</sup> Там же.

<sup>43</sup> Там же. С. 334.

<sup>44</sup> Там же. С. 335. «Заколоченный ящик» намекает на финальную сцену романа, в которой Магда возится у дорожного сундука, стараясь его закрыть. При этом потемки, которые сгущаются в глубине «пыльн[ого] коридор[а]», скорее напоминают черновое окончание «Камеры» — «Все было как прежде, темно, бархатно темно», — а не опубликованную концовку романа, в которой Кречмар, погибая, видит яркие краски и осознает сущность своей слепоты.

<sup>45</sup> Кречмар называет глаза Магды «луиниевскими» в «Смехе в темноте» (с. 405).

<sup>46</sup> Камера обскура. С. 258

страсть к Горну, не увидев ничего порочного в неспособности Магды к состраданию, герой теряет способность сопоставлять желаемое с запретным и продумывать свои шаги. Тем самым он движется к гибели как бы вслепую, оказываясь профаном даже в сфере искусствования, в которой считался экспертом. Набоков лишь намекает на это в «Камере», дав в начале романа характеристику Кречмару как «знатоку живописи [...], человеку, очень, кажется, сведущему, но отнюдь не блестящему»<sup>47</sup>, но зато в «Смехе в темноте» профессиональная несостоятельность героя становится совершенно очевидной. Так, во время визита Горна в квартиру искусствоведа читатель обнаруживает, что часть купленных Кречмаром живописных шедевров была ловко подделана его соперником<sup>48</sup>. Лишь утратив зрение и осознав безнадежность своего положения, Кречмар неожиданно поймет и то, что его зоркость была иллюзией: «Специальностью Кречмара было в конце концов живописное любострастие. Лучшей его находкой была Магда»<sup>49</sup>.

Исходя из того, что незрячесть присуща герою романа изначально и лишь усиливается по ходу совершения им дурных поступков, тематическим фокусом «Камеры» надо признать не столько слепоту, сколько зрение: обостренное желанием, ослабленное одержимостью, поглощенное трагедией. Но если для Кречмара оно является моральным императивом, а его утрата — единственно ощутимой и потому невыносимой расплатой за грехи для Набокова, зрение в самой зоркой, объемной, пристальной его разновидности — основной инструмент построения многомерной повествовательной конструкции, во главе которой находится всевидящий автор-демиург. Играя на противопоставлении «камеры» как запечатлевающего реальность аппарата и темноты как условия его функционирования, Набоков совершенствует в «Камере обскура» прием совмещения слепоты героя и авторской пронизательности, который вскоре окажется одним из основных структурных признаков его прозы. Око, глаз, многоочитость<sup>50</sup> являются главным

<sup>47</sup> Там же. С. 254.

<sup>48</sup> Придя в дом Кречмара, Горн изучает коллекцию хозяина, видя «среди явных подделок» и замечательные полотна. Вдруг он «разглядел среди картин, висящих в гостиной, старую подружку» — написанную им самим копию картины XVII в., проданную искусствоведа вместо оригинала (Смех в темноте. С. 478).

<sup>49</sup> Камера обскура. С. 375.

<sup>50</sup> В стихотворении 1939 г. «Око» Набоков создает образ гигантского глаза, к которому человек оказывается «сведен» в ином мире, где «исчезла граница / между вечностью и веществом». Эволюция творческого метода Набокова, в частности, заключается в том, что способности «надмирного наблюдателя» проникать в сущность вещей и свойства погусторонней реальности в его прозе сближаются всё более тесно. См. об этом, в частности: *Barabtarlo G. Nabokov's trinity (On the movement of Nabokov's themes) //*



знаком авторского присутствия в романе, сама «кинематографичность» которого построена на чередовании точек зрения, углов восприятия, ракурсов, кругозоров.

Главный герой «Весны в Фиальте» говорит о себе: «[Р]аскрываюсь, как глаз, посреди города на крутой улице, сразу вбирая всё»<sup>51</sup>. За перемещением Пнина по лесным дорогам следит с обзорной площадки не совсем благодушный «доброжелатель», считающий с парапета имена уже побывавших на башне персонажей — от Вольфганга фон Гёте до Миранды из шекспировской «Бури», упомянутой далеко не случайно (это ей Просперо велит: «Бахромный полог подыми от глаз. / Скажи, что видишь там»)<sup>52</sup>. В «Камере обскура» кречмаровой близорукости, переходящей в ослепление, Набоков противопоставляет взгляд надмирного наблюдателя, способного не только пережить вместе с героем его трагедию, но и взглянуть на нее с божественных высот. Это не пресловутая «старуха, собирающая на пригорке ароматные травы», не пилот дирижабля, видящий ее с высоты, и даже не Аннелиза, которая испытывает чувство сильнейшего беспокойства в момент автомобильной катастрофы<sup>53</sup>, а некто, направляющий их взгляды долу и ввысь. В черновой редакции присутствие соглядатая незаметно, в то время как в окончательной версии романа именно он станет свидетелем выхода слепого Кречмара из темницы и будет сопровождать его в последний путь «по песку к синей, нет, к сине-красной, в золотистых прожилках, волне»<sup>54</sup>. Без него читатель не узнал бы о прозрении героя, не услышал бы его последний вопрос: «[Ч]то такое слепота? отчего я раньше не знал...»<sup>55</sup>

В черновом варианте окончания «Камеры» наблюдающий за действиями героя выступает во вполне привычной нам роли объективного повествователя: подобно зрителю в кинотеатре, которого Набоков однажды намеревался погрузить в полную темноту, он остается вместе с убийцей во мраке, где всё происходит на ощупь, а надежда испаряется вместе с отлетевшей душой Магды: «Радужное пятно исчезло. Он потер глаза под очка[ми], мокрыми пальцами — но пятно не вернулось». В окончательном варианте романа Кречмар, умирая, обретает способность «видеть краски», понимает,

---

Nabokov and His Fiction: New Perspectives, ed. by Julian W. Connolly. Cambridge and London, 1999. P. 114–115.

<sup>51</sup> Весна в Фиальте // Набоков В. Полное собрание рассказов. С. 421.

<sup>52</sup> Шекспир В. Буря / Перевод М. Кузмина. Акт 1, Сцена 2, ст. 409–410.

<sup>53</sup> Камера обскура. С. 364.

<sup>54</sup> Там же. С. 392.

<sup>55</sup> Там же.

что он прозрел («я же всё вижу»)<sup>56</sup>. В этот момент, как и в минуту столкновения автомобиля с телеграфным столбом<sup>57</sup>, между ним и повествователем возникает ощутимая дистанция, преодолеть которую не сможет ни один из них. Набоков дает нам понять, что путь героя только начинается — закончилась лишь работа автора-режиссера. Кречмар ступает по песку к воде, где, как и Иванова в рассказе «Совершенство», его ожидают ответы на мучительные вопросы, исцеление, обретение своего «я»<sup>58</sup>. В то же время автор отодвигает кинокамеру от лежащего на полу тела, словно напоминая читателю, что даже самому зоркому глазу в этом мире доступно далеко не всё.

#### 4.

В том, что в заключительном эпизоде «Камеры обскура» мы продолжаем следовать не только за главными персонажами романа, но и за созерцающим сцену авторским представителем, велика роль черновой редакции концовки. Создав поначалу сцену, в которой Кречмар приносит Магду в жертву своей незречести, Набоков был вынужден окончить роман нотой отчаяния: «бессловесная тишина ненависти» полностью поглощала героя. Но этот выбор означал не просто проклятие Кречмару: со смертью Магды весь мир романа погрузился бы во тьму. И хотя совпадение загубленных судеб и черноты погасшего экрана, возможно, оказалось бы эффектной кинонаходкой, такое повествование не смогло бы стать органичным элементом того, что Геннадий Барабтарло назвал «сочинением Набокова», а именно — совершенствования в поиске, формулировании, но также и сокрытии ответов на вопрос лишь о поверхностно видимой конечности жизни, которому писатель посвятил всю свою жизнь<sup>59</sup>. Именно благодаря набоковскому видению смерти как освобождения от тягот земного существования и прозрения души, его несчастным, одержимым, а иногда и преступившим моральную черту героям случается ощутить послесмертие как переход в мир ярких впечатлений, благожелательности, всеведения, отсутствия боли и страданий. Даже обманувший жену Пильграм получает возможность попасть в Конго и Суринам, к страстно любимым им бабочкам<sup>60</sup>, а Гумберту Гумберту открывается калитка, ведущая к

---

<sup>56</sup> Там же.

<sup>57</sup> Там же. С. 365.

<sup>58</sup> Совершенство // Набоков В. Полное собрание рассказов. С. 361

<sup>59</sup> *Барабтарло Г.* Сочинение Набокова. СПб., 2011.

<sup>60</sup> Пильграм // Набоков В. Полное собрание рассказов. С. 286–287.

тенистой аллее в райском саду, по которой он может прогуляться раз в год с милостивого позволения автора<sup>61</sup>.

Художественная реальность набоковских произведений состоит из нескольких ярусов, один из которых — мир иной, наделяющий тех, кто попадает в него, всеобъемлющим сознанием и более зорким видением. Читателю совсем не просто разобраться в этой сложной онтологии, и потому знаки авторского присутствия в прозе Набокова нередко служат указанием на возможность вознесения героя на новый уровень бытия. В «Приглашении на казнь» посланниками автора становятся не только бабочка, попадающая в камеру к осужденному, но и те, кого Цинциннат Ц. встречает при переходе из бутафорского мира в подлинный, — «существа, подобные ему»<sup>62</sup>. В романе «Под знаком незаконнорожденных» Адаму Кругу мир его создателя открывается в момент смерти, дабы приютить истерзанную душу философа. Возможно, и Хэйзел Шейд оказывается в надмирной среде, из которой она вместе с автором влияет на создание как отцовской поэмы «Бледный огонь», так и кинботовских комментариев к поэтическому тексту<sup>63</sup>.

Набоков искусно скрывает прием перехода из земного мира в реальность послесмертия, заставляя читателей отыскивать связи между сознанием подразумеваемого творца и открывающейся герою потусторонностью, а также между своим мастерством и гениальностью Создателя, который сумел сотворить и изысканные контрапункты в природе и судьбах, и блаженство их постижения, и, вместе с тем, «нечто, не совсем поддающееся определению».<sup>64</sup> Поэтому, редактируя «Камеру обскура», он укрупняет те элементы повествования, которые подчеркивали зависимость будущего Кречмара — его попадания в целительное и благое инобытие — от нашей способности объединить несколько тематических цепочек и, выявив их значение, увидеть в тексте знаки не отчаяния, а надежды. В частности, в окончательных редакциях указания на спасение Кречмара содержатся в частом упоминании синего цвета и его оттенков. Так, в «Камере» умирающий герой мысленно движется «по песку к синей, нет, к сине-красной, в золотистых прожилках,

<sup>61</sup> Об этом утверждении, сделанном в авторском предисловии к переводу «Отчаяния» на английский язык (*Nabokov V. Despair*. New York, 1989. P. VIII), речь также пойдет ниже.

<sup>62</sup> Приглашение на казнь // Набоков В. Собрание сочинений русского периода: в 5 т. / Сост. Н.И. Артеменко-Толстой. Т. 4. СПб., 2000. С. 187.

<sup>63</sup> См.: *Бойд Б.* «Бледный огонь» Владимира Набокова: Волшебство художественного открытия / Пер. с англ. С. Швабрина. СПб., 2015. С. 425–427.

<sup>64</sup> Память, говори // Набоков В. Собрание сочинений американского периода: в 5 т. Т. 5. СПб., 2002. С. 434.

волне»<sup>65</sup>, а в «Смехе в темноте» ковер у его ног «выпятился горбом [...] как застывшая волна»<sup>66</sup>. Мотив синевы в авторском переводе на английский становится синонимом прозрения («Какое блаженство видеть голубизну. Я никогда не представлял себе, что такое настоящий, истинно голубой цвет», — думает Альбинус перед смертью)<sup>67</sup>. Даже к «ядовито-душистому теплу», исходящему от Магды-Марго, примешивается многообещающий запах духов «Синий час» (“L’heure bleu”), указывающих на час просветления героя<sup>68</sup>.

Эти усиливающиеся наплывы голубизны не просто отсылают читателя к образам сине-золотого рая (например, у любимого Набоковым Гумилева: «Только любовь мне осталась, струной / Ангельской арфы взывая рая, / Душу пронзая как тонкой иглой, / синими светоми рая»)<sup>69</sup>, но и позволяют нам замкнуть представления Кречмара о совершенстве с тем, что уготовано ему после смерти. В живописи Кречмар особенно любил реставрацию — процесс воссоздания светлого образа из мрака забвения: «[...]старый лак обращается в пыль, [...] под фланелевой тряпкой, смоченной скипидаром, исчезает грубая, черная тень и вот расцветает баснословная красота — голубые холмы, излучистая восковая тропинка, маленькие пилигримы...»<sup>70</sup>. Вводя в текст окончательной редакции «Камеры» мотивы райской благодати («блаженство видеть голубизну»), Набоков предлагает нам связать возвращение герою зрения после смерти с идеей воскресения как реставрации картины жизни Кречмара, а также начала им нового пути, паломничества к «баснословной красоте», по-видимому, ранее не вполне воспринимаемой им.

Предложения изменить концовку «Камеры» или сетования по поводу того, что история Кречмара могла бы закончиться иначе, раздавались неоднократно. После выхода в свет первого английского перевода романа Набоков встречался в Лондоне с Фрицем Кортнером, австрийским евреем, прежде весьма успешным немецким актером, который эмигрировал в Англию при приходе Гитлера к власти. Кортнер предложил ему экранизировать «Камеру» и даже сам взялся писать сценарий. Условием постановки, тем не менее, было внесение поправок в заключительную сцену. Отчитываясь жене о встрече с актером 27 февраля 1937 г., Набоков цитировал кортнеровскую версию финала:

<sup>65</sup> Камера obscura. С. 392.

<sup>66</sup> Смех в темноте. С. 564.

<sup>67</sup> Там же.

<sup>68</sup> Там же.

<sup>69</sup> Канцона первая // Гумилев Н. Костер. Берлин, 1922. С. 39.

<sup>70</sup> Камера obscura. С. 294.

Прочел мне два version'a «Камеры» — ужасающих, по-моему. Кречмара вылечивает окулист, но он, возвратившись, скрывает от Магды свое прозрение и, притворяясь слепым, накрывает изменницу. Завтра опять встречаюсь, чтобы договориться окончательно об условиях. Он настроен крайне оптимистически, — но нес вообще страшную ахиною.<sup>71</sup>

Благодушно посмеявшись над Кортнером в письме к Вере Евсеевне («Он, по-моему, набитый дурак, но симпатичный»)<sup>72</sup>, в 1940–1950-е гг. Набоков, тем не менее, не оставлял попыток продать авторские права на «Камеру» кинопродюсерам. Но хотя несколько студий, действительно, приобрели опцион на эту книгу, ни одна из них не сумела превратить ее сложную повествовательную ткань в игру света и тени, голоса и жеста. Возможно, не раз удивляясь слепоте критиков и режиссеров, в чем-то совпадающей с незрячестью его главного персонажа, Набоков ни разу не согласился изменить основной сюжет, лежащий в окончании романа. Он невзлюбил перевод Уинифред Рой, выполненный для лондонского издательства «Джон Лонг», назвав его «рыхлым, бесформенным, полным ошибок и пропусков, лишенным живости и упругости»<sup>73</sup>. Переводя роман собственноручно, он попутно переделывал целые сцены, сочиняя новые имена для главных героев: почти полностью переписал первую и двадцать восьмую главы и заменил описание писателем Зегелькранцем романа Магды с Горном в густом, нарочито пародийном прустовском пассаже на более короткое сообщение Удо Конрада о вульгарном разговоре двух любовников<sup>74</sup>. Но конец романа в «Смехе в темноте» по сути остался прежним. Добавились лишь многозначительные детали (такие, например, как сравнения Магды с мифическим чудовищем, а комнаты, в которой совершается убийство, с морским побережьем)<sup>75</sup> и прямое указание на режиссера, якобы предлагающего читателю «заметки [...] к последней немой сцене»<sup>76</sup>. Эти сдвиги свидетельствуют, что надежда увидеть своих

<sup>71</sup> Набоков В. Письма к Вере. СПб., 2017. С. 296.

<sup>72</sup> Там же.

<sup>73</sup> Nabokov V. Selected Letters: 1940–1977 / Ed. Dmitri Nabokov and Matthew J. Bruccoli. New York, 1989. С. 13.

<sup>74</sup> Grayson J. Nabokov Translated. С. 25–29; Люксембург А. Примечания // Набоков В. Собрание сочинений американского периода: в 5 т. Т. 2. СПб., 2008. С. 653–655.

<sup>75</sup> «Альбинус вцепился во что-то живое, и это живое существо ужасающе-истонно закричало, словно рожденное кошмаром чудовище, корчащееся от шекотки по вине другого такого же — своего двойника. Рука, в которую он вцепился, всё же вырвала пистолет, и он почувствовал, как ствол вонзился в бок; и одновременно со слабым хлопком, раздавшимся, похоже, где-то в неимоверной дали, в ином мире, что-то укололо под ребро, от чего перед глазами возникло ослепительное сияние» (Смех в темноте. С. 563. Курсив мой — О.В.).

<sup>76</sup> Там же. С. 564.

героев на экране у Набокова не пропадала, но с каждой новой редакцией он всё крепче брал бразды киновоплощения романа в свои руки, отменяя вмешательство в текст не очень вдумчивых доброжелателей.

Последний раз посягательство на концовку «Камеры» состоялось спустя двадцать лет после выхода в свет рецензии Ходасевича. В 1954 г. друг Набокова Эдмунд Вилсон прочитал роман по-русски и нашел его «слишком абсурдным для ужаса или трагизма и при этом [...] слишком неприятным, чтобы быть смешным»<sup>77</sup>. Вторя Кортнеру, Вилсон предпочел убийство Магды в финале: «Я думал, что у несчастного героя разовьется цветной слух и он обнаружит местонахождение девчонки, услышав ее красное платье или что-то в этом роде»<sup>78</sup>. И хотя Набоков ценил этого пронизательного и в ту пору широко читаемого литературоведа, он предпочел никак не отреагировать на замечание Вилсона о «Камере». Их дружба распалась в прах десятью годами позже и по совсем другому поводу, а именно — из-за «непостижимой непостижимости [Вилсоном] пушкинского и набоковского Онегина»<sup>79</sup>.

Заметив в романе «абсурдность», но проглядев его трагизм, Вилсон как будто комментировал не прочитанное им набоковское произведение, а его несостоявшуюся версию, к которой тяготел, не будучи знаком с ней. Как видно из трансформации, проделанной с фабулой самим автором, ужас присущ отвергнутой концовке «Камеры», приводящей Кречмара к окончательной гибели, а не опубликованному варианту, позволяющему герою сделать шаг к исцелению души и обретению новой жизни по ту сторону романного горизонта. Заметить это можно, не только сравнивая две версии окончания, но и сопоставляя редакции «Камеры обскура» с другими произведениями, завершающимися гибелью героя. Например, указывая в черновике «Камеры» на сгустившийся мрак («всё было как прежде, темно, бархатно темно»), Набоков явным образом замыкает круг слепоты и отказывает Кречмару в метафизическом выходе из него. При этом он вычеркивает из заключительного предложения слова «коварно» и «безгранично [темно]», характеризующие сгустившуюся кречмарову темноту, убирая тем самым напоминание о недоброй «вечности», предназначенной другому его персонажу — заигравшемуся в шахматы и потерявшему всякую связь с человеческой жизнью Лужину. Последнее предложение «Защиты Лужина», описывающее самоу-

<sup>77</sup> Dear Bunny, Dear Volodya: The Nabokov-Wilson Letters, 1940–1971 / Ed. by S. Karlinsky. Berkeley and Los Angeles, 2001. P. 320.

<sup>78</sup> Там же.

<sup>79</sup> Там же. С. 372.

бийство героя, содержит синонимичные понятия и эпитеты: «Там шло какое-то торопливое приготовление: собирались, выравнивались отражения окон, вся бездна распадалась на бледные и *темные* квадраты, и в тот миг, что Лужин разжал руки, в тот миг, что хлынул в рот стремительный ледяной воздух, он увидел, какая именно вечность *угодливо* и *неумолимо* раскинулась перед ним»<sup>80</sup>. Александр Иванович не просто кончает с собой: он возвращается в страшную реальность, которая породила и его самого, и его безумие. Так же и Кречмар, убивающий Магду в черновой версии «Камеры», не погибнув в буквальном смысле, оказывается возвращенным в безграничную черноту, коварно подстергавшую его у последней черты.

## 5.

Помимо метафизической безысходности, уготованной Кречмару после убийства Магды, отвергнутый вариант окончания романа содержал еще один сюжетный ход, неприемлемый с точки зрения набоковской нарративной этики. Перечитаем еще раз эпизод, в котором герой уничтожает героиню: Кречмар стреляет в Магду четыре раза, потом бьет свою жертву стволом браунинга по лицу и с размаху падает на нее, чтобы ошупью убедиться в ее смерти. Под руками у него — тело некогда любимой женщины, но он не чувствует к ней ни влечения, ни жалости: «Под его ладонями всё было мокрое и теплое, ее гладкий живот, грудь, и особенно лицо, какая-то каша». Сочиняя эту сцену, Набоков добивался интенсивности переживания ужаса не героем, который уже не способен на чувства, а читателем и, возможно, зрителем, воспринимающим реальность за Кречмара. Он вычеркнул фразу «она вдруг дернулась и потом застыла», изображавшую чудовищные прикосновения к ранам еще живого человека, но не побоялся показать нам руки убийцы — карающие, ищущие и при этом такие же незрячие, как и его глаза. Сначала, после выстрела в упор в упавшую на колени Магду, «что-то брызнул[о] ему в руку». Потом мы видим, как ладони Кречмара движутся вдоль еще теплого тела. Наконец герой протирает очки мокрыми от крови пальцами. Когда его начинают хватать ворвавшиеся в комнату люди, читатель воспринимает появление в комнате других с облегчением не потому, что Кречмар опасен и его необходимо задержать, а потому, что «чьи-то руки, множество рук» не оставляют мокрых красных отпечатков.

<sup>80</sup> Защита Лужина // Набоков В. Собрание сочинений русского периода: в 5 т. Т. 2. СПб., 1999. С. 465. курсив мой — *О.В.*

Обилие кровавых деталей в черновой концовке позволяет воспринять описанную в ней трагедию не просто как акт расплаты за содеянное, но и как бессмысленное убийство. Указания на допустимость такой интерпретации содержатся в двадцать восьмой главе романа, насыщенной аллюзиями к двум шекспировским пьесам — «Отелло», в которой героиня погибает, будучи оклеветанной перед ревнивым мужем, и «Гамлет», в которой Офелия впадает в умопомешательство, вызванное обращением с ней мужчин, сначала мечтающих, по словам Вирджинии Вулф, отразиться в ее зеркале, а потом это зеркало разбивающих<sup>81</sup>. И хотя в окончательной редакции роль убийцы переходит от Кречмара к Магде, а смерть героя обретает метафизический смысл, роман остается пронизанным темой ревности и связанного с ней кровопролития. Из-за того, что на всем его протяжении главный герой порывается застрелить героиню, его собственная смерть оказывается сюрпризом для читателя или, скорее, загадкой с несколькими вариантами ответа. В дальнейшем фабула с секретом-аллюзией проявится в другом романе Набокова, основанном на тех же тематических опорах, что и «Камера обскура»: страсти, ревности и мести. В «Лолите» автор не просто вернется к уже разработанному в «Камере» приему включения в повествование мотива, вызывающего у читателя ожидания гибели героини, но и завершит роман сценой убийства Гумбертом Куильти, содержащей в себе прямые реминисценции к черновой и окончательной редакциям «Камеры».

В «Камере обскура» Набоков начинает готовить читателя к заключительной сцене заранее. О том, что Кречмар способен уничтожить возлюбленную из ревности, мы узнаем из самых первых его размышлений ней: «Нельзя же в самом деле взять браунинг и застрелить незнакомку только потому, что она приглянулась тебе», — думает искусствовед о своей — пока случайной — знакомой<sup>82</sup>. Эта же мысль посещает его после возвращения Магды со встречи с братом Отто, пригрозившим ей шантажом. Опуская и изменяя подробности свидания, Магда стремится рассказать любовнику о своем несчастном детстве и жизни после бегства из дома; она начинает рассказ с утверждения: «Ты меня теперь бросишь»<sup>83</sup>. Для Бруно ее слова кажутся вступлением к признанию в неверности.

<sup>81</sup> Офелия разбилась, как зеркало, пишет Вулф, потому что утратила «волшебную и сладостную власть отражать фигуры мужчины в двойную величину супротив естественной» (*Woolf V. A Room of One's Own*. San Diego, 1989. P. 36).

<sup>82</sup> Камера обскура. С. 256.

<sup>83</sup> Там же. С. 297.



«Что ж? Застрелю», сказал он про себя и уже совсем спокойно повторил: «Что случилось, Магда?»<sup>84</sup>

В следующий раз Кречмар готов убить свою юную содержанку в Сольфи после того, как Зегелькранц прочитал ему рассказ, содержащий описание ее фривольного разговора с Горном<sup>85</sup>. Наконец, в тот момент, когда Макс приезжает в Швейцарию, чтобы навестить слепого шурина, и обнаруживает рядом с ним голого карикатуриста, Кречмар хватается за пистолет в кармане пальто, чтобы, приблизившись к Магде, застрелить ее. Он умоляет Макса вызвать Магду на встречу с единственной целью: «[...] 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»<sup>86</sup>.

Намек на предполагаемое убийство содержится еще в одном предваряющем заключительную сцену эпизоде, а именно, в рассказе ничего не подозревающего Зегелькранца в двадцать восьмой главе. Талантливый писатель, но недалекий и несмелый человек, Зегелькранц жадно впитывает пестроту жизни, перерабатывая в текст всё случайно подсмотренное и подслушанное. Описывая разговор изменницы с Горном, он переносит место действия рассказа из вагона поезда в приемную зубного врача, который вот-вот причинит его повествователю невыносимую боль<sup>87</sup>. Сама фигура дантиста символична: это был «высокий, страшно худой врач с темными кругами у глаз, — сущий мemento мори»<sup>88</sup>. Еще более знаменательны движения и мысли Германа, невольно наблюдающего любовную сцену и при этом предвкушающего удаление больного зуба:

Герман ринулся к нему, хотя знал, что суется не в очередь, и, несмотря на курики, покрики, мemento, раздавшиеся в приемной, проник в кабинет, где против окна стояло воскресное, и которого, которые на блеск инструментов, почти на зубные, любовные постучу-постуча из-за жужжащего, которые перед которыми малиновое небо, большое, энное и прежде того то же что и то, и внизу, и на зу, и тараболь, это было ийственно...<sup>89</sup>

<sup>84</sup> Там же.

<sup>85</sup> Там же. С. 357–360.

<sup>86</sup> Там же. С. 388.

<sup>87</sup> Десятилетия спустя сюжет с любовниками, встречающимися в приемной у врача, переключает в седьмую главу «Пнина».

<sup>88</sup> Там же. С. 356.

<sup>89</sup> Там же.

Лечение у зубного врача болезненно («тараболь») и похоже на смерть («ийственно»), но благодаря игре воображения повествователя зубной врач всего лишь заставляет пациентов помнить о смерти («мemento мори»). В его кресле можно избавиться от страданий — не умереть, а возродиться («воскреслое»). Напоминание о смерти и воскресении в рассказе Зегелькранца как нельзя кстати: с этой минуты безусловная любовь Кречмара к Магде обернется яростью и подозрительностью. Несколько часов спустя эти убийственные чувства приведут героя к аварии на краю обрыва, физической слепоте, отчаянию. Он «воскреснет» лишь в момент собственной гибели, испытывая боль, похожую на зубную («[...]как хорошо видеть краски, льются они, льются, *наполняют рот*»)<sup>90</sup>.

Уловив лишь одну часть истории Зегелькранца, но упустив предупредительные знаки, разбросанные по полю его цветистого рассказа, Кречмар бросается в отель, чтобы отомстить Магде за неверность. Он жестами вызывает ее из сада к себе в номер. Завершив пантомиму, «Кречмар тотчас отошел от окна и, присев на корточки, отпер чемодан, поднял крышку, но, вспомнив, что искомое не там, пошел к шкапу и сунул руку в карман автомобильного пальто»<sup>91</sup>. Уже в этой предварительной сцене мести Набоков формирует единство антуража, собирая предметы, которые будут окружать героев в конце романа<sup>92</sup>. Даже чемодан или похожий на него предмет вновь появится в заключительном эпизоде — правда, не в черновой его версии. В «Камере обскура» это «щегольской сундучок с цветной наклейкой: Сольфи, Отель Адриатик», в «Смехе в темноте» — «щегольской сундучок с цветной наклейкой: “Ружинар, отель ‘Британия’”»<sup>93</sup>. Он переживет одного из своих владельцев и будет оставлен автором на месте смерти героя как указание на новое путешествие Кречмара, в котором ему уже не понадобится багаж.

Но пока нам явлено не убийство, а его репетиция. Кречмар потрясает пистолетом; Магду спасает ее способность к убедительному вранью и всё еще бесшабашная, дерзкая уверенность в своей неуязвимости:

<sup>90</sup> Там же. С. 392. Курсив мой. — О.В.

<sup>91</sup> Там же. С. 357.

<sup>92</sup> Совпадение эпизода предотвращенного Магдой убийства из ревности с финальной сценой романа особенно заметно в черновой редакции «Камерь». В ней Кречмар отправляется убивать любовницу в автомобильном пальто, а жесты ревнивца из окна повторены героиней, тянущейся к задвижке оконной рамы, чтобы позвать на помощь.

<sup>93</sup> Камера обскура. С. 392; Смех в темноте. С. 564.

Он тряхнул ее так, что затрещал стул. Она схватилась за решетку кровати и стала смеяться.

«Пожалуйста, пожалуйста, убей, — сказала она. — Но это будет то же самое, как эта пьеса, которую мы видели, с чернокожим, с подушкой...»<sup>94</sup>

Реминисценция из «Отелло» — знак Магдиного невежества, но для читателя указание на мавра, задушившего Дездемону, оказывается не только комической разрядкой, но и прогнозом: убийство должно свершиться, и, скорее всего, будет убит невиноватый. Чуть позже Магда снова сошлется на Шекспира, назвав Зегелькранца Розенкранцем<sup>95</sup>. И хотя она вновь не осознаёт весомости своей случайной отсылки, появление в тексте «Камеры» имени персонажа, который у Шекспира шпионит за Гамлетом и потом несет суровое наказание за свое подсматривание, угодничество, криводушие и неверность, служит еще одной подсказкой читателю. Будучи послан в Англию с письмом короля, тайно повелевающего уничтожить принца, Розенкранц не ведает, что Гамлет подменил послания, и казнят Гильденстерна и его самого. Размышляя о его участи, мы можем догадаться, что и в «Камере обскура» умереть должен не тот, кого собираются убить.

О репетициях убийства и преломлении мотива мести в «Камере обскура» неоднократно писали, прочитывая «обманный ход» в набоковских аллюзиях на такие произведения, как «Кармен», и утверждая, что «суть обмана раскрывается лишь в последней главе»<sup>96</sup>. Но в чем, собственно, заключается эта суть? Черновая концовка окончания романа позволяет найти ответ и на этот вопрос. Если в черновой редакции и присутствовали реминисценции из других литературных произведений о ревности и мести, убийство неверной героини в конце «Камеры» стало бы прямым повторением уже избитого сюжета и, кроме того, не позволило бы Набокову искусно обыграть заглавие романа, содержащее намек на трансформацию образа, смену угла зрения, оптическую иллюзию<sup>97</sup>.

Редактируя роман, Набоков заменил прямое цитирование на сложный трюк с обманом читательских ожиданий. Как и в «Гам-

<sup>94</sup> Камера обскура. С. 358.

<sup>95</sup> Там же. С. 360.

<sup>96</sup> Люксембург А. Примечания. С. 658. См. также: Яновский А. Примечания. С. 749.

<sup>97</sup> В предыдущем «немецком» романе Набокова сладострастная и расчетливая женщина наказана за подобное преступление смертью: Марта Драйер сгорает от пневмонии, не успев погубить мужа и начать новую жизнь с любовником (Король, дама, валет // Набоков В. Собрание сочинений русского периода: в 5 т. Т. 2. СПб., 1999. С. 298–304).

лете», в окончательной версии «Камеры» совершается подмена предполагаемой жертвы; как и в «Отелло», в результате убийства из ревности погибает тот, кого неудержимо ревновали. Таким образом, в окончательной редакции «Камеры обскура» ссылки и на Шекспира, и на Мериме содержат ключ к финалу романа, играя при этом пародийную роль: подобно образу реальности, проникающему в светонепроницаемый ящик через крохотное отверстие в стенке, заимствованный сюжет переворачивается у Набокова с ног на голову.

## 6.

Из всех больших прозаических произведений Набокова только два содержат подробные описания охоты вооруженного ревнивца за своей жертвой<sup>98</sup>. При этом «Лолита» — еще один набоковский перевертыш *par excellence*, где тема убийства из ревности трансформируется в повествование о попытке искупления вины, которая, тем не менее, приводит к гибели всех участников любовно-криминальной драмы. То, что роман, опубликованный на английском в 1955 г. и в авторском переводе на русский в 1967, наследует «Камере обскура» и в разработке фабулы, в основе которой лежит страсть зрелого мужчины к юной девушке, и в некоторых подтекстах (например, аллюзиях к «Кармен»), было отмечено давно<sup>99</sup>. Однако крепкие узы, связывающие оба текста, становятся особенно заметны при сравнении окончательной редакции и чернового окончания «Камеры» со сценой убийства Гумбертом Клэра Куильти. Благодаря этому сопоставлению у нас в руках, возможно, оказывается еще один «ключ», отпирающий тайники «Лолиты», а также разгадка того, почему черновая версия концовки «Камеры» сохранилась среди набоковских рукописей, несмотря на все переезды<sup>100</sup>.

На связь романов указывает, во-первых, кинематографичность обоих повествований. Культи — автор пятидесяти двух сценариев, и в сцене своей смерти он словно бы участвует в написанной им самим кинодраме. Так, Гумберт считает, что в своих репликах Куи-

<sup>98</sup> Убийство Шейда в «Бледном огне» если и имеет дело с ревностью, то иного рода. Во «Взгляни на арлекинов!» от руки ревнивца погибает жена героя-повествователя, но сцена убийства не подробно (*Набоков В. Взгляни на арлекинов! / Пер., примеч. А. Бабикина. Изд. 4-е, испр. и доп. СПб., 2016*).

<sup>99</sup> *Appel A. The Annotated Lolita. New York, 1970; Kuzmanovich Z., Diment G. Approaches to Teaching Nabokov's Lolita. Modern Language Association of America, 2008.*

<sup>100</sup> Термин «ключ» был введен в набоковедение Карлом Проффером, автором книги «Keys to Lolita» (1968), раскрывающей часть литературных, фольклорных и культурных подтекстов романа (Ключи к «Лолите» / Пер. с англ. и предисл. Н. Махлаюка и С. Слободянюка; Послесл. Д.Б. Джонсона. СПб., 2000).

льти подражает «типу глупого “гангстера” в кино», а после ранения его ноздри начинают испускать «тот судорожный храп, которого не было на звуковой дорожке [...] кинодраки»<sup>101</sup>. Во-вторых, налицо схожие подробности обстановки, в которой происходит убийство. В «Лолите» к ним относятся двери, которые либо запирает Гумберт, либо тянут на себя соперники<sup>102</sup>; окно, к которому Куильти безуспешно пытается пробраться<sup>103</sup>; наконец, небольшой сундук, где хранится оружие («он сделал тщетную попытку открыть ногой морского вида сундучок, подле рояля»)<sup>104</sup>. В-третьих, оба произведения содержат эпизоды с посещениями дантиста, которые ассоциируются с насильственной смертью. В «Камере» это встреча двух любовников у зубного врача, описанная Зегелькранцем, и мотив боли, «наполня[ющей] рот» погибающего Кречмара<sup>105</sup>; в «Лолите» — визит к рэмздэльскому дантисту, дяде Куильти, который, сам того не желая, сообщает Гумберту адрес племянника и, тем самым, способствует его «казни»<sup>106</sup>.

Основной же нитью, тянущейся от «Камеры» к набоковской «бедной девочке», являются мотивы слепоты и прозрения: как и Кречмар в черновой редакции романа, Гумберт совершает преступление неуклюже, медлительно, порой на ощупь, — словно бы вслепую, — а доведя задуманное до конца, не испытывает облегчения.

Набоков посылает нам сигнал о том, что «Камера обскура» выступает прототекстом «Лолиты», вкладывая в уста Гумберта косвенное упоминание названия романа: в английском тексте он называет своего соперника “Clare Obscure”<sup>107</sup>. Это прозвище-Оксюморон можно расшифровать как Клэр Неясный, Смутный, или Безвестный. Но можно и вспомнить, что “Clare Obscure” прочитывается как переложение на английский итальянского термина “chiaroscuro” («светотень»)<sup>108</sup>. Таким образом, автоцитата является еще и указанием на профессию героя «Камеры». Хотя слово “chiaroscuro” произнесено в адрес Куильти, Набоков приглашает нас не столько задуматься об отношении драматурга к этому термину, сколько сравнить Кречмара

<sup>101</sup> Лолита // Набоков В. Собрание сочинений американского периода: в 5 т. Т. 2. СПб., 2008. С. 362, 368.

<sup>102</sup> Там же. С. 359, 368–369.

<sup>103</sup> «Он шагал по галерее, окровавленный и важный, высккивая открытое окно, качал головой и все еще старался уговорить меня не совершать убийства» (Там же. С. 369).

<sup>104</sup> Там же. С. 356.

<sup>105</sup> Камера обскура. С. 356, 392.

<sup>106</sup> Лолита. С. 356.

<sup>107</sup> *Nabokov V. The Annotated Lolita / Ed. Alfred Appel, Jr. New York, 1991. P. 306.*

<sup>108</sup> *Meyer P. Lolita and the Genre of the Literary Double: Does Quilty Exist? // Wesleyan University, WesScholar, Division III Faculty Publications (January 2009). URL: <http://wescholar.wesleyan.edu/div3facpubs/305> (accessed 01.10.2018).*

и Гумберта как героев, напрямую заявляющих о своей причастности к изобразительному искусству. Глаз первого профессионально натренирован на различение градаций светлого и темного, однако страсть лишает его этой способности, а ревность, доведя до полной слепоты, побуждает взяться за браунинг. Гумберт тоже считает себя ценителем красоты, причем красоты особого рода, и полагается в основном на зрение в своем поиске «сказочно-странной грации, [...] неувимой, переменчивой, душеубийственной, вкрадчивой прелести» нимфеток<sup>109</sup>. Но страсть и его наделяет моральной слепотой, подталкивает к убийству и заводит в камеру, на этот раз — тюремную. Кречмар после смерти, возможно, перенесется на голубые просторы одного из любимых им произведений живописи. Гумберт умирает, надеясь на «тайну прочных пигментов» и «спасение в искусстве»<sup>110</sup>.

Сопоставление концовок двух романов позволяет заметить множество других параллелей между ними. Сцена убийства Куильти и следующие за ней сцены ареста и эпилог (часть II, главы 35 и 36) начинаются с признания Гумберта, которое вполне можно отнести к действиям Кречмара, целящегося в Магду, но погибающего от ее руки: «Палач я неопытный и могу дать маху»<sup>111</sup>. При этом вся тридцать пятая глава, подобно задуманной Набоковым киноверсии «Камеры», предполагавшей погрузить зрителя в крошечную темноту, насыщена мотивами мрака и беспросветности. Так, еще не проснувшийся дом Куильти похож на темный ящик, в который Гумберт проникает с первым лучом света: «Я последовал за ним в вестибюль. Полукоткрыв и рот и входную дверь, он посмотрел в солнечную щель, как человек, которому показалось, что он слышал неуверенного гостя, позвонившего и потом удалившегося»<sup>112</sup>. По мнению Гумбер-

<sup>109</sup> Лолита. С. 26. Подобно Кречмару, Гумберт поначалу гордится своим зрением как способностью улавливать тончайшие нюансы красоты, скрытые от глаз простых смертных. Его страсть к маленьким девочкам и, как он полагает, безмерная любовь к Лолите основаны в первую очередь на зрительных ощущениях: наслаждении рыжеватыми оттенками волос и ресниц, очерком скул, нежными трещинками на губах, пушком на коже. Но Набоков начинает посмеиваться над слепотой своего героя уже в начале романа. Приняв фальшивую ребячливость своей невесты за подлинную, Гумберт оказывается в тисках пошлейшего брака, из которых он также выбирается вслепую — Валентина уходит от Гумберта к Максимовичу, с которым прежде безнаказанно ему изменяла (с. 39-42). Кроме того, герой, который всё время подглядывает за девочками-«нимфетками», нередко оказывается в нелепых ситуациях из-за своего вуайеризма. Так, одним из разочарований его жизни становится постройка в Бердслее забора между школьным двором, где собираются несовершеннолетние красавицы, и дорогой, просматривавшейся из его окна (с. 220). О слепоте Гумберта см.: Александров В.Е. Набоков и поугусторонность. Метафизика, этика, эстетика / Пер. с англ. Н. А. Анастасьева. СПб., 1999.

<sup>110</sup> Лолита. С. 376.

<sup>111</sup> Там же. С. 358. Курсив мой. — О.В.

<sup>112</sup> Там же. С. 359-360.

та, непроницаемый мрак царит как в доме, так и в голове Куильти. В частности, сознание драматурга просветляется не сразу, а лишь после упоминания имени Лолиты: «Какая-то тень настороженного разумения заглелась в его глазах, придав им подобие жизни»<sup>113</sup>.

Гумберт считает, что приступает к уничтожению Куильти в здравом уме, трезво просчитав исход совершаемого преступления. Смерть соперника должна не только утолить его боль, но и порадовать глаз: «нестерпимой отрадой» для него станет само созерцание убитого<sup>114</sup>. Пока же ему нравится «скользить всею сотней глаз по его лиловым шелкам и косматой груди, предвкушая пробоины и руду, и музыку мук...»<sup>115</sup>. Тем не менее взгляд Гумберта вскоре утрачивает остроту и пристальность. Подробности бытия постепенно ускользают от него, а сам мир распадается на призрачные пласты. Сравнивая эту деградацию с происходящим в «Камере», мы замечаем знаменательную деталь: тогда как Кречмар отправляется убивать Магду, полностью потеряв зрение и полагаясь на осязание, слух, обоняние и память, Гумберт начинает «слепнуть» в момент убийства, постепенно переходя к общению с миром на слух и на ощупь. Например, уничтожив Куильти, он назовет ощущения от езды на автомобиле по встречной полосе «щекоткой “распространенного осязания”»<sup>116</sup>, а воспоминание о пронизанном раскаянием наблюдении за играющими детьми с вершины холма опишет как необыкновенное звуковое впечатление:

Но даже ярче, чем эти встречные, безмолвно радовавшиеся краски — ибо есть цвета и оттенки, которые с умилением празднуют свои встречи, — *ярче и мечтательнее на слух, чем они для глаза*, было воздушное трепетание сборных звуков, не умолкавших ни на минуту при восхождении своем к гранитной полке, на которой я стоял [...] <sup>117</sup>.

<sup>113</sup> Там же. С. 361.

<sup>114</sup> Там же. С. 361.

<sup>115</sup> Там же. С. 360–361.

<sup>116</sup> Там же. С. 372.

<sup>117</sup> Там же. С. 374. Набоков помещает Гумберта на вершину холма, дабы подчеркнуть контраст между низменностью его прежних желаний и новым, благородным и приподнятым, ощущением утраты и сострадания. Возвышаясь над собой и своим прошлым, герой как бы обретает черты надмирного наблюдателя, не участвующего в действии, но глубоко переживающего происходящее. Благодаря избранной повествователем точке обзора этот эпизод похож на описание катастрофы на ружинарском шоссе в «Камере обскура». Не случайно он заканчивается утверждением приоритета слуха над зрением. Автомобильная авария Кречмара тоже обзревается сверху старухой на солнечном склоне и пилотом «желтого почтового дирижабля, плывущего по голубому небу в Тулон» (с. 364). Катастрофа приведет героя к утрате зрения, но, вместе с тем, станет и первым шагом к его внутреннему — а потом и посмертному — прозрению.

Гумберту-убийце также принадлежит сентенция, которую можно отнести к состоянию слепого Кречмара: «Но не странно ли, что чувство осязания, которое бесконечно менее ценится человеком, чем зрение, не только теряется реже всего, но становится в критические минуты нашим главным, если не единственным, критерием действительности»<sup>118</sup>.

Следует оговориться, что слепота Гумберта метафорична. Он теряет не зрение, а связь с реальностью, которую ранее воспринимал исключительно визуально, полностью доверяя своим «несметным очам, широко разверстым» у него «в зрячей крови»<sup>119</sup>. Поэтому, несмотря на отсутствие физического недостатка, в сцене убийства его действия чуть ли не более нелепы, чем действия Кречмара. Сначала он словно бы заражается полувменяемым состоянием Куильти, погружается в его наркотический транс: «Оружие в моей руке казалось вялым и неуклюжим»<sup>120</sup>; «Он и я были двумя крупными куклами, набитыми грязной ватой и тряпками»<sup>121</sup>. Затем следуют первые два попадания — в ковер и в кресло-качалку, — повторяющие в своей бессмысленности выстрелы Кречмара, сделанные вслепую<sup>122</sup>. В дальнейшем, стреляя в Куильти в упор, Гумберт видит себя как бы со стороны, при этом незрячесть метонимически переходит с убийцы на оружие: так, у стреляющего создается впечатление, что «неуклюжие, слепые пули» лишь заряжают его жертву энергией<sup>123</sup>. Наконец Гумберт перестает воспринимать свою мишень как материальную часть этого мира. Чем дольше длится экзекуция, тем бесплотнее, с его точки зрения, становится этот крупный, тяжелый, сладострастный человек. Он видит Куильти воспарившим над табуретом и принявшим «образ толстого мужчины в халате»<sup>124</sup> и стреляет по нему как по неживому существу: «[...] он продолжал идти необыкновенно уверенным шагом, несмотря на количество свинца, всажённое в его пухлое тело»<sup>125</sup>.

Разрыв в восприятии Гумбертом реальности можно было бы отнести на счет «готического» подтекста «Лолиты» или же объяснить развитием в сцене убийства мотивов призрачности, сновидения, зер-

<sup>118</sup> Там же. С. 372.

<sup>119</sup> Там же. С. 56–57.

<sup>120</sup> Там же. С. 363.

<sup>121</sup> Там же. С. 364.

<sup>122</sup> Там же. С. 363.

<sup>123</sup> Там же. С. 369.

<sup>124</sup> Там же.

<sup>125</sup> Там же. С. 368.



кальности<sup>126</sup>. Тем не менее, благодаря отсылкам к «Камере обскура», в «Лолите» проступает и иной смысловой пласт. При сопоставлении эпизода убийства Куильти с черновой редакцией «Камеры» бросается в глаза жестокость, с которой Гумберт расправляется со своей жертвой: он похож на Кречмара, в упор добивающего Магду. В обоих произведениях присутствует развороченное выстрелом лицо (Куильти отправляется в постель «с пурпурным месивом вместо уха»; чуть позже мы узнаем, что «недоставало доброй четверти его лица»)<sup>127</sup>. Кроме того, и там и там Набоков делает акцент на окровавленных руках убийцы. В частности, Гумберт заряжает свой кольт «черными и обгаренными руками», потому что он прежде «тронул что-то, умащенное его [Куильти] густой кровью»<sup>128</sup>. Даже то, что Гумберт, методично уничтожив Куильти, предвкушает «удовольствие отдаться в многочисленные руки и ничем не содействовать им»<sup>129</sup>, напоминает нам о последней фразе черновика «Камеры»: «[...] чьи-то руки, множество рук, хватали его со всех сторон».

То, что отвергнутое окончание «Камеры обскура» вновь пригидилось Набокову, неудивительно. Несмотря на свою цельность, «Лолита» скроена как лоскутное одеяло: образ девочки-соблазнительницы из рассказа «Сказка» (1926) и стихотворения «Лилит» (1928), фабула из «Волшебника» (1939), сцена из автобиографии, эпизод с юной проституткой из чернового продолжения «Дара»...<sup>130</sup> Попадание в роман мотивов и сюжетных ходов из другого произведения можно счесть признаком рачительного ведения автором своего «поэтического хозяйства»<sup>131</sup>, а также указанием на склонность Набокова объединять все свои произведения в единый, связанный тонкими образно-тематическими, сюжетными и аллюзийными нитями паратекст<sup>132</sup>. Но эти объяснения не исчерпывают всех глубинных

<sup>126</sup> О «Лолите» как о готическом романе см., например: *Winston M. Lolita and the Dangers of Fiction // Twentieth Century Literature*. Vol. 21. No. 4 (Dec. 1975). P. 421–427; *Meyer P. Lolita and the Genre of the Literary Double*. URL: <http://wescholar.wesleyan.edu/div3facpubs/305>. Важно оговориться, что в данной статье не рассматриваются занимающие набоковедов вопросы о ненадежности повествования Гумберта, в частности вопрос о том, был ли Куильти фантомом его воображения и не являлось ли убийство соперника выдуманым, возможно, ради вытеснения из сознания нимфомана убийства из ревности самой Лолиты.

<sup>127</sup> Лолита. С. 370.

<sup>128</sup> Там же. С. 369.

<sup>129</sup> Там же. С. 373.

<sup>130</sup> См.: *Connolly J.W. A Reader's Guide to Nabokov's Lolita*. Boston, 2009. P. 9–28.

<sup>131</sup> Этот термин был введен Ходасевичем в книге «Поэтическое хозяйство Пушкина» (Л., 1924).

<sup>132</sup> См. об этом: *Барабтарло Г. Сочинение Набокова; Alter R. Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*. Berkeley, 1978; *White D. Nabokov and His Books: Between Literary Modernism and the Literary Marketplace*. Oxford and New York, 2017.

смыслов «Камеры», проступающих в «Лолите», в частности идеи смерти героя как метафизического ключа к роману. Как было показано выше, Набоков отказался от убийства Магды Кречмаром, потому что этот исход лишил бы последнего возможности искупления вины страданием, а вместе с ней и обретения зрения, себя и ответов на свои мучительные вопросы после смерти. В «Лолите» умирают и Куильти, и Гумберт, причем последний — за шесть недель до кончины молодой женщины, которой он предрекает вечную жизнь: «Но покуда у меня кровь играет еще в пишущей руке, ты остаешься столь же неотъемлемой, как я, частью благословенной материи мира [...]»<sup>133</sup>. Что же на самом деле уготовано героям романа после того, как Гумберт жестоко расправился со своим соперником?

Покинув «зловещий замок», в котором совершилось убийство, Гумберт начинает размышлять о содеянном. Его главная забота — убедиться, что Куильти умер по-настоящему. Это можно было бы сделать на ощупь, подобно тому, как Кречмар ощупывал лицо Магды, но брезгливый нимфоман не способен преодолеть отвращение и страх: «Я не мог заставить себя путем прикосновения убедиться в его смерти»<sup>134</sup>. Однако его отказ ощупать раны убитого может иметь и другую причину. Чуть позже Гумберт сравнивает себя со святым, который сказал, что уверует в воскресение Христа, лишь вложив свои персты в его раны («Апостол Фома был не так глуп») <sup>135</sup>. Его собственная глупость — вернее, его нежелание удостовериться в произошедшем как реальности — заключается в том, что лежащий перед ним Куильти слишком напоминает его самого. Прикоснуться к убитому означало бы для Гумберта разрушение иллюзии своей уникальности и вместе с ней всей теории нимфоманства как особого видения реальности, в своем роде искусства, доступного лишь избранным. Поэтому, сидя в спальне драматурга и наблюдая за его агонией, Гумберт переживает не ликование, а глубокую тоску: «Никакого облегчения я не испытывал; наоборот, меня тяготило еще более томительное бремя, чем то, от которого я надеялся избавиться»<sup>136</sup>. Это ощущение можно сравнить с безнадежностью, которая одолела Кречмара над телом Магды в черновой редакции «Камеры обскура» («Всё было как прежде, темно, бархатно темно [...]»), но оно также сопоставимо с чувством растерянности, обремененности ненужной заботой или обреченности, нередко преодолевающим дру-

<sup>133</sup> Лолита. С. 375.

<sup>134</sup> Там же. С. 370.

<sup>135</sup> Лолита. С. 372. Иоан. 20:25.

<sup>136</sup> Лолита. С. 370.

гих набоковских героев, которым довелось столкнуться со своими двойниками или убить их, — Смурова из «Соглядатая», Германа из «Отчаяния», Вадима Вадимовича Н. из «Взгляни на арлекинов!».

Кречмар стремится убить Магду, потому что надеется, что ее гибель приведет к его прозрению. Его убежденность в этом граничит с безумием, а решительные действия приводят к обратному результату. Лишь в опубликованной версии окончания романа «живой водой», отверзающей очи слепого, становится его собственная смерть. Гумберту необходимо уничтожить Куильти как человека, который «обманом отнял» у него «возможность искупленья» причиненных Лолите страданий<sup>137</sup>. Это желание, основанное на мысли о раскаянии, не столь безумно, как надежда Кречмара на исцеление, но в нем тоже сквозит нечто несбыточное, иллюзорное. В момент убийства Гумберта тяготит понимание того, что они с Куильти являются воплощением одного и того же чудовищного порока — подмены любви похотью, превращения живого человека в неодушевленный объект. Отправляясь в мрачное логово своего соперника, он готовится не только к акту возмездия, но и к самоубийству.

Убивая своего двойника, Гумберт уничтожает самого себя, какковым он был в прошлом. На это указывает его фраза о «двух покойниках», намекающая на смерть Шарлотты, но одновременно и заставляющая читателя задуматься о том, кто еще мог погибнуть от недавней пальбы<sup>138</sup>, а также утверждение о том, что он утратил связь со своим внутренним миром («На том или другом завороте я чувствую, как мое склизкое “я” ускользает от меня, уходя в такие глубокие и темные воды, что не хочется туда соваться»)<sup>139</sup>. Особый вес в этом контексте обретают слова Гумберта, описывающего схватку с Куильти («[...] он перекатывался через меня. Я перекатывался через него. *Мы* перекатывались через меня. Они перекатывались через него. *Мы* перекатывались через себя»)<sup>140</sup>, а также его размышления над своим состоянием после схватки: «*Я был весь пропитан*

<sup>137</sup> Там же. С. 365.

<sup>138</sup> «Плавным движением я свернул с шоссе и, сильно подскочив два-три раза, въехал вверх по травянистому склону, среди удивленных коров, и там, тихонько покачиваясь, остановился. Нечто вроде заботливого гегельянского синтеза соединяет тут двух покойников» (с. 373). Ср.: «Я выбежал наружу. Другая сторона крутой нашей улочки являла собой необыкновенное зрелище. На покатый газон мисс Визави въехал большой, черный, глянцевитый Пакар, круто свернув туда через панель (на которой холмился оброненный клетчатый плед), и стоял там, поблескивая на солнце, с раскрытыми, как крылья, дверцами и с колесами, глубоко ушедшими в буг» (с. 123).

<sup>139</sup> Лолита. С. 374.

<sup>140</sup> Лолита. С. 364. Курсив мой — О.В.

*несчастливым Куильти* — весь проникнут ощущением нашей борьбы перед кровопролитием»<sup>141</sup>.

Наложение образов убийцы и убитого в конце «Лолиты» не только приводит к слиянию Гумберта и Куильти в одного персонажа, но и еще ярче акцентирует сходство обоих с героем «Камеры обскура». Ни один из них в отдельности не является зеркальным отражением Кречмара, но зато каждый наследует некоторые его черты. Умиравший Куильти, облаченный в фиолетовый халат, пародирует человека в бледно-лиловом костюме, медленно бредущего перед смертью к кромке моря (он «выполз каким-то образом на верхнюю площадку и там тяжело возился, *хлопая плавниками*; но вскоре, *упав фиолетовой кучей, застыл* — теперь уже навсегда»)<sup>142</sup>. Гумберт тоже повторяет некоторые жесты из «Камеры» — например, стреляет в лицо Куильти, старается не подпустить его к окну, не дать прикоснуться к сундучку. После убийства он садится на собственный пистолет<sup>143</sup>, уподобляясь тем самым мертвому Кречмару («Браунинга не видно, он под ним»)<sup>144</sup>.

Прочтение окончания «Лолиты» с помощью двух редакций «Камеры» помогает прояснить этическую подоплеку более позднего романа. Повествуя о душевном кризисе совратителя, который внезапно осознал преступность своего отношения к девочке-подростку как соблазнительнице, обладающей особыми «демоническими» чертами, Набоков объединяет сюжетные ходы, разработанные им ранее: убийство как окончательное погружение во тьму и смерть как надежда на воскрешение.

Гибель Куильти — это еще и смерть Гумберта в его жертве, уничтожение оригинала в его гротескно искаженной, вульгарной копии. В отличие от Кречмара, Гумберт не теряет зрение и не погибает от пистолетного выстрела: он слепнет духовно, а «прозревает» по мере того, как его жизнь подходит к концу заодно с повестью, над которой он трудится. При этом уничтожение себя в Куильти укрепляет веру Гумберта в то, что единственным способом продлить свое существование для него должно стать произведение литературы. Он уповает на возможность вырваться из камеры слепых страстей и преступных заблуждений посредством сочинения повести-признания и заявляет,

<sup>141</sup> Там же. С. 372. Курсив мой — О.В. О том, что Гумберт убивает своего двойника, пишет Александр Долинин (Истинная жизнь писателя Сирина. С. 319).

<sup>142</sup> Лолита. С. 371. Курсив мой — О.В.

<sup>143</sup> Там же. С. 370.

<sup>144</sup> Камера обскура. С. 392.

что лишь «Исповедь» позволит ему спасти «не голову [...], конечно, а душу»<sup>145</sup>.

Следуя за Толстым, Набоков считает долгом автора воздать персонажам за содеянное<sup>146</sup>. В черновой редакции «Камеры обскура» он лишает Кречмара последней надежды на прозрение после убийства Магды, но при этом дарует герою «Лолиты» подобие прощения, несовместимое с судьбой других своих персонажей-убийц. Мы узнаем об этом из предисловия к английскому переводу «Отчаяния», в котором говорится, что «[...] в Раю существует зеленая аллея, по которой Гумберту позволено прогуляться в сумерках раз в году»<sup>147</sup>. Эти загадочные слова должны прояснить различие между Гумбертом, убившим Куильти, и Германом, который в романе «Отчаяние» также убивает своего двойника. Цель последнего — обогащение, тогда как Гумберт стремится к уничтожению своего вульгарного и бесчеловечного alter ego и, тем самым, себя. Лишь потому, что его миссия успешна, его посмертное бытие оказывается схожим с тем, что уготовано Кречмару — невезучему ревнивцу, которого после смерти ожидает надежда на существование в ином, более благодатном мире.

### Владимир Набоков. «Камера обскура». Отвергнутая версия окончания романа<sup>148</sup>

[217] и потом вероятно будет очень бурный период. Не плачь, моя душа, не плачь. Все к лучшему у [нрзб.] тебя и надо в жизни во что-нибудь верить. Но-и А насчет этой мошеннической кокотки

<sup>145</sup> Лолита. С. 375.

<sup>146</sup> Вспомним жуткую пытку, уготовленную Благодзе во «Взгляни на арлекинов!»: «Из отверстия в голове Благодзе совершенно улетучились воспоминания последних лет, зато пациент прекрасно помнил (если верить русскому санитару, хорошо понимавшему язык истязаемых), как его, шестилетнего, водили в увеселительный парк в Италии, где игрушечный поезд [...] катил по замкнутому маршруту через живописно-кошмарные заросли ежевики, чьи ошарашенные цветы кивали в вечном согласии со всеми ужасами детства и преисподней» (с. 82–83). О Набокове и Толстом см.: *Barabtarlo G. By Trial and Terror // Nabokov and the Question of Morality: Aesthetics, Metaphysics, and the Ethics of Fiction*, ed. M. Rodgers and E. Sweeney. New York: Palgrave MacMillan, 2016. P. 87–108.

<sup>147</sup> *Nabokov V. Despair*. P. VIII.

<sup>148</sup> Library of Congress. Manuscript Division. Vladimir Nabokov Papers. Writings 1918–1964, box 2. Нумерация страниц приводится в тексте в квадратных скобках. Публикуется впервые с разрешения The Wylie Agency, представляющего права фонда наследного имущества В.В. Набокова (Vladimir Nabokov Literary Foundation). Благодарю А.А. Бабикова за помощь с расшифровкой текста рукописи.

не стоит пока говорить. Каких мошенничеств? ~~вытер~~ спросила Анна-лиза, вытирая слезы.

Каждое утро ~~день~~ ~~Макс~~ или Анна-лиза водила мужа гулять, они шли молча, ~~не разговар~~ всегда по тем-же улицам и садились на одну и ту-же скамейку в сквере или на веранде угловой ~~кафе~~ кондитерской. Однажды недели две после возвращ[е]н[ия] Кре[ч]мара, они как раз сидели на этой террасе, — и в первый раз Анна-лиза решила с ним заговорить и даже может быть погладить его по руке. Она раздумывала о чем лучше заговорить — о том ли, что погода хорошая, что еще не чувствуется осени — или о том, что ~~на будущей неделе~~ ~~надо будет пойти~~ после-завтра мужа будет осматривать знаменитый окулист — и может-быть, — кто знает... Она уже собралась с духом, чтобы ~~сказ~~ заговорить именно об этом, как вдруг ~~вспомнила~~ заметил[а]<sup>149</sup> что забыла с собой взять картонку с новыми башмаками, которые следовало сегодня-же переменить — ~~они жали~~ — так что первые ее слова обращенные к мужу были ты посиди здесь, я должна сбежать домой за пакетом, через десять[?] двад[цать?] минут вернусь. Он безмолвно поклонился. Анна-лизе ушла.

Кречмар сидел неподвижно, ~~но им овладело~~ ~~внут~~ ~~глубокое~~ ~~бес-~~ ~~покойство~~ зато мысль у него работала напряженно и скоро. Не [218] воспользоваться ли ему как-нибудь этой минутой беспризорности? Но что предпринять? ~~Попросить~~ ~~Позвать~~ таксомотор, отправиться на почту, попросить чиновника написать в адресный стол? ~~Это было~~ Очень сложно, очень сложно. Ах если бы знать в точности, что она в Берлине. Мгновения проходили, скоро Анна-лизе вернется, это минута свободы[,] надо использовать. В кондитерской есть телефон, — но куда звонить?<sup>150</sup> За эти дни он перебрал немало гипотез — и теперь сидя так близко от телефона — (только пройти с террасы к кондитерской) — ~~от этого~~ — который представлялся ему источником живой воды, — ~~но на что эту живую воду употребить?~~ ждущей его жаждущих губ. Кречмар перебрал все гипотезы вновь. Одна из них была чрезвычайно проста и логична; [~~нрзб.~~]

<sup>149</sup> Приводимые далее строки зачеркнуты вертикальными линиями, которые почти не скрывают текст: «— в первый раз за эти две недели Кречмар ~~не~~ обратился к ней. Она [~~нрзб.~~] вспомнила что-то еще до прогулки с мужем совершенно постороннее и очень неприятное. Выходя из дома ~~она заказывала~~ ~~утро~~ Они утром заказали [~~нрзб.~~] капли прописанны[е] ~~ем~~ мужу еще в Цюрихе, при вторичном проезде с Максом, меж тем она обещала Мак[с]у ~~отослать~~ ~~отнести~~ ~~опустить~~ ~~отослать~~ утром до двенадцат[и] очень важн[ый] деловой пакет, — а пакет забыла дома, так что первые ее слова обращенье к мужу было такое: ты посиди здесь, я дома оставила пакет».

<sup>150</sup> Далее зачеркнуто: «На свою квартиру, но она заперта, никто не ответит. Или может быть [~~нрзб.~~]. Если она все-таки в Берлине...»

перед зорким взором его памяти ясно в ясно нестрела вставала та квартирка которую<sup>151</sup> некогда Магда наняла и обставила, та безвкусная квартирка, где они прожили вместе до поездки в Сольфи. Эту же квартирку — Магда [~~нрзб.~~] — сдали потом кому-то знакомым и Магда волновалась, что жильцы попортят мебель, ее мебель, — этот первый подарок любви. Незадолго до второго [~~нрзб.~~] отъезда в Ружинар из Берлина на автомобиле от которого [Магда ходила туда и все осматрела, благо жильцы собирались через месяц съезжать. Гипотеза Кречмара заключалась в том, что если Магда в Берлине, то она непременно поселилась на этой квартирке, где мебель, ковры, [~~нрзб.~~] вся обстановка принадлежат ей. Вот эту-то гипотезу Кречмар решил теперь проверить.]<sup>152</sup>

Он нащупал трость, осторожно встал, подо позвал кельнершу но боялся двинуться [—] кругом было много столиков, сидели люди, громко разговаривали. Фрейлейн, позвал Кречмар, фрейлейн. Вот что: Его провели в кондитерскую к телефону. Вот что, сказал он, можете-ли вы для меня позвонить, мне самому трудно. [~~нрзб.~~] Хотню [~~нрзб.~~] Пожалуйста, ласково ответил женский голос. [219] Номер такой: Штейнплац Бавария 16–38, — да 16–38 (это было легко ему вспомнить, это были годы возраст его и Магды, в год их встречи, а в Баварии он женился на Анне-лизе: Затем спросите дома-ли попросите барыню и когда барыня подойдет, спросит[е] у нее дома-ли господин Горн, господин Горн, — запомнили? Если он дома, то скажите ему, да, скажите ему что [~~нрзб.~~] товары передайте трубку мне, а если нет то спросите когда господин Горн возвращается и скажи[те] что позвоню опять. Поняли[?] Хотите я еще раз повторю? Штейнплац Bavaria 16–38. Попросите барыню и когда она подойдет... Кречмар все это пересказал несколько раз, и страшно волнуясь, но стараясь всеми силами сдержать волнение. Женский голос повторил за ним все его указания. Затем раздался звук кручения Теперь звоните, сказал Кречмар.

Если он дома, я просто повешу трубку, подумал он, слушая как шелкает крутясь колесико автомататши [sic] телефона, просто повешу трубку. Пожалуйста, можно попросите, пожалуйста к телефону барыню, сказал наконец женский голос: Колесико в последний раз протрещало и Кречмар, стоявший совсем близко к а[п]парату, так-что даже ощущал острый запах пота, исходящий от женщины звонившей для него, услышал сперва полный дудящий звук и по-

<sup>151</sup> Далее зачеркнуто: «[~~нрзб.~~] Магдой была нанята и обставлена Магдой».

<sup>152</sup> Строки, приведенные в квадратных скобках, зачеркнуты вертикальными линиями. Они оставлены в тексте как обоснование дальнейшего развития сюжета.

том маленький, смутный, голос — не голос, а призрак голоса. Не этот призрак, это тень интонаций, — но эти интонации были принадлежали Магде, ошибиться невозможно. Когда он возвращает На мгновение Кречмар погрузился в какой-то туман и когда он вынырнул, женщина уже говорила: хорошо, я позвоню опять. Мужа дома Господина Горна дома нет дома, обратилась она к Кречмар[у], дама говорит, что он возвращается будет дома не раньше семи часов вечера четырех. Его супруга, [*нрзб.*] Благодарю вас, благодарю ея пробормотал Кречмар ея ей две марки протягивая монету две марки во беспросветную тьму, в которой странно тьма их взяла, влажной и жестк рукой горячей и жесткой рукой.

Он [*нрзб.*] Его провели обратно на террасу, через несколько минут появилось рядом тихое присутствие Анна-лизе и [220] он попросил чтобы она его тотчас отвезла домой. Голова очень болит, объяснил он, дрожа всем телом.

Анна-лиза посадила его в автомобиль. Когда он очутился дома, Кречмар ощупью пошел к себе в комнату и прилег. Он слышал, как удалились шаги Анна-лизе — и потом — тишина. Тогда он достал ключ, отпер шкаф, достал из кармана автомобильного пальто браунинг и сунул его в грудной карман пиджака. Теперь следовало незаметно выбраться на улицу. Он двинулся к двери, нащупал ручку, повернул ее, осторожно ступил. В доме было тихо, — может-быть повезет, может-быть Анна-лизе не услышит... Далеко, далеко, на кухне раздавался ее голос и голос кухарки. Кречмар двинулся дальше, слегка приседая и простирая руки, — он еще не совсем освоился с расположением мебели. Через минуту он оказался в прихожей — и отсюда голос Анна-лизе был громче слышен. Теперь следовало совершенно без[з]вучно отворить дверь на лест[ницу]. И это ему Он сделал осторожный шаг, и ткнулся пальцем в зеркало холодное и гладкое зеркало. Дверь была налево, — он ему удалось ее открыть почти без звука — затем он стал ее прикрывать. Вдали голос Анна-лизе в остановился. Это его испугало... Он поспешил, стукнул о косяк плечом и [*нрзб.*] слегка [*нрзб.*] прикрыв вышел, только задвинул дверь, а не прикрыл из боязни нашуметь и на чуть не ползком добравши[сь] сгорбившись нащупал весь дрожа от нетерпения, нащупал баллюстраду лестницы. Он спешил, и потому на каждой площадке мучительно спотыкался д так как полагал, что следует еще ступень. Дойдя до низу он на мгнов[ение] остановился и прислушался. Все было тихо. Анна-лизе ничего Он въехал руками в дверь и вот оказался на улице, — без шапки, без палки, с грузом в кармане очень запыхавшийся. Чуж что прохожий [*нрзб.*] остановился возле



него и Теперь надо было добыть таксомотор, [221] стоянка была за углом и следовало до угла добраться. Детский голосок раздался где-то около его поясницы. Да, доведи меня до угла, до таксомоторов, сказал Кречмар, помечу почему-то шепотом и стал маленькую нащупал где-то внизу худенькое, шерстяное плечико. Прохожие видели Лавочник[и] и швейцар[ы] на этой улице хорошо знали его и многие теперь кое-кто из них сме глядел с удивлением на этого слепого господина в темных очках, которого вела к углу девчонка со школьным ранцем за плечами. Кода она его довела до автомоб[илия], Кречмар нетерпеливо пнул [sic] в нее монетой, — она взяла и сделала книксен, пропавший, конечно, даром. Он шепотом тихо, но внятно сказал шоферу адрес и только когда наконец автомобиль двинулся ему задышалось легче.

Мимо пролетал шелестящий шум города, звонки, гудки, а также звонки, гудки, какой-то судорожный стук — вероятно там чинили мостовую. Он себе довольно ясно представлял улицы по которым ехал, — но рас[с]читывая путь и повороты, каким-то образом опередил мысл[ью] автомобиль, так что спутался, — и уже бо уже не знал, где находится. Затем; Наконец автомобиль остановился. Он вылез, но пол и Шофер открыл дверц[у] и помог слепому выйти. Кречмар заплатил, переплатил. Хотите я вам помогу войти [в] дом? спросил шофер. Нет только до двери, я сам поднимусь, ответил Кречмар; старался говорить внятно.

Квартирка была на третьем этаже, он стал подниматься, его тряс сильный озноб. Дойдя до третьей площадки он остановился, — вынул репс браунинг, подумал и сунул его обратно в карман. Затем он нащупал кольцо звонка. Сейчас, если она откро сама откроет, все будет сразу совершенно; конечно, он ее истребит сразу, задушит или схватит и ткнет ей в рбер голову или в ребра дуло тупой ствол брани<sup>153</sup>, выстрелит, еще раз, еще. Истребить убить ее, эту невыносимую истребить убить темноту невыносимую темноту сум все темноту да темноту.

Он потянул, раздался звонок<sup>154</sup>.

Магда варила на кухне кофе, прислуги она еще не наняла прислуги не было, недавно нанятая кухарка ве наскандалила и съехала. Кофе пахло вкусно и ей нетерпелось скорее напитокся, им — вчера она с Горном всю но до позднего часа танцевала в новом, очень за-

<sup>153</sup> Возможно, «бра[у]ни[нга]».

<sup>154</sup> Далее зачеркнуто вертикальными линиями: «Магда лежала в постели, она только что уже давно проснулась ей ее разбудил давешний телефон, какая-то дама. Теперь уже прислуги не было, надо было экономить; надо было самой шлепать на кухню и варить утешный кофе. В первые-же дни приезда Горн ухитрился ухлопать в клубе за покером несколько десятков тысяч — и после этого обещал».

нятном заведении и сегодня трещала голова, все было как-то смутно. Она стояла у плиты в шелковом халатике и курила. ~~Только что звонил [нрзб.]~~ Ее немного сейчас раздражало, что Она была несколько раздражена. Во-первых, потому что Горн пропал по целым дням ~~вчера проиграл~~ наднях проиграл в покер ~~двена~~ три тысячи марок, а во-вторых потому, что ему недавно звонила какая-то незнакомая дама и не хотела сказать фамилии. Теперь с жадностью наблюдая за кипящим ~~[нрзб.]~~ пузырями кофе, она думала о том, что вот оденется и пойдет зайдет за Горном в издатель[ство], где он теперь работал, и они ~~оба позав вместе~~ пообедают в ресторане ~~а потом она поедет~~ — ей вдруг с поразительно[й] ясностью представилось, как она войдет в “дом издательства”, поднимется в тихом и быстром лифте. В это мгновение донесся из передней звонок.

[224] Заказное письмо, ~~подум~~ подумала Магда, зная что Горн ждет таковое из Англии — и запахнув халатик, ~~[нрзб.]~~ прошлепала в прихожую. Кто там, спросила она, подойдя к двери. Она услышала легкое движенье, какой-то хриплый звук. Кто там, повторила она и осторожно приоткрыла дверь, ~~но тотчас заметила, что но тотчас заметила что дверь не на [нрзб.]~~ готовясь ее тотчас захлопнуть если там стоит ~~грабитель или~~ нищий. Но захлопнуть ее она не успела, прос[у]нулась разом рука и нога. Магда ахнула, попятилась, в прихожую ввалился Кречмар и так захлопнул за собой дверь, что все затряслось. И тут Магда совершила непростительную ошибку, — она ее первая мысль почему-то была, что Кречмар видит, ~~ее~~ ~~мож~~ синие очки были направлены прямо на нее, ~~одну руку он держал у~~ лица подбородка а правая рука была опущена в ~~держал в~~ карман. Так они стояли друг против друга в прихожей. Вместо того чтобы бесшумно о[т]ступить по направлению к кухне рядом с которой были и телефон и выход на черн[ую] лестниц[у], — она, ~~почему-то~~ торопясь спрятаться, почему-то открыла дверь ~~в гостиную~~ ~~ря~~ подле которой стояла, — а дверь вела в маленькую гостиную из которой другого уже выхода не было. Кречмар услышав ее резкое движенье выхватил браунинг, ~~и выстрелил~~ и одновременно кинулся вперед. Магда хотела ~~запереть~~ дверь прикрыть, но не успела. Кречмар ~~ткн~~ как-то б боком ударился в косяк и упал через порог. — он Она дико крикнул[а], он выстрелил по направлению крика, но ~~в нее не по~~ ~~пал~~ сразу почувств[овал], что в нее не попал. Затем Тогда он встал с полу, нащупал за собой дверь, и ~~затворил~~ ~~запер~~ затворил ее. Ключа в замке не оказалось.

Теперь в комнате было совершенно тихо. Он эту комнату хорошо знал, и знал, что другого ~~двери~~ выхода нет. Стоя спиной к двери он

поводил перед собой пистолетом, стараясь заставить вызвать движение, шорох, чтобы выяснить, в каком она углу.

[223]<sup>155</sup> Магда уже поняла, что он так-же слеп, как и прежде — и это ее подбадривало — и поэтому надо притаиться и спокойно сообразить что делать дальше. Выстрел, однако, так потряс ее нервы и фигура Кречмара водивше[го] перед собой пистолетом, словно какой-то страшной лейкой, была так ужасна, что ничего соображать она не могла, — и едва сдерживала крик и было как-то невозможно душно в груди, оттого что она не смела отдышаться. Она стоял[а] на корточк[ах] у окна у стены где было около отоплен[ия] сразу напротив Кречмара. Посредине комнаты был круглый стол, слева от стола у одной стены у стен кушетка, а справа шкаф с толковым у стены у другой шкаф<sup>156</sup> [с] энциклопедическим словарем. Тысяча смутных мыслей беспорядочно пробе толпились у нее в мозгу — может быть услышали выстрел соседи — взя бросить в него вазой — подползти и выбить пистолет — открыть окно, и закрывать жестами — или может быть даже выпрыгнуть — летчики падают с огромной высоты — и остаются живы, живы, живы. Кречмар услышал вдруг ее дыханье, но уже боялся выстрелить наобум... Над ~~Он~~ Продолжая целиться водить браунингом он тихо двинулся вперед и скоро нащупал левой рукой стол. Тогда он ухватясь за край стола он попятился обратно к двери, с целью заставить ее столон и тогда уже свободно шарить по комнате. Он протащил стол и что-то с него упало и со звоном разбилось, и стала капать вода на пол. Пользуясь этим звуком, Магда выпрямилась и попыталась открыть окно. Кречмар выстрелил вторично и попал в оконную роману [sic], в двух верхках от ее поднятой руки. Он подождал, прислушиваясь. и под Жива, жива и Но покамест была сплошная темнота перед ним, он знал, что Магда жива. Заставив платяно столон дверь, с таким расчетом что Магда непременно чем-нибудь загремит если даже и удастся ей [225] беззвучно его миновать и проскользнуть в сторону к двери, Кречмар двинулся по правой стороне комнаты, — от замирая и прислушиваясь и держа наготове браунинг. Магда, уже обезумев от страха и видя что он следила за ним и когда он стал приближаться к ее углу, хотела проскочить вбок и спрятаться за кресла. Увидев что ее движение прошло незамеченным — она решила вдруг на дейст и другие действия. Он Кречмар стоял теперь к не[й] в профиль и метил пистолетом в угол. Она скользнула к нему, хотела выбить пистолет, но в то-же мгновенье он обернулся, выбросил руку, ударил ее выст

<sup>155</sup> Авторская ошибка в пагинации.

<sup>156</sup> Вероятно, «а у другой стены шкаф».

растопы[ренными] пальц[ами] в лицо, она невольно ~~вскрик~~ ахнула и Кречмар выстрелил. ~~Ей ожгло шею~~ Ее что-то толкнуло сбоку в живот словно она налетела на ~~железный обруч~~ угол плиты, с разбегу, как бывало в детстве, — она ~~опять~~ упала на колени, а потом ничком. Кречмар спотыкнулся о нее и ~~застонав~~ со стоном нагнувшись выстрелил вниз и что-то брызнул[о] ему в руку. Он упал на ее тело, все еще не зная, попал ли он в нее хоть раз, и ~~то~~ ударяя еще два раза подряд ~~выстре~~ ударив ее в щеку стволом, ~~ещ~~ дважды нажал гашетку, — и еще третий раз нажал, но уже пистолет был пуст. Он его отбросил и стал ощупывать ~~тело~~ то во что он стрелял. ~~Во~~ Под его ладонями ее все было мокрое и теплое, ее гладкий живот, грудь, и особенно лицо, — она ~~вдруг дернулась~~ и потом застыла. Он ~~какая-то каша~~. Он ~~пощупал ее~~ Убедившись что она совершенно мертва, и ~~мерт~~ убита, Кречмар встал с колен и тут, в темноте перед ним тихо проплыло радужное пятно. Одновременно ~~кто-то~~ со стороны двери послышал[ся] голос, тряска двери, отодвигали стол, что-то кричали.

Он ~~продолжал напряг~~ Радужное пятно исчезло. Он потер глаза под очка[ми], мокрыми пальцами — но пятно не вернулось. Все было как прежде, темно, [~~прзб.~~] безгранично бархатно темно, и ~~какие-то чьи-то его~~ руки, множество рук, хватали его со всех сторон.

В. Сирин. 21-III-31

## Литература

*Александров В.Е.* Набоков и потусторонность. Метафизика, этика, эстетика / Пер. с англ. Н.А. Анастасьева. СПб.: Алетейя, 1999. 312 с.

*Бабинов А.А.* Неподошедшие конечности и недоделанные торсы. Рукопись «Райской птицы» и ранняя редакция “Solus Rex” в замысле «Лолиты» // Литературный факт. 2017. № 6. С. 8–29.

*Барабтарло Г.А.* Сочинение Набокова. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2011. 457 с.

*Бойд Б.* «Бледный огонь» Владимира Набокова: Волшебство художественного открытия / Пер. с англ. С. Швабрина. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2015. 571 с.

*Бойд Б.* Владимир Набоков. Русские годы. Биография / Авториз. пер. с англ. Г. Лапиной. СПб.: Симпозиум, 2010. 695 с.

*Букс Н.* «Волшебный фонарь» или «Камера обскура» — кинороман Владимира Набокова // Cahiers du monde russe et soviétique. 1992. Vol. 33. № 2–3. С. 181–205.

*Джонсон Д.Б.* Миры и антимирy Владимира Набокова / Пер. с англ. Т. Стрелковой. СПб.: Симпозиум, 2011. 347 с.

*Долинин А.А.* Истинная жизнь писателя Сирина: Работы о Набокове. СПб.: Академический проект, 2004. 402 с.

*Кузьменко Е.М.* Латерна магика В. Набокова // Киноведческие записки. 1993/1994. № 20. С. 194–202.

*Набоков В.В.* Взгляни на арлекинов! / Пер., примеч. А. Бабикова. Изд. 4-е, испр. и доп. СПб.: Азбука, 2016. 352 с.

*Набоков В.В.* Лаура и ее оригинал: Фрагменты романа / Пер. с англ. и послесл. Г.А. Барабтарло; предисл. Д.В. Набокова. СПб.: Азбука-классика, 2010. 192 с.

*Набоков В.В.* Лекции по зарубежной литературе. М.: Независимая газета, 1998. 507 с.

*Набоков В.В.* Письма к Вере / Коммент. О.Ю. Ворониной и Б. Бойда. М.: КоЛибри, 2017. 700 с.

*Набоков В.В.* Полное собрание рассказов / Сост. А. Бабикова. Изд. 2-е, испр. и доп. СПб.: Азбука, 2014. 748 с.

*Набоков В.В.* Собрание сочинений американского периода: в 5 т. Т. 2. СПб.: Симпозиум, 2008. 669 с.

*Набоков В.В.* Собрание сочинений американского периода: в 5 т. Т. 5. СПб.: Симпозиум, 2002. 704 с.

*Набоков В.В.* Собрание сочинений русского периода: в 5 т. Т. 2. СПб.: Симпозиум, 1999. 780 с.

*Набоков В.В.* Собрание сочинений русского периода: в 5 т. Т. 3. СПб.: Симпозиум, 2000. 838 с.

*Набоков В.В.* Собрание сочинений русского периода: в 5 т. Т. 4. СПб.: Симпозиум, 2000. 780 с.

*Проффер К.* Ключи к «Лолите» / Пер. с англ. и предисл. Н. Махлаюка и С. Слободянюка; Послесл. Д.Б. Джонсона. СПб.: Симпозиум, 2000. 301 с.

*Янгиров Р.М.* «Чувство фильма»: Заметки о кинематографическом контексте в литературе русского зарубежья 1920–1930-х годов // Империя Н. Набоков и наследники: сб. статей / Под ред. Ю. Левинга, Е. Сошкина. М.: НЛЮ, 2006. С. 399–426.

*Alter R.* Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre. Berkeley: The University of California Press, 1978. 248 p.

*Appel A.* Nabokov's Dark Cinema. Oxford and New York: Oxford University Press, 1974. 324 p.

*Barabtarlo G.* By Trial and Terror // Nabokov and the Question of Morality: Aesthetics, Metaphysics, and the Ethics of Fiction, ed. M. Rodgers and E. Sweeney. New York: Palgrave MacMillan, 2016. P. 87–108.

*Barabtarlo G.* Nabokov's trinity (On the movement of Nabokov's themes) // Nabokov and His Fiction: New Perspectives / Ed. by Julian W. Connolly. Cambridge and London: Cambridge University Press, 1999. P. 109–138.

*Brooks P.* Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1993. 325 p.

*Brooks P.* Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1984. 363 p.

*Connolly J.W.* A Reader's Guide to Nabokov's *Lolita*. Boston: Academic Studies Press, 2009. 185 p.

Dear Bunny, Dear Volodya: The Nabokov-Wilson Letters, 1940–1971 / Ed. by S. Karlinsky. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2001. 389 p.

*Foster J.B., Jr.* Nabokov and Tolstoy // The Garland Companion to Vladimir Nabokov / Ed. by V. Alexandrov. New York: Routledge, 1995. P. 518–527.

*Grayson J.* Nabokov Translated: A Comparison of Nabokov's Russian and English Prose. Oxford and New York: Oxford University Press, 1977. 257 p.

*Kuzmanovich Z., Diment G.* Approaches to Teaching Nabokov's *Lolita*. Modern Language Association of America, 2008. 190 p.

*Meyer P.* Lolita and the Genre of the Literary Double: Does Quilty Exist? // Wesleyan University, WesScholar, Division III Faculty Publications (January 2009). Available at: <http://wescholar.wesleyan.edu/div3facpubs/305> (accessed 05.10.2018).

*Nabokov V.* Selected Letters: 1940–1977 / Ed. by D. Nabokov and M.J. Bruccoli. New York: Harcourt, 1989. 582 p.

*Nabokov V.* The Annotated *Lolita* / Ed. by A. Appel, Jr. New York: Vintage, 1991. 544 p.

*Showalter E.* Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle. New York: Viking, 1990. 242 p.

*White D.* Nabokov and His Books: Between Literary Modernism and the Literary Marketplace. Oxford and New York: Oxford University Press, 2017. 256 p.

*Winston M.* Lolita and the Dangers of Fiction // Twentieth Century Literature. Vol. 21. No. 4 (Dec. 1975). P. 421–427.

## References

Aleksandrov V.E. *Nabokov i potustoronnost'. Metafizika, etika, estetika* [Nabokov and otherworld. Metaphysics, ethics, aesthetics], transl. by N.A. Anastasiev. St. Petersburg, Aleteya Publ., 1999. 312 p. (In Russ.)

Alter R. *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*. Berkeley, The University of California Press, 1978. 248 p.

Appel A. *Nabokov's Dark Cinema*. Oxford and New York, Oxford University Press, 1974. 324 p.

Babikov A. Nepodoshedshie konechnosti i nedodelannye torsy. Rukopis' "Rayskoy ptitsy" i rannaya redaktsiya "Solus Rex" v zamysle "Lolity" [Discarded limbs and unfinished torsos. The manuscript of "Rayskaia Ptitsa" and the first version of "Solus Rex" in the conception of "Lolita"]. *Literaturnyi fakt*, 2017, no. 6, pp. 8–29. (In Russ.)

Barabtarlo G. By Trial and Terror. *Nabokov and the Question of Morality: Aesthetics, Metaphysics, and the Ethics of Fiction*, ed. M. Rodgers and E. Sweeney. New York, Palgrave MacMillan, 2016, pp. 87–108.

Barabtarlo G. Nabokov's trinity (On the movement of Nabokov's themes). *Nabokov and His Fiction: New Perspectives*, ed. by Julian W. Connolly. Cambridge and London, Cambridge University Press, 1999, pp. 109–138.

Barabtarlo G. *Sochinenie Nabokova* [Composition of Nabokov]. St. Petersburg, Ivan Limbakh Publ., 2011. 457 p. (In Russ.)

Boid B. "Blednyi ogon" Vladimira Nabokova: *Volshebstvo khudozhestvennogo otkrytiia* [Nabokov's "Pale Fire": The magic of artistic discovery], transl. by S. Shvabrin. St. Petersburg, Ivan Limbakh Publ., 2015. 571 p. (In Russ.)

Boid B. *Vladimir Nabokov. Russkie gody. Biografiya* [Vladimir Nabokov. The Russian years. A biography], transl. by G. Lapina. St. Petersburg, Symposium Publ., 2010. 695 p. (In Russ.)

Brooks P. *Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative*. Cambridge, MA, Harvard University Press, 1993. 325 p.

Brooks P. *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. Cambridge, MA, Harvard University Press, 1984. 363 p.

Buks N. "Volshebnyi fonar" ili "Kamera obscura" — kinoroman Vladimira Nabokova ["A magic lantern" or "Camera obscura" — Vladimir Nabokov's cinematic novel]. *Cahiers du monde russe et soviétique*, 1992, vol. 33, no. 2–3, pp. 181–205. (In Russ.)

Connolly J.W. *A Reader's Guide to Nabokov's Lolita*. Boston, Academic Studies Press, 2009. 185 p.

*Dear Bunny, Dear Volodya: The Nabokov-Wilson Letters, 1940–1971*, ed. by S. Karlinsky. Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2001. 389 p.

Dolinin A.A. *Istinnaiia zhizn' pisatel'ia Sirina. Raboty o Nabokove* [The real life of writer Sirin. Works about Nabokov]. St. Petersburg, Akademicheskii proekt Publ., 2004. 402 p. (In Russ.)

Dzhonson D.B. *Miry i antimiry Vladimira Nabokova* [Vladimir Nabokov's worlds in regression]. St. Petersburg, Symposium Publ., 2011. 347 p. (In Russ.)

Foster J.B., Jr. Nabokov and Tolstoy. *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, ed. by V. Alexandrov. New York, Routledge, 1995, pp. 518–527.

Grayson J. *Nabokov Translated: A Comparison of Nabokov's Russian and English Prose*. Oxford and New York, Oxford University Press, 1977. 257 p.

Iangirov R. "Chuvstvo filma": zametki o kinematograficheskom kontekste v literature russkogo zarubezhya 1920–1930-kh godov ["The film feeling": Notes on the cinematographic context of Russian émigré literature in the 1920–1930s]. *Imperiya N. Nabokov i nasledniki: sb. statei* [The N. Empire: Nabokov and his heirs: A collection of essays], ed. by Iu. Leving, E. Soshkin. Moscow, NLO Publ., 2006, pp. 399–426. (In Russ.)

Kuzmanovich Z., Diment G. *Approaches to Teaching Nabokov's "Lolita"*. Modern Language Association of America, 2008. 190 p.

Kuzmenko E. Laterna magika V. Nabokova [V. Nabokov's Laterna Magica]. *Kinovedcheskie zapiski*, 1993/1994, no. 20, pp. 194–202. (In Russ.)

Meyer P. *Lolita and the Genre of the Literary Double: Does Quilty Exist? Wesleyan University, WesScholar, Division III Faculty Publications (January 2009)*. Available at: <http://wescholar.wesleyan.edu/div3facpubs/305> (accessed 05.10.2018).

Nabokov V. *Laura i ee original: Fragmenty romana* [The Original of Laura: A Novel in Fragments], transl., with afterword by G. Barabtarlo, intro. by D. Nabokov. St. Petersburg, Azbuka Publ., 2010. 192 p. (In Russ.)

Nabokov V. *Leksii po zarubezhnoy literature* [Lectures on foreign literature]. Moscow, Nezavisimaya gazeta Publ., 1998. 507 p. (In Russ.)

Nabokov V. *Pis'ma k Vere* [Letters to Vera], comment. by O. Voronina and B. Boyd. Moscow, KoLibri Publ., 2017. 700 p. (In Russ.)

Nabokov V. *Polnoe sobranie rasskazov* [Collected short stories], ed. by A. Babikov. St. Petersburg, Azbuka Publ., 2014. 748 p. (In Russ.)

Nabokov V. *Selected Letters: 1940–1977*, ed. by D. Nabokov and M.J. Bruccoli. New York, Harcourt, 1989. 582 p.

Nabokov V. *Sobranie sochinenii amerikanskogo perioda: v 5 t. T. 2* [Collected American works: in 5 vols. Vol. 2]. St. Petersburg, Symposium Publ., 2008. 669 p. (In Russ.)

Nabokov V. *Sobranie sochinenii amerikanskogo perioda: v 5 t. T. 5* [Collected American works: in 5 vols. Vol. 5]. St. Petersburg, Symposium Publ., 2002. 704 p. (In Russ.)

Nabokov V. *Sobranie sochinenii russkogo perioda: v 5 t. T. 2* [Collected Russian works: in 5 vols. Vol. 2]. St. Petersburg, Symposium Publ., 1999. 780 p. (In Russ.)

Nabokov V. *Sobranie sochinenii russkogo perioda: v 5 t. T. 3* [Collected Russian works: in 5 vols. Vol. 3]. St. Petersburg, Symposium Publ., 2000. 838 p. (In Russ.)

Nabokov V. *Sobranie sochinenii russkogo perioda: v 5 t. T. 4* [Collected Russian works: in 5 vols. Vol. 4]. St. Petersburg, Symposium Publ., 2000. 780 p. (In Russ.)

Nabokov V. *The Annotated Lolita*, ed. by A. Appel, Jr. New York, Vintage, 1991. 544 p.

Nabokov V. *Vzgliani na arlekinov!* [Look at the Harlequins!], transl., comment. by A. Babikov. St. Petersburg, Azbuka Publ., 2016. 352 p. (In Russ.)

Proffer K. *Klyuchi k "Lolite"* [Keys to "Lolita"], transl. and intro. by N. Makhlaiuk and S. Slobodianiuk, afterword by D.B. Johnson. St. Petersburg, Symposium Publ., 2000. 301 p. (In Russ.)

Shapiro G. Nabokov and Early Netherlandish Art. *Nabokov at Cornell*. Ithaca, NY, Cornell University Press, 1999, pp. 241–250.

Showalter E. *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle*. New York, Viking, 1990. 242 p.

White D. *Nabokov and His Books: Between Literary Modernism and the Literary Marketplace*. Oxford and New York, Oxford University Press, 2017. 256 p.

Winston M. Lolita and the Dangers of Fiction. *Twentieth Century Literature*, vol. 21, no. 4 (Dec. 1975), pp. 421–427.



## **“But how can this living water be used?” (crossed out): From the castoff ending of “Camera Obscura” to “Lolita”**

© 2018, Olga Voronina

**Abstract:** Vladimir Nabokov’s novel “Camera Obscura” famously ends with the death of its blind protagonist, Bruno Kretschmar, from the hand of Kretschmar’s former mistress, Magda Peters. In the little-known version of the novel’s ending, which the author abandoned in 1931, but nevertheless preserved among his papers, now on hold at the Library of Congress (USA), the blind man fiercely shoots Magda in revenge for her unfaithfulness and cruelty as well as in the hope of regaining his vision after the girl’s demise. This first-time publication of the castoff ending of “Camera Obscura” is preceded with an essay that compares the two versions, along with the last pages of “Laughter in the Dark”, the author’s translation of the novel to English. It also investigates the moral choices and narrative devices Nabokov relied on when choosing the more predictable, but also less brutal finale. Furthermore, the analysis draws parallels between the ending Nabokov chose not to publish and the intriguing scene of Quilty’s murder in “Lolita”, with its motifs of blindness and references to camera obscura as an artist’s tool used for creating an optical illusion. The comparison leads to conclusions about such aspects of Nabokov’s art as his visual poetics, strategies of intertextual concealment, and metaphysical imagination.

**Keywords:** Vladimir Nabokov, archival discoveries, text variants, “Camera Obscura”, “Laughter in the Dark”, “Lolita”’s prototexts, Nabokov’s metaphysics, visual poetics.

**Information about the author:** Olga Voronina, PhD, Associate Professor of Russian, director of the Russian and Eurasian Studies Program, Bard College, Annandale-on-Hudson, NY, USA.

E-mail: [ovoronin@bard.edu](mailto:ovoronin@bard.edu).

**Citation:** Voronina Olga. “But how can this living water be used?” (crossed out): From the castoff ending of “Camera Obscura” to “Lolita”. *Literary fact*, 2018, no. 9, pp. 8–56.