

Савелий Сендерович и Елена Шварц

ЛУИНИЕВСКИЙ ГЛАЗ



*Bernardino Luini. Madonna del Roseto.
Pinacoteca di Brera. Open access.*

Из рассказа «Венецианка» (1924), относящегося к первым прозаическим опытам Набокова, переходит в роман его зрелого периода, «Камера Обскура» (1931) / *Laughter in the Dark* (1938), мотив «луиниевских глаз». Их обладательница, Магда / Марго, билетерша маленького кинотеатра, неотразимо привлекательна для искусствоведа Кречмара / Альбайнуса. Герой-искусствовед не бескорыстно влюблен в искусство, его «[с]пециальностью <...> было в конце концов живописное любострастие. Лучшей его находкой была Магда» (Владимир Набоков, *Собрание сочинений русского периода*, [в дальнейшем *ССРП*]: т. 3, 375). Кречмар в бархатном сумраке зальца «еще раз взглянул на нее и увидел опять, что так его поразило, – <...> очерк щеки, нежный, тающий, как на темных фонах у очень

больших мастеров. <...> Все было как в первый раз: фонарик, продолговатый луиниевский глаз» (259, 260).

В комментариях М. Маликовой к «Венецианке», А. Яновского к «Камере Обскуре» и А. Люксембурга к *Laughter in the Dark* о Луини сообщаются основные данные биографического характера: Бернардино Луини (ок. 1475-1480 – после 1532) был живописцем миланской школы, учеником Леонардо да Винчи, имитировавшим его манеру. Но почему из всех старых мастеров для описания поразительной прелести маленькой билетерши берлинского кинотеатра выбран именно Луини?

В специальном труде, посвященном искусству живописи у Набокова, исследователи Gerard de Vries и D. Barton Johnson предлагают свое объяснение выбора Луини в романе: «Поскольку Марго была билетершей, ее лицо часто должно было быть видным в «склоненном» положении с опущенными глазами, какими восхищаются на многих картинах Бернардино Луини (1481/2-1532), таких, как “Поклонение волхвов” (Лувр, Париж); “Поклонение младенцу” (Академия Каррара, Бергамо) и “Святое семейство” (Амброзианская библиотека, Милан)»¹. Действительно, множество луиниевских Мадонн смотрят вниз на своих младенцев. Но опущенные долу глаза Мадонны характерны не только для Луини. А у Набокова трижды встречаются глаза *луинесков*. Понять смысл этого мотива необходимо. Ведь Набоков – не Тургенев, помянувший Луини походя, без определенной цели, в «Песни торжествующей любви», на что также указали de Vries и D. Barton Johnson (12). Художник у Набокова – никогда не случайный персонаж, который «на мгновение проходит через этот рассказ и вскоре удаляется в те туманные области, откуда он вызван был прихотью пера», как некий старик-сторож в «Венецианке» (ССРП: 1, 103).

Герой романа Набокова Кречмар / Альбайнус «был знатоком живописи, очень, кажется, сведущим, но отнюдь не блестящим» (ССРП: 3, 254). Это суждение о знаточестве Кречмара – *не блестящий*, наводит нас на мысль обратиться к *блестящему* русскому знатоку живописи итальянского Возрождения, Павлу Муратову. Два тома его книги «Образы Италии», вышли в Москве в 1911-1912 и в 1912-1913 годах и произвели сильное впечатление на современников. Муратов становится своего рода классиком интерпретации живописи. А в 1924 году в Берлине в издательстве Гржебина вышла окончательная редакция «Образов Италии», дополненная третьим томом. Именно в этом томе Муратов говорит о Луини, причем придерживается самого сурового взгляда на его искусство:

В первой четверти XVI века понятие о миланском художнике растворяется в понятии о «леонардесках». Леонардески были разнообразны по своей одаренности, по

¹ Gerard de Vries, D. Barton Johnson, 2006: 184 (примечание № 3 к главе 2: «The “Mad Pursuit” in *Laughter in the Dark*»).

слабым проблескам оригинальности, по степени своей близости, внутренней или только внешней, к Леонардо. <...> Никто не выражает столь явно всей глубины падения леонардесков, как самый миланский из всех миланских художников начала XVI века, Бернардино Луини. Он не был учеником Леонардо в буквальном смысле этого слова <...> И все же какой-то непреодолимый инстинкт дурного искусства увлек его к худшему, что было в живописи леонардесков. Луини обладал поразительной легкостью делания. Производительность его достигла неслыханных размеров. Миланские галереи насчитывают десятки его мадонн и святых, улыбающихся своими томными взглядами и фарфоровыми кукольными личиками; сотни их вывезены в собрания Италии и Европы. В противоположность другим леонардескам <...> Луини любил ставить себе монументальные задачи, разделяваясь с ними по большей части весьма небрежно и дешево. (Павел Муратов 1924: 215-16)

В том же 1924 году Набоков написал «Венецианку», несомненно под впечатлением от чтения Муратова. В этом рассказе г. Магор, сомнительный искусствовед, как будто бы вне связи с событиями рассказа, признается случайному собеседнику в своей любви к мадоннам Луини:

Но самая прелестная из всех Мадонн принадлежит кисти Бернардо Луини. <...> Нежнейший мастер... Из имени его даже создали новое прилагательное – “luinesco”. У лучшей его Мадонны длинные, ласково опущенные глаза; <...> она смотрит на [младенца], опустив нежные, продолговатые очи... Луиниевские очи... Боже мой, как я целовал их... (ССПИ: 1, 94)

Нет сомнения в том, что Набоков разделял точку зрения Муратова на Луини. Об этом можно судить по трактовке образа обладательницы «луиниевских глаз» Магды, дешевой берлинской Магдалины. На знакомство Набокова с Муратовым указывает одна деталь, включенная в текст романа. Любовник Магды / Марго, злой гений Кречмара / Альбайнуса, талантливый карикатурист и безусловно превосходный знаток искусства Горн / Рекс демонстрирует свою жестокую аморальность. Он не только рисует карикатуры, но и саму жизнь превращает в карикатуру:

Ему нравилось помогать жизни окарикатуриться <...> Очень забавен, конечно, анекдотический ученик, который, чтобы остановить и этим спасти великого мастера, обливает из ведра только что оконченную фреску, заметив, что мастер, щурясь и пятясь с кистью в руке, сейчас дойдет до конца площадки и рухнет с лесов в пропасть храма, – но насколько смешнее спокойно дать великому мастеру вдохновенно допятиться... Самые смешные рисунки в журналах именно и основаны на этой тонкой жестокости с одной стороны и глуповатой доверчивости с другой. (ССПИ: 3, 318)

В свой очерк творчества Луини, Муратов включил романтическую легенду-хронику, связанную с художником:

Рассказывали, что когда Луини писал фрески в Сан Джорджо ин Палаццо, настоятель храма, поднявшись на подмости, вступил с живописцем в горячие денежные пререкания и вдруг свалился вниз и разбил себе голову. Испугавшись возможных обвинений, Луини бежал из Милана, переодевшись мельником. (215-17)

Тут уместно вспомнить, что Горн представился Магде Мюллером (а Кречмар – Шиффермюллером), и она думает: «Везет мне на мельников» (*ССПИ*: 3, 272). Не знак ли это присутствия Муратова в романе?

Магда / Марго с ее луиниевскими глазами неотразимо прелестна. «Кречмар сел рядом с ней, не спуская глаз с этого лица, в котором все было прелестно – и жаркий цвет щек, и блестящие от ликера губы, и детское выражение удлинённых карих глаз, и чуть заметное пятнышко на чуть пушистой скуле» (273). И de Vries и D. Barton Johnson находят ее красивой: «Подлая природа Марго находится в резком контрасте с ее физической красотой» (30). Но для Набокова существует тонкое различие между красотой и прелестью. Прелестное не восхищает, а соблазняет одержимого «живописным любострастием» Кречмара:

...медленное погасание этих продолговатых глаз, словно постепенно темнеющие слои света в театральном зале, довели его до такого безумия, что он вконец утрачивал всякое телесное приличие – ту сдержанность, которой отличались его классические объятия со стыдливой женой. (*ССПИ*: 3, 293-4)

Истинному ценителю искусств, доктору Ламперту, доступно понимание этого различия:

Магда лежала на кушетке, вся в шелковых кружевах, <...> рядом сидел, скрестив ноги, художник Горн и карандашом рисовал на исподе папиросной коробки ее прелестную голову. “Прелестная, слова нет, – подумал Ламперт. – А все-таки в ней есть что-то от гадюки”. <...> “С другой же стороны, – беспричинно подумал Ламперт, – он с этой молодой дрянью сядет в галошу”. (326-7)

Различие между прелестным и прекрасным – роковое различие – важнейший мотив в творчестве Набокова, в его «частной эстетике», как выразился, впрочем, по другому поводу Гумберт Гумберт в «Лолите». Мотив отличия прелестного от прекрасного Набоков получил у своего постоянного философского собеседника, Артура Шопенгауэра. Про это отличие Шопенгауэр говорит в своем главном труде «Мир как воля и представление»:

...противоположность возвышенного <...> – прелестное. Под этим я понимаю то, что возбуждает волю, непосредственно предлагая ей представление, исполнение желаемого. <...> прелестное <...> низводит наблюдателя из состояния чистого созерцания, необходимого для восприятия прекрасного, неодолимо возбуждая волю непосредственно желаемыми ею предметами, вследствие чего наблюдатель перестает быть чистым субъектом познания и становится нуждающимся, зависимым субъектом воления. <...> В указанном и объясненном смысле я нахожу в области искусства только два рода прелестного, и оба они его недостойны. Один из них, в достаточной мере низкий, обнаруживается в натюрмортах нидерландских художников, когда они доходят до того, что их предметами становится съестное, своим обманчивым сходством неминуемо возбуждающим аппетит; это и есть возбуждение воли, которое кладет конец эстетическому созерцанию предмета. <...> к сожалению, мы часто обнаруживаем натюрморты, где с обманчивой естественностью изображены <...> сельди, омары, бутерброды, пиво, вина и т.д., что уже совсем недопустимо. <...> Следовательно, в искусстве надо всегда избегать прелестного. (Шопенгауэр 1993: 1, 321)

У нас был случай показать глубокую осведомленность Набокова в учении Шопенгауэра². Диалог писателя с Шопенгауэром проливает свет на его собственные важнейшие мотивы как и на глубоко философский склад ума, настолько затененный его художественным даром, что кажется даже странным говорить о его философии.

А теперь обратимся к названиям обоих вариантов романа Набокова. De Vries и D. Barton Johnson указывают, что «зловещий оттенок, производимый темнотой, привнесен и в русское, и в английское название романа». «Мрачный характер персонажей, Марго, любовницы, и Рекса, ее тайного любовника, может быть замечен только в свете моральных ценностей». Так откомментировано название *Laughter in the Dark*. Что касается названия «Камера обскура», то наши авторы сообщают, что по-латыни это означает «темная комната», и что

возможно, это имеет отношение к темным комнатам – кинотеатру – в котором Альбайнус впервые встретил свою любовницу, и комнате, в которой она убила его. Последняя комната “темная”, поскольку он ослеп в результате своего любовного приключения. “Камера обскура” может также соотноситься с устройством, используемым художниками: затемненная комната с маленькой дыркой в одной из ее стен, через которую проектируется наружный хорошо освещенный предмет – в перевернутом виде – на противоположную стену. Художники эпохи Возрождения использовали такое приспособление, чтобы иметь возможность копировать как можно точнее очертание того образа, который они выбрали для картины. “Камера

² См. S. Senderovich & Y. Shvarts 2007/8: 39-81.

обскура” действует, как глаз, в котором дырка – это хрусталик, а стена – роговица. (30)

«Заглавие должно передавать цвет книги, – не ее содержание», говорит Клэр, подруга Себастьяна Найта (*RLSK*: 70); это можно рассматривать как комментарий к выбору Набоковым названий для своих произведений. Разумеется, устройство с дыркой для узкого луча света было предшественником кинокамеры, и в романе действительно много кинематографических аллюзий. Но разве это передает «цвет книги»? Мы предлагаем другую интерпретацию.

Набоков – не рассказчик «человеческих историй». Он был *несвободным* художником, как его Синеусов в «Ultima Thule» и «Solus Rex»; у него была миссия. На своей могиле он велел написать «*écivain*»; это нужно понимать в шестовском смысле: истинный философ – это писатель, раскрывающий странность жизни³. Всю жизнь Набоков размышлял над проблемами искусства, над сложными взаимоотношениями эстетики и этики, над путями, ведущими гения к бессмертию. Именно в этой области на него как на философа оказал большое влияние Шопенгауэр:

Если весь мир как представление есть лишь зримость воли, – говорит Шопенгауэр, – то искусство – уяснение этой зримости, *camera obscura*, которая показывает предметы чище и позволяет лучше обозреть их в целом; это пьеса в пьесе, сцена на сцене в «Гамлете». (Шопенгауэр 1993: 1, 375)

Мы полагаем, что в заглавиях обоих вариантов романа, русском и английском, сформулированы сложные эстетические задачи, поставленные перед собой автором. Искусство, как шопенгауэровская *camera obscura* показывает зловещее, «синистральное» этическое уклонение любителя «худшего из леонардесков», приведшее его к слепоте и смерти. В названии *Laughter in the Dark* Набоков сформулировал другую эстетическую идею, также неразрывно связанную с этикой. Максимой Дягилева «Искусство – улыбка божества» открывается первый выпуск журнала «Мир искусства», сыгравшего важную роль в эстетическом формировании Набокова. Жестокость насмешек талантливого карикатуриста Горна / Рекса, *laughter in the dark*, не имеет отношения к искусству, это не благо, а *blague*. Истинное искусство графики, которое представлено у Набокова художником Синеусовым в рассказе «Ultima Thule», предпочитает графический узор вечности краске временности (*ССПИ*: 5, 125-6).

³ «...уже недалеко то время, когда философы добудут себе привилегию откровенно признаваться, что их дело вовсе не в разрешении проблем, а в искусстве изображать жизнь как можно менее естественной и как можно более таинственной и проблематичной» (Л. Шестов 1993: 2, 210).

WORKS CITED

- Муратов, Павел. *Образы Италии. От Тибра к Арно. Север. Венецианский эпизод*. Берлин, 1924.
- Набоков, Владимир.
 ССРП – Владимир Набоков. *Собрание сочинений русского периода*. В 5 тт. СПб.: Симпозиум, 2000.
 RLSK – *The Real Life of Sebastian Knight*. New York: Vintage International, 1992.
- Senderovich, S. & Y. Shvarts – “If We Put Our Heads between Our Legs: An Introduction to the Theme “Vladimir Nabokov and Arthur Schopenhauer.” *Nabokov Studies* 11, 2007/8: 39-81.
- Шестов – Шестов, Лев. *На весах Иова // Сочинения*. В двух томах. Т. 2. М.: Наука. 1993.
- Шопенгауэр – Шопенгауэр, А. *Мир как воля и представление*, т.1. М., Наука, 1993.
- Vries, Gerard de & D. Barton Johnson. *Nabokov and the Art of Painting*. Amsterdam University Press, 2006.

