

АНАМОРФОЗА: РАЗВРАЩЕННОСТЬ ЗРЕНИЯ.
О РОМАНЕ НАБОВОВА “КОРОЛЬ, ДАМА, ВАЛЕТ”

Silvia Burini

Высшая мечта автора писателя превратить читателя в зрителя, - достигается ли это когда-нибудь? (В. Набоков, "Отчаяние")

Данное сообщение представляет часть более обширного исследования, посвященного возможности рассматривать некоторые жанры живописи (в частности, натюрморт и *trompe l'oeil*) как литературную категорию. Проблема видения, восприятия и зрительного обмана глубоко прослеживается в русской литературе, что и обусловило наш интерес к представлению в литературе жанров живописи, -- в особенности жанров, связанных с проблемой зрительного обмана, каковыми являются натюрморт, *trompe l'oeil* и (как их крайнее выражение) анаморфоза.

Французское название *trompe l'oeil* мы по традиции переводим по-русски как “обман зрения” или “обманка”. На самом деле, этот вид натюрморта существенно отличается от других не столько тем, что изображено (всегда вещь), сколько способом и самой задачей изображения: “обманка” (т. е. игра в обман) призвана создать иллюзию реальности вещи.¹ (см. D'Amelia : 1996)

¹ В *Толковом словаре* В. И. Даля поясняется, что “обманка” — это всякое ложное действие, ложь, выдаваемая за истину, хитрость, лукавство, личина (см. Фомичева 1986: 113). А “личина” — ложный, притворный вид, маска, игра. Маска никогда не представляется копией лица, она всегда -- деформация, искажение, наконец, “Искажающее зеркало, являющее глазу маску вместо лица”, которое “работает в режиме анаморфозы” (Ямпольский 1996: 222).

Аксиома “живопись — это *trompe l'oeil* по определению” (как явствует из спора между Зеуси и Паррасио²) представляется нам достаточным основанием для начала разговора о таком сложном феномене как анаморфоза. С другой стороны, для уяснения концепции анаморфозы как таковой и прослеживания рецепции ее в литературе мы берем за основу два текста — “Anamorfosi o Thaumaturgus opticus” Ю. Балтрушайтиса и “Демон и лабиринт” М. Ямпольского.

Слово “анаморфоза” в переводе с древнегреческого буквально означает “назад к форме”. Но это возвращение происходит по “ту” сторону “естественного” зрения. “Анаморфоза открывает новое отношение к видимому, такое, которое понимает видимую форму не как данное, но как концептуальное и техническое построение” (Джюдивич 1993: 69; цит. по: Ямпольский 1996: 223). Она как бы вообще отрицает пространство между глазом и игрой (там же: 223).

Таким образом, анаморфоза и *trompe l'oeil* сливаются на основе одних и тех же принципов: ложные (фальшивые) размеры и поддельная реальность. Используя оба эти принципа в работе над своим известным полотном “Послы”, Г. Гольбейн тем самым продемонстрировал свою осведомленность в связывающем их родстве. Игра между аллегорией и реализмом достигает здесь кульминации: идея эфемерности и непостоянства возникает благодаря реальным и не-меняющимся предметам, изображенным с помощью техники оптической иллюзии, перспективы и *trompe l'oeil*.

Все анаморфозные комбинации, которые вызывают появление и исчезновение фигур посредством их оптического расширения и коррекции, являются геометрическим доказательством их ложности. Иногда это только игра ума, граничащая, однако, с магией. Впоследствии анаморфоза распространилась и на область чистых наук.

В истории искусства перспектива рассматривается как реалистический фактор, который прежде всего служит для воспроизведения третьего измерения. Однако прежде всего перспектива является уловкой, пригодной для достижения л ю б ы х целей. Слово “анаморфоза” до Гаспара Шотта (Gaspar Schott, 1657) не употреблялось (см. Балтрушайтис 1990: 259). Это наименование — даже если оно отно-

² История имеет прямую связь с Г. Гольбейном: Г. Валпоул рассказывает, как Гольбейн послал заказчику портрет с изображенной поверх него мухой, которую заказчик принял за подлинную и пытался удалить щеткой; мухи были излюбленным *trompe l'oeil* авторов натюрмортов.

сится к давно известным композициям — обозначает расположение композиционных элементов и принципов в обратном порядке; анаморфоза растягивает формы и просцирует их вовне: вместо того, чтобы постепенно сокращать их до видимых пределов, разлагает формы на составные части, чтобы они вновь соединились потом, при взгляде из определенной точки или будучи (по замечанию А. Дюрера) помещенным в рамку, или отраженным в зеркале. Т. е. речь идет о разрушении, которое предшествует восстановлению, о бегстве, которое влечет за собой возвращение. Этот метод утверждается как нечто любопытное с технической точки зрения, но он содержит в себе поэтику абстракции, мощный механизм оптической иллюзии и философию искусственной реальности (см. Балтрушайтис 1990: 15).

Анаморфоза — это оптическая уловка, в которой видимость превалирует над реальностью. Речь идет о системе, разработанной с большим знанием дела: "ускоренные" и "замедленные" перспективы нарушают равновесие в естественном порядке вещей не разрушая его; анаморфозная же перспектива уничтожает естественный порядок, доводя тот же самый принцип до предела. В середине XVII в. появляется новый анаморфозный инструмент — зеркало, которое заменяет прямое видение отраженным образом. Об этом Ямпольский пишет:

Зеркальная анаморфоза, собственно, и является таким искаженным изображением, которое требует для восстановления "естественной" формы специальной дешифровки — вогнутого или выпуклого зеркала. Анаморфное изображение принципиально отличается от построенного по законам линейной перспективы тем, что строится не в определенном, заранее данном нам объеме, обладающем собственной геометрической структурой, а с помощью последовательной проекции каждой точки "естественного" изображения на плоскость (Ямпольский 1996: 224).

А наморфоза, аллегория, метаморфоза

Балтрушайтис подчеркивает что судьба анаморфозы в XX в. своеобразна: в течение нескольких десятилетий в начале века она забыта, но затем вновь возрождается в 30-е годы под влиянием сюрреалистов; таким образом анаморфозы начинают вновь появляться на выставках и в трактатах вплоть до знаменитой выставки "Anamorphoses", проходившей в 1975-76 гг. в Амстердаме и Париже, а затем в США и в Японии.

В то же время обнаруживается очень интересный феномен: слово “анаморфоза”, и в замкнутом кругу употреблявшееся редко, становится теперь распространенным и проникает в новые области, встречается порой в непредвиденных контекстах, как то: в названии поэтического сборника,⁴ собрания сочинений,⁵ музыкальной композиции,⁶ книжного магазина⁷ и журнала.⁸ Подобное многократное употребление одного и того же слова было, конечно, вызвано прежде всего модой, но также и интеллектуальной атмосферой. В определенных кругах возникает идея анаморфозы как деформации, появляется возможность видеть в ней литературный жанр, в котором некоторые тексты порождаются посредством преломления, искажения, системного анализа.

С другой точки зрения (см. Балтрушайтис 1990: 207), анаморфоза — это бегство с условием возвращения. Соответственно ее сверхзадача состоит в распространении на другие художественные области, открытые исследователями и теоретиками, и эта экспансия приводит к определенным размышлениям. Мы не можем подробно рассуждать о том, какую трактовку получают анаморфозы в живописи XX в., отметим лишь, что эти оптические разработки привлекают самых несхожих художников. Вновь открытая как прямое видение или как обдуманное видение, анаморфоза со своими практическими воплощениями является образцовой оптической модернизацией. Анаморфоза получает новые импульсы благодаря кинематографическим экспериментам, а еще ранее — экспериментам в области фотографии. Таким образом, в то время как прямая анаморфоза вновь оживает в поисках формы и новой техники, катотрическая анаморфоза также идет аналогичным путем.

Вновь открытая и подвергшаяся пересмотру, анаморфоза обретает вторую жизнь во всех своих рациональных и зрительных аспектах, а вместе с ней вторую жизнь обретают и сопутствующие ей размышле-

⁴ См. Frances de Dalmatie, *Anamorphoses*, Paris, Seghers, 1957 (Baltrušaitis 1990: 207).

⁵ См. напр. “Anamorphose” *Собр. соч.* Jean-Claude Hémerly, Paris, Denoël, L. N. 1970 (Baltrušaitis 1990: 207).

⁶ “Prismes, Anamorphoses”: Музыкальное соч. F. Morel в передаче France-Musique, Январь 1974 (см. Baltrušaitis 1990: 207).

⁷ См. “Les anamorphoses”, книжный магазин-театр (1960-е гг., rue de Vaugirard 68, Paris - Baltrušaitis 1990: 207).

⁸ См. “L'Anamorfico”, Ежемесячный журнал невероятных форм. Под ред. Pino Zak. Основан в Риме в 1983 (см. Baltrušaitis 1990: 207).

ния и толкования. Важным в этом смысле представляется исследование Марголина, цитируемое Балтрушайтисом и посвященное "сюрреализму XVI в.", в котором анаморфическая и аллегорическая функции переплетаются:

Фигура <риторическая> относится к противоречивому соединению обозначаемого и значения, которое отделяется <...> это отклонение от прямого непосредственного моносемного значения, возможно, не представляет собой функциональной аналогии с боковым видением или видением по диагонали, для которых определяем благоприятный угол зрения, чтобы восстановить восприятие скрытых анаморфоз; в этом случае боковое видение противопоставлено фронтальному видению как производное значение, если не диаметрально противоположное, то противоположное прямому значению (цит. по: Балтрушайтис 1990: 247).

Мысль о типологическом сходстве искаженных перспектив и поэтического вымысла высказывалась уже Галилеем, говорившим об образах, которые открываются за химерической неразберихой, приближающихся к увиденной под косым углом и подразумеваемой аллегории. По мнению Балтрушайтиса (Балтрушайтис 1990: 248), аллегория-анаморфоза, анаморфоза-аллегория — суть два разных направления одного и того же рассуждения, поскольку анаморфоза является аллегорией, а аллегория становится анаморфозой в любом контексте, и в особенности — в контексте литературном. Логическим следствием из этого оказывается следующее утверждение Ямпольского:

Анаморфоза интересна тем, что она — промежуточная фаза в процессе зрения, изображение, превращенное в знак, нуждающийся для своего понимания в декодирующей машине. Анаморфоза наглядно разоблачает представления о естественности процесса зрения. Она сообщает нам, что само зрение, если его, как и процесс создания маски, разложить на фазы, включает в себя стадию монструозной деформации. Кроме того, анаморфоза связана с аллегорическим, так как ее чтение, оторванное от "естественного" режима зрения, начинается зависеть от словесной расшифровки (...).

Зеркало, таким образом, действует именно как словесное обозначение, название, придавая изображению характер аллегории (...). Аллегория как финальный этап деформации *imago* вновь подразумевает распад целого, расчленение (Ямпольский 1996: 224, 225, 234).

Можно предположить также связь между анаморфозой и метаморфозой: это геометрическая перспектива, которая вливается в семантическую фантазию. За видимостью скрывается непостижимое,

как в анаморфозных проекциях. Анаморфоза, следовательно, является типом аллегории, если под аллегорией понимать интеллектуальную операцию, образ строгого рассуждения (Балтрушайтис 1990: 248). Барт употребляет этот термин в полемике, разгоревшейся вокруг *nouvelle critique*, которая, в сущности, могла бы представлять собой анаморфозную проекцию произведения искусства с продуманными деформациями. Анаморфоза как выстроенный механизм дает повод для многочисленных размышлений: Лиотард утверждает (см. Балтрушайтис 1990: 249), что анаморфоза нацелена на само обозначающее, которое “опрокидывается” на наших глазах. Анаморфозный феномен представляет собой идеальную область для утонченных размышлений. Анаморфозы предельно и принципиально толерантны.

Перед нами — сложный механизм и, одновременно, инструмент, который хорошо подходит для исследования искривлений макротекста в XX в.

Анаморфоза в романе В. Набокова “Король, дама, валет”

Творческие натуры всех времен любили видоизменения, которые вскрывают и эксплицируют фантастические стороны натуры. Анаморфоза обостряет зрительную и интеллектуальную фантазию, для которой продолжает оставаться источником. Кроме того, анаморфоза может быть использована при анализе художественного текста на различных уровнях, поскольку является термином, уже употреблявшимся в нехудожественном контексте.

Идея рассмотрения через призму анаморфозы произведений Владимира Набокова⁹ представляется перспективной и продуктивной с различных точек зрения: проблема видения для Набокова является основной, — точно так же, как центральной для него является тематика игры, обмана, ложной видимости, поддельной реальности. Вкупе эти два элемента служат поводом для создания серии искривленных, искаженных, преломленных, перевернутых образов, представленных в ложной перспективе, которые отчасти можно назвать именно анаморфозой. Мы уже показали (Бурины 1999) особую важность натюрморта

⁹ См. Aage Hansen-Löve “Эстетика Калиптики: Аполлиновские концепции в метафизической поэтике Набокова” (доклад прочитанный на конференции *Sedmi Zagrebački Pojmovnik Kulture 20. Stoljeća. Simulacija, Istina, Fikcija*, 29-4-1999 / 1-5-1999).

и *trompe l'oeil* (“обмана зрения”) в произведениях Набокова. Особенно в романе “Король, дама, валет” присутствие отдельных предметов или натюрмортных композиций столь значительно, что можно предположить наличие здесь свособразного лейтмотива “завтраков”, ориентированных на то, что изображены кистью фламандских и французских мастеров (см. Звездина 1996).

Для подтверждения актуальности подобного исследования следует привести, например, утверждение Л. Аппеля (Alfred Appel) о том, что чтение и перечитывание романов Набокова является своего рода игрой восприятия:

The process of reading and rereading your novels is a kind of game of perception, a confrontation of novelistic *trompe l'oeil*, and in several novels (*Pale Fire* and *Ada* among others) you allude to *trompe l'oeil* painting (Nabokov 1990: 167).¹⁰

Думается, что по своим внутренним свойствам *trompe l'oeil* был глубоко созвучен Набокову, поскольку содержал в себе фантастические возможности создания ложных изображений, видимости, иллюзии, — не случайно Набоков определяет “*Pale Fire*” как “a monstrous semblance of a novel” (Nabokov 1990: 75).

Reality is a very subjective affair (...) You can get nearer and nearer, so to speak, to reality, but you never get near enough because reality is an infinite succession of steps, levels of perception, false bottoms, and hence unquenchable, unattainable. You can know more and more about one thing but you can never know everything about one thing: it's hopeless. So that we live surrounded by more or less ghostly objects... (Nabokov 1990: 10-11).

Набоков в своих произведениях демонстрирует почти извращенный вкус к литературному обману и по этому поводу пишет:

The fake move in a chess problem, the illusion of a solution or the conjuror's magic: I used to be a little conjuror when I was a boy. I loved doing simple tricks – turning water into wine, that kind of thing; but I think I'm in good company because all art is deception and so is nature (...) I am fond of chess but deception in chess, as in art, is only part of the game; it's part of the combination, part of the delightful possibilities, illusions, vistas of thought, which can be false vistas, perhaps. I think a good combination should always contain a certain element of deception (Nabokov 1990: 11-12).

¹⁰ В ответной реплике Аппелю Набоков заметил, что хорошо выполненный *trompe l'oeil* указывает, по крайней мере, на то, что художник не мошенничает.

Несколько раз Набоков говорит о “воображаемой картине романа” и с особой остротой рассматривает проблемы видения и зрения (“Соглядатай”); во всех прозаических произведениях Набокова восприятие действительности — это зрительное чудо, а сознание — оптический инструмент. Можно сказать, что зрительное восприятие для Набокова является доминирующим. И не только в натюрморте и в *trompe l'oeil*: анаморфоза как игра ума представляет собой высшую степень зрительного обмана и предельную возможность “искажения с возвращением”, разложения изображения, предшествующего его восстановлению. Применительно к Набокову это восстановление изображения можно было бы рассматривать в режиме анаморфозы. В этой связи напомним, что на вопрос о том, беспокоит ли его неизбежное искажение деталей, Набоков отвечал:

Not at all. The distortion of a remembered image may not only enhance its beauty with an added refraction, but provide informative links with earlier or later patches of the past (Nabokov 1990: 143).

И еще:

In my memoirs, quotable ideas are merely passing visions, suggestions, mirages of the mind. They lose their colors or explode like football fish when lifted out of the context of their tropical sea (Nabokov 1990: 147).

Кроме того, склонность Набокова к неопределенным, нереальным образам с неясными очертаниями подтверждается также перманентным употреблением в его романах слова “мираж” в функции зрительного обмана.

Элементы анаморфозного видения четко прослеживаются в поэтике Набокова в целом, но их можно проследить и на текстуальном уровне, и примером тому — при наличии множества других — может служить роман “Король, дама, валет”, особенно ярко, на наш взгляд, демонстрирующий одну из возможностей анаморфозного видения, хотя в творчестве Набокова есть много других примеров.

Анаморфозное видение берет начало с абсолютно банального на первый взгляд элемента фабулы: Франц, приехавший в Берлин из провинции, нечаянно разбивает свои очки, и до тех пор, пока он не купит новые, в романе преобладает особый тип видения города и других персонажей, прежде всего — Марты и Дрсера.¹¹

¹¹ Тема очков играет важную роль и в романе Добычина “Город Н”, но на наш взгляд это не анаморфозный элемент. Напомним, что о важности темы очков для русской литературы нач. XX в. уже писал Ж.-Ф. Жаккар.

В романе "Король, дама, валет" очки играют определяющую роль. Они появляются в тексте именно как анаморфозный элемент: город и персонажи, увиденные без очков, возникают в режиме анаморфозы в искаженном виде, однако затем, при взгляде через очки, вновь обретают "правильные" формы. Таким образом, очки являются своего рода анаморфозным инструментом повествования, их отсутствие порождает почти нереальные образы с нечеткими, размытыми очертаниями, типичными для анаморфозных изображений. Это как в наиболее характерных анаморфозах, когда изображение вновь складывается в целое при взгляде или из другой точки, или через отверстие в крышке, или через знаменитое "окошечко", предложенное Дюрером (которое в середине XVII в. французские картезианцы стали использовать по назначению), или будучи отраженными в зеркале, как в катотрических анаморфозах.

Основная идея анаморфозы — идея деформации, приводящей к метаморфозе, и в романе центральной является идея искаженного видения, которое также влечет за собой моментальные или более продолжительные метаморфозы: например, в конце романа Марта видится герою белой жабой:

Ее освещенное солнцем, гладкое лицо казалось шире, оттого что она кулаком уткнулась в подбородок. Углы ее влажных губ были опущены, глаза глядели вверх. В сознании у Франца кто-то совершенно посторонний мельком отметил, что она сейчас похожа на жабу. Но она двинула головой, и все стало опять душно, темно и неотразимо (131).

...стареющая женщина, — красивая, пожалуй, — а все-таки похожая на большую белую жабу (165).

Все в этом романе строится по принципу контрапункта: обманчивая внешность, лица, кажущиеся одними, но оказывающиеся на деле совершенно иными, манскены, кажущиеся живыми людьми, и лица, оказывающиеся масками, наконец, в финале Францу верится, что он видит Марту, в то время как она уже мертва.

Близорукость можно рассматривать как метафору более свободного видения, не "скованного" реальностью. С другой стороны, тема игры (загадки, обмана, иллюзии, видимости) несколько раз подтвердила свою значимость в связи с романом, в котором увидели пародию на Анну Каренину и Эмму Бовари (Букс 1998: 40), но, вероятно, можно предположить, что это скорее анаморфоза, нежели пародия, поскольку с введением приемов, которые позднее будут определены как

“кинематографические”, меняется именно точка зрения или, лучше сказать, перспектива.

Первые признаки искаженного видения появляются, когда Франц в поезде меняет место в общем вагоне на место в купе — из-за того, что в нем находится субъект, чье лицо напоминает Францу уродливую маску:

...нос — крохотный, обтянут по кости белой кожей, кругленькие, черные поздри непристойны и асимметричны, на щеках, на лбу — целая география оттенков, желтоватость, розоватость, лоск. Бог знает что случилось с этим лицом... (12).

Ямпольский уже рассматривал отношение маска / анаморфоза (см. главу “Маска, анаморфоза и монстр”: 207-253). Эта тема в романе связана с присутствием манекенов, причем манекенов движущихся, созданных фантастическим изобретателем.

Берлин, куда приезжает герой, представлен весьма неопределенно:

Франц вылез на платформу, в дымную сырость <..> Смутный золотистый свет, воздушная отелная перина... Опять пробуждение, но, быть может, пробуждение еще не окончательное? Так бывает: очнешься и видишь, скажем, будто сидишь в нарядном купе второго класса, вместе с неизвестной изящной четой, — а на самом деле это — пробуждение мнимое, это только следующий слой сна, словно поднимаешься со слоя на слой и все не можешь достигнуть поверхности, выпрыгнуть в явь. Очарованная мысль принимает, однако, новый слой сновидения за свободную действительность: веря в нее, переходишь, не дыша, какую-то площадь перед вокзалом и почти ничего не видишь, потому что ночная темнота расплывается от дождя, и хочешь поскорее попасть в призрачную гостиницу напротив <..> Но что-то случается, мелочь, неловкий казус, — и действительность теряет вдруг вкус действительности; мысль обманулась, ты еще спишь; бессвязная дремота глушит сознание; и вдруг опять прояснение: смутный золотистый свет и номер в гостинице <..> Окончательная явь, или только новый обманчивый слой? (22-23).

Проснувшись, Франц отдает себе отчет в том, что разбил очки:

Франц, еще лежа навзничь, близорукими, мучительно сощуренными глазами посмотрел на дымчатый потолок и потом в сторону — на сияющий туман окна. И чтобы высвободиться из этой золотистой смутности, еще так напоминавшей сновидение, — он потянулся к почному столику, нащупывая очки.

И только прикоснувшись к ним, вернее, не к ним, а к бумажке, в которую они были завернуты, Франц вспомнил ту мелочь, тот пеленчатый казус... Войдя вчера в номер, осмотревшись, распахнув окно, за которым, однако, он увидел, вместо воображаемых огней, только темный двор и темное шумящее дерево, он содрал грязный томивший шею воротничок, спеша, принялся мыть лицо. Очки он положил рядом с тазом, на доску умывальника, с краю. Умывшись, он поднял таз, чтобы вылить его в ведро, и столкнул очки на пол. Одновременно он неловко шагнул в сторону, держа перед собой тяжелый бушующий таз, и под каблуком зловеще хрустнуло. <..> Он цокнул языком и замер. Его охватило паническое чувство: без очков он все равно, что слепой, а нужно пуститься в опаснейший путь, через незнакомый город. <..> Но просидеть весь день в номере, среди смутных, враждебных предметов, без дел дожидаясь понедельника (...) — это было невыносимо. <..> осторожно прошлепал к окну. День был голубой, нежный, на диво солнечный; слева кончается тень и где начинается расплывчато-оранжеватая листва дерева, заполнявшего двор. И было тихо тихо, будто в осенней, погожей деревенской глуши. <..> Наконец Франц преодолел все туманы, высмотрел шляпу, шарахнулся от зеркал, в которое чуть было не вошел, и шагнул к двери. <..> Он вышел на улицу и сразу с головой погрузился в струящееся сияние. Очертаний не было; как снятое с вешалки легкое женское платье, город сиял, переливался, падал чудесными складками, но не держался ни на чем, а повисал, ослабевший, словно бесплотный, в голубом сентябрьском воздухе. <..> Франц дошел до угла, отыскал, шурясь, красный указатель остановки, неясный и зыбкий, как столб купальни, когда ныряешь под сваи, и сразу тяжелым, желтым миражем надвинулся автобус. <..> Он с размаху сел на скамейку и в безпомощном негодовании стал озираться. Он был высоко-высоко над городом. Внизу, по улице, как медузы, скользили люди... <..> Такой представилась Францу столица, — призрачно-окрашенной, расплывчатой, словно бескостной, ничуть не похожей на его грубую провинциальную мечту (22-25).

Первая встреча с городом, а потом и с Мартой, проходит в этой нереальной искаженной атмосфере, которая затем вновь обретет реальные — "правильные" — формы, как только будут приобретены очки:

Тишина, и безлюдность, и солнечная зыбкость... Он терялся, таял в этой смутности... <..> За калиткой был зеленоватый туман сада, и нем плавал дом, как неясное отражение в воде. <..> Позже, вспоминая эту встречу, марево сада, хрустящий гравий, солнечно-пестрое платье, он часто недоумевал — как это он сразу не узнал

ее? <..> Ему казалось потом, что в то утро он попал в смутный и неповторимый мир, существовавший один короткий воскресный день, мир, где все было нежно и невесомо, лучисто и неустойчиво. <..> Марта в безплотном сиянии его близорукости несколько не была похожа на вчерашнюю даму... (25-27).

Марта представляется герою “бесплотным сиянием” (41), в то время как “призрак собаки” приближается (43), тем самым материализуясь.

Момент, когда Франц вновь начинает воспринимать реальность “адекватно”, совпадает с моментом приобретения новых очков:

Как только вставлены были нужные стекла, он эти очки надел. На сердце, как и за ушами, стало уютно и покойно. Туман рассеялся. Свободные краски мира вошли снова в свои отчетливые берега (37).

Теперь Франц может подтвердить свое собственное существование и найти свое место в новом, четко определенном мире. Нарушение зрительного восприятия, вызванное близорукостью, совпадает с утратой возможности реально воспринимать пространство и окружающий мир. Это — своего рода потерянности в оптический мир (в мире свидений) или анаморфозная растерянность разума, которая в то же время является крайней формой свободы. Зрение, восстановленное с помощью очков, возвращает образы на уровень сознания, но ограничивает возможности их фантастического восприятия.

В романе изобилие зеркал — зеркал настоящих и зеркальных отражений в воде, а также и других дублетов реальности самого различного типа.¹²

Хотя Набоков неоднократно умалял влияние, оказанное на него Гоголем, в данном случае невозможно не заметить нечто большее, нежели просто перекличку с изображением знаменитой миргородской лужи и, шире — то же напряженное внимание к видению, что и у великого фантазера Гоголя.¹³

¹² Хорошо известна магическая власть и сверхестественные свойства, которые с древних времен приписывались зеркалу.

¹³ См. Набоков: “На глянцеви́том гладком асфальте были смутные, сливающиеся отражения, — красноватые, лиловатые, — будто затянутые пленкой, которую там и сям дождевые лужи прорывали большими дырками, и в них-то сквозили живые подлинные краски, — малиновая диагональ, синий сегмент, — отдельные просветы в опрокинутый влажный мир, в головокружительную, геометрическую разноцветность. Перспективы были переменчивы, как будто улицу встряхивали, меняя сочетания бесчисленных цветных осколков в черной глубине.(...) он понял значение

Зеркало в романе "Король, дама, валет" можно рассматривать как своего рода "расширение" и "продолжение" очков Франца, очков, которые по ходу действия романа становятся эмблемой этого персонажа и его же метонимией, упоминаемой всякий раз, когда заходит о нем речь — с особой многозначительностью, и эта многозначительность выступает на первый план в обращении Франца к возлюбленной:

"Осторожно, очки!"

ЛИТЕРАТУРА

- Baltrušaitis J.
1990 Anamorfosi o Thaumaturgus opticus. Milano, Adelphi, 1990.
- Букс Н.
1998 Роман-вальс. // В кн. Эшафот в хрустальном дворце, Москва, Новое литературное обозрение, 1998.
- Burini S.
1999 Обманка-Trompe l'oeil: иллюзия или мистификация? // "Russian Literature" XVI (1999) 1-13.
- D'Amelia A.
1996 La visione *en trompe l'oeil* nell'opera di N. Gogol'. — In: Il testo letterario e l'immaginario architettonico, Milano, Jaca Book, 1996, pp. 167-182.
- Звездина Ю.
1996 Эмблематический натюрморт и восприятие предмета и символа в XVII-XX веках. — Контекст. Литературно-теоретические исследования 1994,1995, Москва, Наследие, 1996, с. 245–277.

всех огней, гудков, женских взглядов, все слилось медленно в один блаженный образ. Он будто находился в какой-то зеркальной зале, которая чудом обрывалась к воде, вода сияла в самых неожиданных местах..." (55-56). "Лужи состояли уже не просто из пресной воды, а из какой-то синей, искрящейся жидкости..." (115).

Nabokov V.

1990 Strong Opinions. New York, Vintage International, 1990.

1992 Король, дама, валет. Петрозаводск, Карелия, 1992.

Фомичева И.

1986 Trompe l'oeil - "Обманка" (к вопросу о специфике этого вида натюрморта. — В кн. Вещь в искусстве, Москва, Советский художник, 1986, с. 113-118.

Ямпольский. М.

1996 Демон и лабиринт. Москва, Новое литературное обозрение, 1996.